

T. C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**İNSAN-MEKAN ETKİLEŞİMİNİN TÜRK SİNEMASINA
YANSIMASI
1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA “EV”**

Sibel Kaba

2501060601

Doç. Dr. Battal Odabaş

İstanbul 2009

İNSAN-MEKAN ETKİLEŞİMİNİN TÜRK SİNEMASINA YANSIMASI: 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA “EV”

ÖZ

Bu araştırmada, sinemanın sahip olduğu olanaklar doğrultusunda yarattığı sinemasal mekan içinde; insanın mekanla kurduğu, psikolojik, sosyolojik ve deneyimsel bağlarla oluşan ilişkisinin, 1990 sonrası Türk Sineması'na 'nasıl' yansıdığı incelenmiştir.

Sinemanın; insan mekan ilişkisi bağlamında, sosyal ve ekonomik hayatla ilgili ipuçları üretip üretmediğine bakılırken; sosyal davranışın içinde ve çevresinde olduğu fiziksel ortamlardan insan açısından en öznel deneyimlerin yaşandığı, kendisini üreten toplumun mikro ölçeği olan 'ev', mekan olarak ele alınmıştır.

ABSTRACT

In this study it is examined that 'how' Turkish cinema after 1990 reflected relationship between human and space which is formed psychological, sociological and experimental ties in cinematic space that created by way of cinema's own skills.

While looking at Cinema, in the context of relationship between human and space, if being produced some cues or not about social and economic life; in and around physical environments that social behavior is formed and in terms of people who lived through the most subjective experience, 'home' is micro-scale of a community that can produce their own has been taken up as a place.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın özü, Türk sinemasında insan ile mekan arasındaki ilişkinin nasıl temsil edildiğine dayanmaktadır. Zaman ve mekanı dönüştürme gücüne sahip olan sinema, mekanı fon olarak anlatının geçtiği yer olarak kullanmanın dışında, insanın mekanla olan ilişkisine sosyolojik açıdan eğilmeye olanak tanıyarak tarihe, topluma, kültüre referans verir. Bu çalışmanın amacı da Türk sinemasında mekan olarak ‘ev’ özelinde, 1990 sonrasında çekilen filmlerde insanın mekanla olan ilişkisinin nasıl sunulduğunu sorgulamaktır.

Sinemanın temel bileşenlerinden biri olan ve en basit tanımı ile anlatının geçtiği yer olarak düşünülen mekan; filmlerde kimi zaman beden ve hareketin arka planını oluştururken, kimi zaman da tıpkı bir karakter gibi odağa yerleşerek ön plana çıkar. Mekan filmlerde; doğrudan filme kaynak olması, karakter gibi kullanılması, film türleri ya da mekan-insan ilişkisi açısından farklı biçimlerde incelenebilir. Sinema filmlerinde yaşamdan kesitler zaman ve mekanlar içinde sıkıştırılıp izleyiciye sunulurken, fiziksel mekanın sosyal veriler ışığında okunabilmesi olanaklı hale gelmektedir. Bu çalışmada, ev mekanı üzerinden Türk sinemasında insan mekan ilişkisi incelenmiştir; bu ilişkinin, içerisi ve dışarısı arasındaki bölünmüşlük ve modern yaşamda bireyin, tam olarak “kendini evinde hissedememe” duygusuyla filmlerde, iletişimsizlik, aidiyet duyamama, yabancılaşma biçiminde belirdiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu yoğun çalışma sürecinde ilgisini ve güvenini esirgemeyerek çalışma azmimi ayakta tutan tez danışmanım Doç. Dr. Battal Odabaş’a teşekkürlerimi arz ederim. Ayrıca çalışmam süresince yardımlarını esirgemeyen hocam Ali Karadoğan’a, Oya Uslu ve Hatice Ayaz’a ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1
1. İNSAN VE MEKAN İLİŞKİSİ	8
1.1. Mekan	8
1.2. Mekan-Kimlik-Aidiyet İlişkisi Bağlamında İnsan-Mekan Etkileşimi	19
2. BİR SİMGE OLARAK EV	29
2.1. Ev ve Barınma	31
2.2. Ev ve Kimliklenme	34
2.3. Egemenlik ve Mahremiyet Alanı Olarak Ev	35
2.4. Süreklilik Kurma, Bağlanma ve Aidiyet	40
3. SİNEMA VE MEKAN	43
3.1. Sinemasal Mekan	43
3.1.1. Gerçek ve Kurgusal Mekan	47
3.2. Sinemada Mekanın Kullanımı	50
3.2.1. Mekanın Arkaplan Olarak Kullanımı	51
3.2.2. Mekanın Sembol Olarak Kullanımı	52
3.2.3. Mekanın Amaç Olarak Kullanımı	54
4. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İNSAN-MEKAN İLİŞKİSİNİN “EV” MEKAN ÜZERİNDEN İNCELENMESİ	55
4.1. 1990 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bakış	58
4.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Sembol Olarak Ev Mekan	77
4.2.1. Yalnızlık Mekanı Olarak Ev: “Uzak”	81
4.2.2. Sıkıntı Mekanı Olarak Ev: “Üç Maymun”	89
4.2.3. Kentte Mekansal Ayrışma ve Kısıtlanmışlık: “C Blok”	92

4.2.4. Yabancılaşma Simgesi Olarak Odalar: “Bekleme Odası”	103
4.2.5. Evden Kaçış, Eve Dönüş: “Yumurta”	107
4.2.6. Evsizlik ve Açık Alana Hapsedilmişlik: “Tabutta Rövaşata”	113
SONUÇ	118
KAYNAKÇA	121
EK 1 – Film Künyeleri	128

GİRİŞ

Bu çalışma, insan ile mekan arasındaki karşılıklı etkileşim çerçevesinde, insanın mekanla olan fiziksel, sosyal ve psikolojik ilişkisinin yoğun olarak yaşandığı evin; 1990 sonrası Türk Sineması'nda temsilini ele almaktadır. Bu çalışmanın amacı, insanın mekanla kurduğu ilişkilerin, toplumsal dönüşüm ve değişimin bir uzantısı olan 'ev'in değişen anlamları üzerinden, Türk sinemasındaki yansımalarını ortaya koymaktır.

Sinema pek çok bakışın farklı görüntüleri farklı anlar içinden ürettiği ve bunların birbirleriyle etkileşimde olduğu yaratıcı bir üretim alanıdır. Sinema deneyimi, görsel ve sesli kayda geçebilen bir araç olarak film kamerasının bakışının çevrildiği yer ve zaman, çerçevenin içinde olan kadar çerçevenin dışında kalanın ve kendisine bakılacağını bildiği bütün muhtemel seyredilme yer ve anlarının diyalektik karşılaşmalarında, toplumsal olarak üretilebilen çok sesli, çok çehreli bir deneyim ufkudur.¹ Sinema dilini oluşturan diğer öğelerle de doğrudan ya da dolaylı olarak etkileşim içinde bulunan mekân ise, filmlerde gerek estetik gerek sembolik anlamda önemli bir unsur olmaktadır.

Sinemada mekanın kurgulanmasında, mekanın anlatsal öge olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, temsil edilen/yansıtılan ve algılanan mekan düzlemleri oluşmaktadır. Sinema insan, mekan, yer ve toplum öğelerinden yararlanırken, sunum gücüyle mekan olgusunu derinleştiren bir boyut içermektedir.²

Mekan, farklı disiplinlerde, değişik yönleriyle ele alınan bir kavram olmakla beraber, günümüz toplumlarının anlaşılması açısından temel öneme sahip bir

¹ Z. Tül Akbal Süalp, **Zaman Mekan Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayınları, 2004, s. 27

² Fatoş, Adiloğlu, "Mekanın Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, yayına hazırlayan, Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayıncılık, 2003, s. 71

kavram olarak düşünölmektedir. David Harvey de, toplumsal süreçlerin esas olarak mekansal olduğunu vurgular. Henri Lefebvre ise, insan ile mekân arasındaki ilişkiyi, insanın “mekân üretimi” ne olan katkısı üzerinden ele almaktadır. Bu tezde, Türk Sineması çerçevesinde ele alınan filmlerin, insan tarafından üretilen mekanda, birey, toplum ve mekan arasındaki ilişkileri sorunsallaştıran yapısı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. İnsan ile mekan arasındaki ilişkide mekanın insan tarafından üretilmesi ve bu üretimin “ev” üzerinden sinema aracılığıyla temsiline bakılacaktır.

Mekanın duygular üzerindeki etkilerinin algılanmasına ve sezgilenmesine dayanan ve ölçölemeyen soyut bir boyutu vardır. Mekana özelliğini veren de bu soyut değerdir. Nesnel fiziksel ortam verilerinin yanı sıra duygularımızın mekanı algılamadaki rolü önemlidir. Deneyimlerle algılanan mekan, hareketleri içine alan duygusal bir olaydır ve her bir hareket duygularımızı etkiler. Çeşitli duygusal veriler bir araya gelerek bütün bir görüntü elde etmemizi kolaylaştırırken mekan algılamamızı güçlendirir.³

İngilizce’deki “space” sözcüğünün karşılığı olan “mekan” yerine Türkçe metinlerde zaman zaman uzam ve uzay kavramları da kullanılmaktadır. ‘Uzam’ kavramı Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde: “1. Algılanan nesnelerin temel niteliği, 2. Bir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüsat,”⁴ biçiminde tanımlanırken; ‘Mekan’ ise, “1. Yer, bulunulan yer, 2. Ev, yurt, 3. Eskimiş, gök bilimi, uzay”⁵ şeklinde tarif edilmektedir.

Hançerlioğlu, uzayı (space) özdeğin varolma biçimlerinden biri olarak tanımlarken; uzay dışında özdek olmayacağı gibi özdek dışında da uzayın olmayacağını söyleyerek, ikisi arasındaki bağa işaret eder. Özdek uzay ve zaman içinde vardır. Sözgelimi Immanuel Kant, uzay ve zamanın sadece düşüncemizde bulunduğunu savunmuştur. Metafizik düşünce uzay ve zamanı ayrı ayrı ele alıyor ve

³ Beria Günal, Nur Esin, “İnsan – Mekan İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psiko – Sosyal Kalitenin İncelenmesi”, İTÜ Dergisi, No: 1, Mart 2007, s. 21

⁴ TDK, **Güncel Türkçe Sözlüğü**, (Çevrimiçi)
<http://www.tdk.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EFB40CE59E171C629F>, 15 Kasım 2008

⁵ TDK, **A.e.**, 15 Kasım 2008

bunların birbirinden bağımsız kalıplar olduğunu düşünüyordu. Albert Einstein ise , uzay ve zamanın birbiriyle bağımlı olduğunu, biri olmadan öbürünün var olamayacağını kanıtladı.

Hançerlioğlu'na göre uzam (extention) ise; yer kaplayan nesnelerin kapladıkları yerle ilgili durumlarıdır. Ölçülebilen uzay anlamındaki uzam, nesnelerin yer üstündeki yayılmalarını belirlemektedir. Uzaya göre uzam, zamana göre süre gibidir. Descartes'a göre yer kaplama, özdeğin niteliği, eş deyişiyle kendiliğidir. Bunun karşısında ruhun niteliği ve kendisi de düşüncedir. Daha açık bir deyişle özdek yer kaplar, ruh yer kaplamaz. Gerçekte yer kaplama, yer kaplayan cismin boyutlarını dile getirir. Boyutların karşılaştırılabilecek biçimde belirmesi, sonsuzca devim biçimlerinde çeşitlenen özdeğin özelliklerindendir.⁶

Bu çalışmada; İngilizce'deki space sözcüğünün karşılığı olan ve toplumsal bilimlerde ortak bir tercih olarak kullanılan mekan; *uzam* ve *uzay* kavramlarını da kapsayacak biçimde ele alınmaktadır.

Şenol Göka, İnsan ve Mekan adlı çalışmasında insanın çevresiyle bir bütün olduğunu, kendini saran havadan, sudan, bitkiden, topraktan kısacası mekandan ve diğer insanlardan ayrı düşünölemeyeceğini söyler. Diğer varlıklar bir yana insanla mekan öne çıkarıldığında, insanı etkileyen birçok şeyin belli bir alanla beraber anlam kazandığını vurgular.⁷ Dolayısıyla, insanın mekanla karşılıklı ilişkisi, insanın varoluşunu mekanla anlamlandırması ve mekanın da varlığını insanla oluşturması biçiminde karşılıklı işleyen bir bağa dönüşmektedir.

Mekan, çok farklı alanlarda tartışılan çetrefilli boyutuyla birlikte sinemayla eklemlenmiş; sinemanın, sahip olduğu olanaklarla mekan algısıyla oynayarak mekanı dönüştürüp kendi sinemasal mekanını yaratması, mekanın anlatısal bir öge olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, temsil edilen/yansıtılan ve algılanan mekan düzlemlerinin oluşturmaya imkan tanımıştır. Sinemanın mekana bakışı tür

⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Yayınları, 1989, s. 90

⁷ Şenol Göka, **İnsan ve Mekan**, Pınar Yayınları, 2001, s.17-18

filmlerinde farklı anlam kazanırken, kimi filmlerde filmin geneline hakim konuma gelerek mekanın karakter gibi sunumu, mekanı yan anlamlarıyla derinleştirmiş; kimi filmler ise mekanın insanla olan ilişkisi üzerinden iletişimsizlik, yabancılaşma, varoluş sorunlarını yansıtmaya çalışmışlardır. Bu çalışma da, sinemanın insan, mekan, yer ve toplum öğelerinden yararlandığı düşünüldüğünde, kültürün, gündelik yaşamların ve mekanların üretim süreçlerinde insanın mekanla kurduğu karşılıklı etkileşimin, ‘ev’ özelinde hangi biçimde yansıttığını sorgulamaya çalışmaktadır. Yaşanan mekanlar arasında kişiye en özel mekan olarak “ev”in, insanın bilinçaltı düzeyde kendini anlamak için seçtiği bir sembol, insanın iç dünyasını ve yaşadığı kültürü yansıtan önemli bir yaşama alanı olması, insan ve toplum içinde yüklendiği farklı simgesel anlamlarla, filmlerde insan ve mekan etkileşimi üzerinden psikolojik, sosyolojik çözümlemeler yapabilmek açısından önemlidir.

Nurdan Gürbilek, 1980’lerde yapılan Türk filmlerinde bariz bir mekan, daha çok da eve, ev içlerine yönelik bir iç mekan merakı olduğundan söz eder. Eşyanın bir dekor olarak kaldığı, insanın mekanla ilişkisinin içerdiği zorluklardan olabildiğince uzak ev görüntüleri, kameranın uzun uzun içinde dolaştığı odalar, duvarlardaki manidar tablolar, yukarıdan çekilmiş merdiven sahneleri gibi birçok film ev mekanını kullanmıştır. Gürbilek’e göre bunun çeşitli nedenleri vardır: “O dönemde her şeyden önce mekan, Türk sineması için yeni keşfedilen, dolayısıyla da görüntü değeri yüksek bir malzemeydi. Diğer yandan, bu ev görüntüleri dönemin “iç” merakına, mahremiyeti görünür kılma, iç dünyaları gözetleme ihtiyacına cevap veriyordu; bu yüzden seyirlik bir malzeme oluşturmak üzere döşenmiş, yaratılmış, kurgulanmış evleri yönetmenler de seyirciler de seviyordu. Diğer bir neden de, film yönetmenlerinin karakter yaratmak için olduğu kadar belli bir estetik duygusu yaratmak için de gerekli kestirme sembolik bilgiyi mekan görüntülerinde bulmuş olmasıydı.”⁸

1990 öncesi Türk filmlerinde, ev-insan-toplum arasındaki etkileşimin özellikle, 1950’lerden sonra yaşanan köyden kente göçün getirdiği toplumsal

⁸ Nurdan Gürbilek, **Ev Ödevi**, Metis Yayınları, 2005, s. 103

değişimin uzantısı olan ‘gecekondu’nun da belirli bir insan tipinin ve toplumsal dönüşümün simge mekanı olarak filmlere yansıdığı görülmektedir.

Mekanın Türk Sineması açısından keşfinin yeni olduğu düşünüldüğünde; 1990 sonrası filmlerde evlerin, içeride olmanın dışında, içerisi ve dışarısı arasında gidip gelmeleri; sokağı, kenti, kasabayı da içine alarak “ev”le olan ilişkimizi farklı görünümüleriyle yeniden düşünmeye yönlendirdiği dikkat çekmektedir. Dolayısıyla hem Türk Sineması’nın mekana bakışındaki değişim, hem de 1990 sonrası filmlerde toplumsal süreçlerin bir uzantısı olarak “ev”in değişen anlamının, insanın mekanla kurduğu bağla ilişkili olarak filmlere yansması sınırlılık açısından 1990 sonrası anlamı kılmaktadır.

Asuman Suner, nostalji filmleri olarak tanımladığı Yeni Türk Sineması’nın popüler kanadındaki çoğu filmin, geçmişteki taşra yaşantısına ve eve bakışını, Bachelard’dan referansla “çocukluğun mutluluk mekanı olarak ev imgesi” kavramındaki ifadeye benzer biçimde, kişiyi dış dünyanın sarsıntılarından koruyan, aşinalığın ve samimiyetin hüküm sürdüğü “korunaklı bir kabuk” gibi tasavvur ettiğinden söz eder. Bu filmlerin temel ekseninde yer alan “taşra” ve “ev”, geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık var olmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak karşımıza çıkar. Popüler kanadın dışındaki ve “bağımsız” olarak niteleyebileceğimiz yönetmenlerin filmlerinde ise ev, çocukluk ve taşra hiçbir zaman geriye bırakılamayan, daima şimdiye ait meseleler olarak kalmaktadır.⁹ Bu anlamda “bağımsız” filmlerin kentle, sokakla, taşrayla iç içe geçen “ev”e bakışının sorunsallaştığını söyleyebiliriz. Bu çalışmada da, “ev”e sorunsal olarak yaklaşan filmler üzerinden değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır.

Ev, filmlerde kimi zaman bir sıkıntı mekânı, bir engel; kimi zaman dış dünyanın olumsuzluklarından kaçarak, modern dünyanın mülküne hapsolan yalnız birey için bir sığınak olarak anlam kazanırken; bazen de iktidar ilişkilerinin sert biçimde görünür kılındığı bir alana dönüşür. Ev, toplumsal bağlam içinde düşünüldüğünde, kimliğini, onu saran sokak, kent, kasaba gibi başka mekanlarla

⁹ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, Metis Yayınları, 2005, s. 106

olan ilişkisi içinde oluşturmaktadır. Dolayısıyla, filmlerin eve bakıştaki değişimle beraber, evi çevreleyen diğer mekanlara bakışı da dönüştürdüğü görülmektedir. İnsan açısından, sosyal davranışın içinde ve çevresinde olduğu fiziksel ortamlardan en öznel deneyimlerin yaşandığı mekan olarak ev, içerisi ve dışarısını çok net olarak ikiye bölen; insanın kendisi ve dış dünya arasında koyduğu temel mekansal sınırlarından birisidir. Bu anlamda ev, “iç”in anlamları ile “dış”ta kalan anlamların karşıtlığının yoğun biçimde yaşandığı bir mekan olarak karşımıza çıkar.

“Ev”in, insanı dışarısının her türlü olumsuzluklarına karşı koruyarak, kendini güvende hissedebileceği bir sığınak; egemenliğini en rahat görünür kılarak “kendi” ve “diğerleri” arasındaki ilişkisine sınır koyduğu mahremiyet alanı biçiminde algılanışı, evi iç/dış karşıtlığı üzerine temellendirir. Ancak bu karşıtlığın zaman zaman birbiri içine geçerek, varolan sınırları bulanıklaştırdığı görülmektedir. Suner’in Derviş Zaim’in Tabutta Rövaşata filmi için söylediği gibi, “...alışık olduğumuz türden bir içerisi/dışarısı, ev/sokak, özel alan/kamusal alan ayrımı yapmadığı gibi, bu ayrım üzerine inşa edilen anlamları da yerinden oynatır.”¹⁰

Heidegger “evsizlik, evrensel bir kader haline geliyor”¹¹ derken, yaşadığı dönemin yarattığı huzursuzluğu, ait olamama duygusunu içinde hissederek, filmlerine de yansıtmaya çalışan kimi yönetmenler için bu, modern insanın yalnızlığının, iletişimsizliğinin, aidiyet arayışının simgesi haline gelmektedir. Filmlerdeki karakterler, bazen koşulların getirdiği “evsizlik” nedeniyle toplum dışına itilirken; bazen de toplum içinde kendi aidiyetini arayan birer ‘ev’siz olabilmektedirler. Örneğin, Güney Koreli yönetmen Kim Ki Duk’un “Boş Ev” filmindeki karakter, zoraki bir durum olmadan, kendi tercihiyle bir “evsiz” olmayı seçerek, yaşadığı toplumun eve yüklediği anlamlara karşı bir tepki de geliştirir.

Çalışmanın birinci bölümünde, mekanın değişen anlamı ve insan-mekân arasındaki ilişki sorgulanırken, ikinci bölümde insanın mekanla kurduğu ilişkilerin,

¹⁰ A.e., s. 229

¹¹ Handan İnci Elçi, **Roman ve Mekan Türk Romanında Ev**, Arma Yayınları, 2003,s.226

toplumsal dönüşüm ve değişim aşamalarının gözlemlenebileceği bir mekan ve kavram olarak ‘ev’in değişen anlamları ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Üçüncü bölümde ise, sinemanın mekanla olan ilişkisi incelenerek, 1990 sonrası Türk sinemasının yönelimlerini belirleyebilmek açısından incelenen dönem genel bir bakışla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Dördüncü bölüm ise, 1990 sonrası Türk sinemasında insan ve mekân ilişkisinin ‘ev’ üzerinden temsilinde toplumsal referanslarla da bağlantı kurulmaya çalışılarak, ‘ev’ i bir sorunsal olarak ele alan 6 filmin analizinden oluşmaktadır.

İnceleme için seçilen filmler, insan-mekân ilişkisi bakımından evin temsillerinde, evi sorunsal olarak ele almaları bakımından kendi aralarında bütünlük arz etmektedir. Mekanı toplumsal bir gösterge olarak düşündüğümüzde, filmlerin insan ve toplumdaki değişimleri anlatırken ‘ev’e, nasıl bir simgesel değer yükleyerek ele aldığı incelenmiştir. Filmler, 1990 sonrası Türkiye’sinin toplumsal görünümünü insan-mekân ilişkileri üzerinden yansıtırken, filmlerde simgesel olarak evin, bir yere ait olamama ve yalnızlık duygusu içindeki bireyler için sıkıntı mekanına dönüştüğü gözlemlenmiştir. Bir mekân olarak ‘ev’in yanında ev düşüncesi değişmekte; ev kimi zaman toplum içinde yalnızlaşan bireyin sığınağı olurken; zaman zaman da sıkıntının, bunalmanın, çıkızsızlığın yoğunlaştığı bir mekana dönüşmektedir.

1. BÖLÜM

İNSAN VE MEKAN İLİŞKİSİ

1.1. Mekan

İnsan, yer, toplum ve sunumla ilişkilendirilen mekan ve mekansal kavramlar , edebiyat, coğrafya, sosyoloji, felsefe, mimarlık gibi çalışma alanlarında çeşitli boyutlarıyla ele alınmıştır. Disiplinler arası bir olgu olan mekan, 19. yüzyıla kadar süren “mutlak mekân” anlayışından günümüze, sosyal bilimlerde dönüşen paradigmalara birlikte değişen anlamlarda kullanılmıştır. Dolayısıyla, tüm boyutlarını içine alacak bir ‘mekan’ tanımı yapmak zordur. En genel anlamıyla mekan;

“İnsanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası, bizi saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımıdır. Bu nedenle, mekan örgütlenmesi, çevrenin biçim ve malzeme gibi ona fiziksel anlatımını veren diğer özelliklerinden çok daha esaslı bir özelliğidir. Mekan örgütlenmesi mekan biçimi, kütlesi, sınırlayan ve bölen öğeleri, bileşenleri, renk, ışık ve dokusuyla sağlanır. Mekanın örgütlenmesi aynı anda bir anlam taşır. Ama anlamın örgütlenmesi mekan örgütlenmesinden hem elle tutulur bir gerçek olarak hem de kavramsal olarak ayırdır. Çevresel anlam daha çok gösterge ve simgelerle ve mekanın değişebilir özellikleriyle sağlanır, renk, doku, donatı, aksesuar, süsleme vb. Bir insan için bunlar sözsüz iletişim araçlarıdır.”¹²

Mekana bakışta, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar felsefî ve bilimsel tartışmalara, Öklid geometrisi temelinde şekillenen “mutlak mekân” anlayışı hakim olmuştur. Mutlak mekân, Öklid geometrisinin üç boyutu ile algılanan ve Newton tarafından kavramsallaştırılan bir anlayıştı. “Mutlak mekân, mekânın bir alan, bir kap

¹² Fatoş Adiloğlu, “**Mekanın Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar**” Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Haz. Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayıncılık, 2003, s. 70

ya da birbirinden ayrı ve birbirini dışlayan mekânlardan oluşan bir koordinat sistemini ifade etmektedir.”¹³

Newton’a göre, doğada insan bilincinden bağımsız bir mutlak zaman ve mutlak mekan bulunmaktadır. Mekanla zamanı hem birbirinden hem de maddeyle hareketten soyutlayarak bütün bunların ayrı ayrı bağımsız olarak var olduklarını ileri süren Newton; mutlak mekânın, kendi tabiatına veya herhangi bir dış şeye göre değişmediğini, her zaman aynı kalıp , hareketsiz olduğunu savunur. Mekân kendinin ve başka şeylerin yerleridir. Yer olması tabiatından dolaydır. Mekân mutlak yerdir .¹⁴

Newton’un mekanın mutlaklığına ilişkin kavramsallaştırmasına eleştirilerde bulunanlardan Leibniz ise, mekan ve zamanı varlık olarak değil, cisimler ve olaylar arasındaki topolojik bağıntıların bütünü olarak tanımlar.¹⁵

Mekânsal kavramlar da diğer kavramlar gibi değişik zamanlarda ortaya çıkan felsefe akımlarından, ideolojilerden, yeni kuramlardan ve yöntemlerden etkilenirken; mekân analizini sosyal bilimlere katma çabaları ise 1960’ların sonlarından itibaren önem kazanmaya başladı ve söz konusu çabalar sosyal bilimlerde önemli açılımlara olanak sağladı. Günümüz mekân anlayışı sosyal, ekonomik, politik, kültürel disiplinleri içine alan; çok katmanlı bir mekân algılamasını içermektedir.

Mekan içinde konumlandığımız ve ‘var’-olduğumuz, ama belki de en çabuk unuttuğumuz boyuttur.¹⁶ Mekanın insanın varoluşundan kopmazlığı, bu varoluşun belirli bir sınırlı alan içinde yoğunlaşan eylemlerinin de mekanla ilişkilerini açıklamaktadır. Böylece, iktisadi, toplumsal, vb. gibi kavramsal mekanlar coğrafi ve yöresel anlamlar ve somut mekanla ilişkili bir boyut kazanmaktadır. Mekan, bu geniş

¹³ Neil Smith, Cindi Katz, “Grounding Metaphor: Towards a Spatialized Politics”. Place and the Politics of Identity, Ed.: Michael Keith ve Steve Pile, Routledge, 1993, s. 67, 83

¹⁴ Kutsi Kahveci, **Mutlak Zaman – Mekan Kavrayışı Üzerine (Newton’un Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri Yapıtına Bir İlk Eleştiri)**, Atatürk Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 2003, s.30

¹⁵ A.e., s. 187, 203

¹⁶ Mahmut Mutman, **Üretilen Mekan, Yok Olan Mekan**, Toplum ve Bilim, No: 64, 1994, s. 181

anlamda “toplumsal ilişkilerin varoluş biçimleri” nden biri, ve salt insanın biyolojik varlığının değil, toplumun da varoluşunun parçasıdır. ¹⁷

Deleuze ve Guattari'e göre mekan, "her yönden, bir haline-gelişe" katılımdır, yaşamdır. Mekanlar, geleneklerin, alışkanlıkların ve toplumu oluşturan değerlerin biçimsel özelliklerine kodlandığı yaşam merkezleridir. ¹⁸ Norberg-Schultz ise mekanların, toplumun kültürüne bağlı şekillendiğini savunur. Tarzlar, alışkanlıklar ve doğa ile kurulan ilişkiler mekanın oluşum sürecini etkilerken; toplum, kültürünü nesnelleştirerek mekanı biçimlendirir. Bunlar, ancak o kültürü yaşayanlar tarafından anlamlandırılan nesnel biçimlerdir. ¹⁹

David Harvey de, toplumsal süreçlerin esas olarak mekansal olduğuna işaret eder. “Postmodernliğin Durumu” adlı incelemesinde Harvey, mekân ve zamanın sembolik düzenlemelerinin, deneyim için bir çerçeve sağladığını; toplumda kim ya da ne olduğumuzu bu çerçeve aracılığıyla öğrendiğimizi belirtiyor. ²⁰ Örneğin, “bir evin içinde mekânların düzenlenmesi, [...] cinsler ve yaş kümeleri arasındaki ilişkiler hakkında önemli mesajlar verir. Kapitalizmin örgütlü mekânsal-zamansal ritimleri, bireylerin farklı roller içinde toplumsallaşması yönünde yaygın olanaklar sağlar”. ²¹ Bu noktada Harvey, toplumsal yapı ve ilişkiler ile mekânı kavrayışımız arasında bir dizi karmaşık ve çok yönlü ilişkinin varlığının altını çizmektedir.

Doğal çevre, ilk bakışta, kendini bize günlük yaşamın maddi altyapısı olarak, değişim değerlerinden ziyade kullanım değerlerinin alanı olarak sunar. Bazı araştırmacıların ortaya koyduğu gibi, modern düşüncede mekan, çoğu zaman, doğanın uzantısı olan durağan bir kavram olarak düşünülmüştür; zamanın içinde hareket ettiği, değişmez bir öge olarak ele alınmıştır. ²² Mekanın, doğada

¹⁷ Henri Lefebvre, **The Production of Space**, Çev. Yalçın Yusifoğlu, Mimar.İst , No:6, 2002, s. 25, 33

¹⁸ Burak Asiliskender, **Kimlik, Mekan ve Yer Deneyimi**, Kültür ve İletişim, 2004, No:2, s.73,94

¹⁹ **A.e.**, s. 73, 94

²⁰ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, 1999, s.242

²¹ **A.e.**, s.244

²² Neil Smith, **Bazı Orta Çağ İslâm yapıtlarında ‘öteki’ mekânların oluşumu**, Aktaran. Çetin Sarıkartal, , Toplum ve Bilim, 1984, s. 141

kendiliğinden mevcut, üretilmeyen bir şey olarak görülmesi yönündeki anlayış, mekânın insandan bağımsız, dışsal bağlantıları olmayan, kendi içinde özdeş, salt geometrik özelliklerden oluşan, durağan bir alan olarak algılanmasını da beraberinde getirmiştir.

Geometrik ilişkiler dizisi ve uzamsal bir biçimleniş paralelinde mekânı ele alan yaklaşım, mekânı “duvar”, “döşeme”, “tavan”; ya da kent ölçeğinde , “doluluklar”, “boşluklar”, “caddeler”, “meydanlar”, “binalar” olarak tanımlama eğilimindedir. Bu doğrultuda, mekan, toplumsal örgütlenmenin ürünü olarak değil, verili ilişkilere dayalı ve toplumun doğal bir uzantısı olarak konumlanmaktadır.²³

Bilimde ve sanatta etkin olan mutlakçı mekân kavrayışı, Einstein’ın görelilik kuramı, kübizm ve sürrealizmin etkileriyle birlikte değişime uğramaya başlar ve bu değişim sosyal, ekonomik ve kültürel ilişkilerdeki algılayışları da etkiler.²⁴ Heidegger , Einstein’ın ‘görelilik’ kuramını da göz önüne alarak 1924 yılına ait yazısında şöyle der: “Mekân kendi başına hiçbir şey değildir; mutlak mekân diye bir şey yok. Aristoteles’in bilinen bir önermesinde söylendiği gibi, mekân ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle varolur. Zaman da [kendi başına] hiç bir şey değildir; o da yalnızca içinde yer alan olaylar sonucu kendini sürdürür. Ne mutlak zaman vardır, ne de mutlak eşzamanlılık .”²⁵

Mekânın toplumsal etkileşimlerden bağımsız boş bir alan olarak algılanmasına karşı çıkan, Henri Lefebvre, Michel Foucault, Fredric Jameson ve David Harvey gibi düşünürler, mutlakçı mekân anlayışından farklı bir yaklaşımla, mekânı sorunsallaştırmışlardır. Lefebvre’e göre modern dönem öncesi mekan, toplulukların biçimlendirdiği anlık ilişki kurulabilen, yaşayan totalitelerdi ve bunlar modernitenin soyut mekânı tarafından sömürgeleştirildiler. Parçalara bölünme ve

²³ Hakkı Yırtıcı, **Kapitalizm ve Mimarlık**, Arredamento, No:6, 2003, s. 76

²⁴ Neil Smith, Cindi Katz, **“Grounding Metaphor: Towards a Spatialized Politics”**. Place and the Politics of Identity, Ed.: Michael Keith ve Steve Pile, Routledge, 1993, s. 76

²⁵ Hasan Ünal Nalbantoğlu, **“Nedir Mekan Dedikleri?”**, (Çevrimiçi)
<http://www.metu.edu.tr/~hun/articles/Turk/NedirMekan.doc>, Eylül 2008

bağlantıların ayrışması ile oluşan bu soyut mekan eskinin tamamlanmış, bütünlüklü olarak tecrübe edilebilen mekanının yerine geçmiştir.²⁶

Lefebvre'nin deyişiyle; "1910'larda belli bir mekan [kavramı] paramparça oldu. Bu mekan sağduyunun, bilginin, sosyal pratiğin, siyasal iktidarın mekanıydı ve o güne değin tüm söylemlerin içinde iletişim ortamı ve kanalı olarak soyut düşünce halinde var olmuştu. Öteki eski "müşterek yerler" (kent, tarih, ataerkillik, geleneksel ahlak vb.) ile birlikte Öklid'ci ve perspektivist mekanlar da birer referans sistemi olmaktan çıktılar. Bu gerçekten yaşamsal bir andı.²⁷

Mekân kavramındaki bu hareket, farklılaşma aynı zamanda, Michel Foucault'nun da ifade ettiği gibi mekânı "ölü, sabit, diyalektik olmayan ve hareketsiz"²⁸ olarak ele alınmasının da terk edilmesi anlamına gelmekteydi.

David Harvey, mekanın doğal bir olgu olarak ele alındığından ve mekanı şeylerin ölçülebilen ve böylece yerli yerine oturtulabilen nesnel bir özelliği gibi kavradığımızdan söz ederken, aynı zamanda farklı toplumların ya da alt grupların farklı kavrayışları olduğunu da altını çizer. Harvey, bir taraftan da insan kavrayış ve algılayışlarının çeşitliliği karşısında kapsayıcı ve nesnel bir mekan fikrini de sorgulamaktadır. Harvey, ne zamana ne de mekana maddi süreçlerden bağımsız nesnel anlamlar yüklenemeyeceği ve bu kavramları temellendirmenin ancak maddi süreçleri araştırmakla mümkün olacağı görüşündedir ve bu bakıştan hareketle, zaman ve mekan konusundaki nesnel kavrayışların zorunlu olarak toplumsal yaşamın yeniden üretimine hizmet eden maddi pratik ve süreçler aracılığıyla yaratıldığını söyler.²⁹

²⁶ Z. Tül Akbal Süalp, **A.e.**, s.136

²⁷ Henri Lefebvre, **A.e.**, s. 28

²⁸ Oğuz Işık, "**Değişen Toplum / Mekan Kavrayışları: Mekanın Politikleşmesi, Politikanın Mekansallaşması**", Toplum ve Bilim, s: 64, 1994, s.12

²⁹ David Harvey, **A.e.**, s. 339

Mekanlar, sadece yaşamak için oluşturulmuş bir boşluktan öte, toplumsal deneyimlerle şekillenerek, toplumsal yapılarca belirlenen birer ürün olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Jan Assmann, mekânların belleğin saklama kapları olduğunu söyler. Assmann'a göre, anılar, hatıralar gibi öznel değerlerin yanı sıra gelenekler ve alışkanlıklar, mekanlar ile zaman içindeki sürekliliğini sağlar. Törenler, savaşlar gibi olaylar, içinde geçtikleri mekanın özellikleriyle aktarılır. Mekanlar, sadece tek zamanın değil, bulundukları zamandan sonrasının da bellek ve deneyim taşıyıcılarıdır.³⁰

1910'larda Picasso, Frank Lloyd Wright ve daha sonra Bauhaus'la birleşecek olan çeşitli sanatçı ve mimarlar, emperyalizmle, sosyal devrimle, bir dünya pazarıyla ve tarihsel kentin berhava olmasıyla bağlantılandıkları yeni bir çağdaşlık mekanını ortaya attılar; Henri Lefebvre adlandırmasıyla söyleyecek olursak, “soyut mekan” doğdu ve hem sınırlamalarını, hem de çelişkilerini ve olası açılımlarını birlikte getirdi.³¹

Mekânın boş, durağan, nötr bir alan olarak değil, anlam atfedilebilen toplumsal ilişkiler ağı tarafından belirleniyor olmasını, *The Production of Space* (Mekânın Üretimi) adlı çalışmasında “sosyal mekan” kavramıyla açıklayan Lefebvre, mekansal pratiklerin yaşanan, algılanan ve hayal edilen 3 boyutundan söz eder;

1. Maddi mekansal pratikler (*spatial practise*) , mekan içinde ve aracılığıyla üretimi ve yeniden üretimi sağlayacak biçimde gerçekleşen fiziksel ve maddi akış, aktarma ve etkileşimleri ele alır.
2. Mekan gösterimleri (*representations of space*) , ister günlük sağduyu diliyle, ister mekansal pratiklerle uğraşan akademik disiplinlerin (mühendislik, mimarlık, coğrafya, planlama, toplumsal ekoloji vb.) bazen anlaşılamaz diliyle olsun, maddi pratikler

³⁰ Jan Assmann, **Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**. Ayşe Tekin(çev.),Ayrıntı Yayınları, 2001, s.18

³¹ Henri Lefebvre, **A.e.**, s. 30

hakkında konuşulmasına ve bunların anlaşılmasına olanak kazandıran bütün göstergeler ve anlamları, kodlar ve bilgileri kapsar.

3. Gösterim mekanları (*representational spaces*) ise , mekansal pratikler için yeni anlam ya da olanaklar hayal eden zihinsel icatlardır (kodlar,göstergeler, “mekansal söylemler”, ütöpik planlar, hayali peysajlar, hatta sembolik mekanlar, özgöl mimari çevreler, resimler, müzeler ve benzeri türden maddi yaratılar.)³²

Lefebvre’in temelde yazarlara, sanatçılara, felsefecilere ait olduğunu söylediği gösterim mekanları için, “mekânın, imgeler ve semboller üzerinden, içinde yaşayanlar ve mekânı kullananlar tarafından dolaysız olarak ‘yaşanmasını’ öngörür.”³³ Gösterim mekânı kavramı, mekânın “mutlak bir alan”a değil, farklı öznellikler içeren ve imgelem tarafından yeniden inşa edilebilen yönünü vurgulamaktadır. Sinemanın kurmaca mekanları da, Lefebvre’in gösterim mekânıyla ilişkilendirilebilir.

Mekanın toplumsal olarak üretildiğini söyleyen Lefebvre’e göre; doğal, fiziki mekan ortadan kaybolmak üzeredir. Bugün, bu doğal mekan, simgeler, semboller düzeyinde ya nostaljik ve mitolojik bir temsil ögesi halinde ya da simülasyonlar içinde plastik mumyalar gibi ölü nesne canlandırmalarıyla temsil edilen bir dekor gibidir. Diğer yandan, her toplumsal biçimleniş kendi mekanını ve mekansal pratiğini de yaratır.³⁴

Dorian Massey, 1970’lerin, mekânın “toplumsal olarak üretilmiş olmayı” vurgulayan anlayışının, 1980’lerle birlikte kırılışından söz eder. Massey’e göre, 70’ler boyunca etkisini gösteren anlayış, temelde mekânı, toplumsal ilişki ve yapıların bir sonucu, edilgen bir yüzeyi olarak görürken, mekânın toplumsal ilişkiler üzerindeki etkisini göz ardı etmekteydi. 1980’lere gelindiğinde ise, toplumsal olanın ve toplumun kuruluşunun mekânsal olarak inşa edildiği görüşü yaygınlaşmaya başlar. Bu anlayışa göre; mekanın yeniden üretimi, insan ilişkilerinin günlük yaşamın,

³² Henri Lefebvre, *La Production de l’espace*, Paris, 1974 (aktaran) David Harvey, *A.e.*, s. 246-247

³³ *A.e.*, s. 247

³⁴ Z. Tül Akbal Süalp, *A.e.*, s. 105.

anlamların ve şeylerin, kendilerini yeniden üretmeleri anlamını taşıırken; bir toplumun mekânsal organizasyonu onun, nasıl işlediğini etkilemektedir.³⁵

Zaman-mekan kavrayışını, modernite öncesinden moderniteye geçişte ve özellikle de moderniteyi tanımlayan ilişkiler içerisinde önemi açısından ele alan Giddens “Modernliğin Sonuçları” isimli kitabında; modernliğin ortaya çıkışı ve kapitalist ekonominin gelişiminin, mekanı yüz yüze ilişkilerin etkinliğinden kopartıp mekanın artık yalnızca görünürde olup bitenden değil, uzak toplumsal etkilerden kurulduğundan söz eder.³⁶ Giddens, zamanın yıllara, yılların aylara, ayların günlere ve günlerin de saatlere bölünmesinin yeni olmamakla birlikte, takvim ve saatin gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmesinin moderniteye özgü olduğunu vurgular.

Modernite öncesinde zamanı, sosyo-mekansal göstergelere atıfta bulunmadan belirlemek imkansızdır; zamanı kavrayış biçimi büyük ölçüde doğanın ritmine ve yerel olaylara göre belirlenirken, mekan ve yer de birbiriyle özdeşleşmiştir. Çünkü mekanın kavranmasında belirleyici rolü oynayan yerel etmenlerdir; mekanı belirleyen kendi iç ilişkileridir.³⁷ Zamanın günümüzde erişilmez bir hız kazanmasına ve buna bağlı olarak gündelik yaşamdaki zaman hesabına geçilmesine kadar, zaman daima coğrafi bir yere bağlanıyordu; bu da Giddens’a göre kesinlikten uzaklığın ve değişkenliğin nedeniydi. Kimse o günün tarihini diğer toplumsal ve bölgesel işaretlere bakmadan söyleyemezdi: “Ne zaman”, hemen hemen evrensel olarak “nerede” ile ilişkilendirilirdi. Mekanik saatin icadı ile, modern batılı nüfusun tümü, saat zamanının mekanik ve matematiksel sembollerine göre yaşamaya başladı ve zaman coğrafi uzamdan ayrıldı.³⁸ Modernitenin gelişimi toplumsal ilişkileri yerel zaman ve mekandan bağımsızlaştırarak; mekanları, çok uzaklardaki toplumsal ilişkilerin etkisi altına sokmuştur.

³⁵ Dorian Massey, “**Politics and Space / Time**”, Place and the Politics of Identity. Ed. Michael Keith ve Steve Pile. Londra ve New York: Routledge, 1993. 141-161’den Şehnaz Şişmanoğlu, “**Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali**”, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2003, s. 14

³⁶ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 27

³⁷ Mahmut Mutman, **A.e.**, s. 185

³⁸ Şahinde Canbaz Yavuz, “**Zamanlar ve Kültür**”, Kültür ve İletişim, 2002, s. 92

Zaman ve mekanın boşalması ile toplumsal etkinlikler yerel alışkanlık ve deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtulur, çok çeşitli değişim olanaklarına imkan tanır. Giddens’a göre, zaman ve mekan bu şekilde birbirlerinden ve yerel olandan kurtulduktan sonra her yerde, her zaman istenildiği şekilde kurulup bölümlenebilir hale gelir.³⁹ Mekanın, yer ile ilişkisinin kalmaması ve içinde yaşanan her türlü toplumsal ilişkinin ve kültürel değerin nicelleşmesi, mekanı soyut bir kategoriye dönüştürür.

Modern toplum, soyut ve evrensel bir kamusal alanı, ilgi ve çıkarların farklılaştığı özel alandan ayırmıştır . Bu temel ayrım; özel veya kişisel mekâna karşı toplumsal veya kamusal mekânlar, aileye karşı sosyalliğin mekânı, kültürel mekâna karşı işlevsel mekânlar, boş zaman mekânlarına karşı çalışma zamanına ait mekânlar biçimindeki ayrışmaları da beraberinde getirmiştir.⁴⁰

Harvey ve Giddens’ın analizlerinden yola çıkarak, modernitenin zaman-mekan kavrayışlarına üçlü bir etkisi olduğundan söz edilebilir. İlk olarak, zaman ve mekan yerel bağlamlarından koparılmış ve homojenleştirilmiştir; ikincisi, hem zamanın hem de mekanın içi boşaltılmış, bu zamanın bölümlenebilmesine, mekanın da üzerinde nesnelerin istenildiği şekilde yerleştirilebileceği pasif bir yüzey olarak görülmesine olanak tanıyan bir zaman-mekan kavrayışına ulaştırmıştır; üçüncüsü ise, zaman ve mekan birbirinden koparılmasıdır. Giddens’a göre zaman ve mekan kavrayışlarındaki bu değişim, moderniteye sahip olduğu dinamizmi vermiş; Harvey’e göre ise, bu değişim “mekanın zaman tarafından yok edilmesine” olanak tanımıştır.⁴¹

Kapitalizmin evrelerine göre değişen bir mekansal mantığı olduğunu düşünen Jameson’a göre; günümüz postmodern kapitalizmine denk düşen mekan ise, bir anlamda *şizofrenik* olarak adlandırılabilir, parçalanmış bir mekandır. Bu postmodern mekan zihinde birleştirilmesi güç, kendi içinde bir bütünlüğü olmayan

³⁹ Hakkı Yırtıcı, **A.e.**, s. 75

⁴⁰ Michel Foucault, “**Başka Mekânlara Dair**”, Çev. Işık Ergüden. Özne ve İktidar. Haz. Ferda Keskin. Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, 2000. 291-302

⁴¹ Oğuz Işık, **A.e.**, s. 25

birbirinden kopuk parçaların bir kolajıdır. Günümüz kapitalizminin bu parçalanmış ve şizofrenik mekanları içinde eski bağlar ve ilişkiler yıkılmakta, yerini zihinsel olarak hiç de hazırlıklı olmadığımız bir hız ve yeni ilişkiler almaktadır. Bireyin bu parçalanmışlıkla baş edebilmesinin, kendini dünya içinde konumlandırabilmesinin bir yolu da bu mekânları zihninde haritalandırabilmesidir.⁴²

Jameson, Kevin Lynch'in bireylerin kentleşen çevrelerini anlamlandırma fenomeni anlamında kullandığı 'bilişsel haritalama' (*cognitive mapping*) kavramını; bireyin toplumsal dünyasını anlamlandırma yolları, bu anlamların temsil biçimleri, bilinçdışı politik metaforların okunması; daha da ötesi, bireyin kendi mekanından, yerel konumundan, onu dünyayla ilişkilendiren patikaları ve bütün dünyanın resmini nasıl temsil ettiğine ilişkin soyutlamaları bize vermesi anlamında değerlendirmektedir.⁴³

Zaman-mekan kavrayışlarının toplumsal yapı ve pratiklerle arasındaki bir dizi karmaşık ve çok yönlü ilişkisi, bir yandan içinde yaşayageldiğimiz toplumsal pratikleri belirli bir gözle görmemizi sağlarken, diğer yandan da bu kavrayışlar sayesinde bazı ilişkilerin gözden kaçmasına neden olabilir. Kapitalizmin kendine özgü zaman-mekan kavrayışı zamanı, çizgisel, geri dönüşü olmayan, sürekli ileriye doğru akan, homojen bir zamana; buna denk düşen mekanı da homojen, sürekliliği olan ve içi boşaltılmış, soyut bir mekana dönüştürmüştür.

Farklı gruplar, farklı alt kültürler belirli zaman ve mekanlarda buna karşı kavrayışlar geliştirebilse bile, kapitalizmin dayattığı zaman-mekan kavrayışları, içinde yaşadığımız toplumu tanımlama ve toplum içinde kendimizi konumlandırma biçimlerimizi derinden etkiler. Smith ve Katz'a göre; yalnızca toplumun değil bireyin de kurucu bir ögesi olan mekan, kişinin konumuna ilişkin edilgin bir öge değil; politika ve ideoloji yüklüdür. Toplumsal yaşamın görünürde masum mekansal pratiklerinin altında soyut iktidar ilişkileri gizlidir.⁴⁴

⁴² Oğuz Işık, **A.e.**, s. 26

⁴³ Z. Tül Akbal Süalp, **A.e.**, s.136

⁴⁴ Oğuz Işık, **A.e.**, s. 28

Berman'a göre, modernizmin zamansal ve mekansal deneyimi kendimizi, iktidar, eğlence, büyüme ve maceralar sunan bir çevrenin içinde bulmamızla başlayan; ne olduğumuz ve nerede olduğumuza ilişkin bildiğimiz, tanıdığımız, sevdiğimiz her şeyin yok edilebileceği korkusuyla beslenen; birleştirici bir deneyimdir. Bu aynı zamanda; aynı modern çevre ve deneyimlerin bütün coğrafyaları, farklı etnik grupları, sınıfları, ulusları, sınırları kesen bütün insanlığı birleştirme mantığıdır. Bu paradoksal birleşiklik hali, bizi sürgit bir çözülme, yenilenme ve belirsizlik, sıkıntı, çatışma mücadelesine bırakır.⁴⁵

Mekân, mimariden, sanata, sosyal bilimlere, çeşitli yaklaşımlar tarafından farklı yönleriyle ele alınmıştır. Zaman ve mekan sanatı olarak nitelendirilebilecek sinema da, mekana yüklediği anlamları, insanın mekanla kurduğu ilişkiler, üretildiği toplumun siyasi, kültürel hayatı ve yaşayış biçiminden ayrı olarak değerlendirilmemelidir. Toplumsal yapı ve ilişkiler ile mekân kavrayışımız arasında bir dizi karmaşık ve çok yönlü ilişkinin varlığı göz önüne alındığında; Türk sinemasında insanın mekânla, özelinde de 'ev'le ilişkisi de, değişen toplumsal biçimlenişlerin göstergesi olarak filmlerde yansımaları bulunmaktadır. Araştırmanın konusu olarak filmlerdeki evler, salt geometrik özellikleriyle tanımlanmanın ötesinde; 'ev' in yüklendiği "ait olma/olamama, barınma, kimlik" anlamları üzerinden; yalnızca içeride olmaya değil, içerisi ve dışarı arasında gidip gelen yolculuklara, sokağa, kente, taşraya da işaret etmektedir. İnsanın, bir mekan olarak 'ev'le kurduğu ilişkiler mutluluk, sığınma ve sıkıntı alanı olarak değişen anlamlarıyla filmlerde ifadesini bulur. Böylelikle, "değer ve anlam[ın] hiçbir mekânsal düzende içkin olmadığı, [mekâna] atfedilmeleri gerek[tiği]" vurgulanmaktadır.⁴⁶

⁴⁵ M.Berman, **All That is Solid Melts Into Air**, NY, 1982:Verso, s.15'den Z. Tül Akbal Süalp, **A.e.**, s.108

⁴⁶ David Harvey, **A.e.**, s. 244

1.2. Mekan-Kimlik-Aidiyet İlişkisi Bağlamında İnsan-Mekan Etkileşimi

Mekân, çok değişik açılımlara, yorumlara imkan tanıyan temel kategori olarak sanat ve bilimin ilgi alanına girmiştir. Kendi başına bir olgu oluşu ve aynı zamanda insan ile ilişkisi bakımından mekana gösterilen ilgi, mekanın önemli bir kavram olduğunun işaretidir.

Herkes için kendini bir parça açıklayan ve tanınmasına yardımcı olan bir mekândan söz edilebilir. Üstelik başlangıçta çeşitli amaçların gerçekleştirilmesine yarayan bu mekânlar zamanla, insan için basit bir barınaktan, iş yeri, arazi parçası veya doğal güzellikten öte bir anlam taşıyabilirler. Yani bir zaman geçtikten sonra ev barınma ihtiyacını karşılayan herhangi bir yer, iş yeri para kazanılan, arazi ekilip dikilen bir alan olmaktan farklı bir anlama bürünür.⁴⁷

İnsanın toplumsal ilişkiler içinde şekillenen kimliği, mekan ve zaman içindeki konumuna göre anlam kazanırken; mekan, kimlik oluşumu açısından insan ve toplum için önemli bir referans alanı olmaktadır.

Kimlik, bireylerin ya da toplumların yaşam deneyimlerine bağlı şekillenen bir kavram olarak düşünüldüğünde; deneyimlerine bağlı ortaya çıkan tanımlamalarla birlikte bireyler ya da toplumlar kendilerini diğerlerinden ayırır. Kimlik, birliktelik-aykırılık çatışmasından doğan bir kavramdır. Mekan, içinde yaşayanları dışındakilerden ayıran, fiziksel somutun içine kodlanmış bir boşluk olarak tanımlanırsa; kimlik düşüncesi de özünü mekansallıkta bulmaktadır. Bu anlamda mekan, bireyin "kendi" gibi olanlar ile ortak yaşam sürdürdüğü hacimsel bir kimlik tanımlamasıdır.⁴⁸

⁴⁷ Şenol Göka, **İnsan ve Mekân**, Pınar Yayınları, İstanbul 2001, s. 17–18

⁴⁸ Burak Asiliskender, **A. e.**, s. 74

İnsan ve toplum, mekânda kendini, kendi kimliğini inşa eder. Mekân, insanın varoluşunun önemli bir parçasıdır ve insan, mekân ile birlikte kendi varlığını anlamlandırırken, mekan da insanla birlikte anlam kazanmaktadır.

Meltem Ahıska, “Kimlik Kavramı Üstüne Fragmanlar” adlı makalesinde; “kilere tıklmış bütün hayaletlerin ortaya çıktığı, Batı merkezli modernitenin ekseninin önce savaşlarla, kıyımlarla, sonra post-modernist, sömürgecilik sonrası düşüncelerle sarsıldığı ve parçalandığı bugünün dünyasında(ya da dünyalarında), bugünün kullanımlarıyla artık “kimliği” bir ev hayali olmanın ötesinde, evden olmasa da, kapatıldığı delikten kaçma umudu” olarak düşünmenin daha açıklayıcı olduğunu söyler.⁴⁹

Kendisini bir mekâna “ait” hissettiği ölçüde o mekâna bağlanan insanın mekanla kurduğu ilişki “aidiyet” bağında gizlidir. Mekan olgusu üzerinden “kimlik” ve “aidiyet” oluşumunu “kültür” e yaptığı vurguyla açıklamaya çalışan Assmann’a göre; “Kültürün kuralcı ve anlatsal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere “biz” deme imkânı veren “kimlik” ve “aidiyet” temellerini yaratır. Tek tek bireyleri böyle bir “biz”de birleştiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, öte yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu bağlayıcı yapıdır... Bütün kimlikler, bir toplumsal ilişkiler sistemi içinde oluşur ve birbirlerini karşılıklı tanımaları gerekir. Kimlik bir ‘nesne’ olarak değil, ‘bir simgeler ve ilişkiler sistemi’ olarak düşünülmelidir... Herhangi bir failin (agent) kimliğinin sürdürülmesi, tek, belirli bir kimlik değil; sürekli bir yeniden oluşum sürecidir ve bunda öz tanımlama ve farklılığın onaylanması boyutları birbiriyle devamlı iç içe geçer... kimlik, kolektif eylemin dinamik, gelişmekte olan bir yönüdür.”⁵⁰

İnsanın sosyal çevresi içinde kurduğu mekansal ilişkilerde, Norberg-Schulz’un *Simgesel mekan* kavramı önem kazanmaktadır. Norberg-Schulz’a göre simgesel mekan, bireyin doğrudan algısal boyutları içinde olmayan siyasal,

⁴⁹ Meltem Ahıska, “Kimlik Kavramı Üstüne Fragmanlar”, DeFTER, s:27, 1996,s.14

⁵⁰ Jan Assmann, *A.e.*, s.21

ekonomik, kültürel, toplumsal sistemler ve bunların simgesel yapısına bağlı olan, toplumun biliş, duygu ve değerlendirmeleri ile yordanan bireye nüfuz eden mekandır.”⁵¹

Lovell, aidiyetin, insanları mekana ve sosyal ilişkilere bağlama potansiyelinin yanında, ister gerçek ister kurmaca olsun, belli bir yerde olma fikrini, yada özlemine duygusal olarak yarattığını söyler. Lovell’e göre, mekanın bu duygusal çekimi, köken veya kökensizliği, vurgulayarak var olur. Ulusal ve uluslararası politik ve ekonomik çıkarlar nedeniyle küreselleşen günümüz dünyası, toplumsal çıkarlarla sıkça çelişmektedir, ve bu çelişkinin arayüzünde, aidiyet, yerellik ve kimlik kavramları giderek güncelleşerek yapılanmaktadır⁵²

Toplumsal yapı ve toplumsal değişimin boyutlarını mekânlarda izlemek mümkündür. Mekânsal değişim doğrudan toplumsal değişimin göstergesi olmaktadır. Ev, alışveriş mekânları, okul, ibadethaneler vb. mekânların hem biçimsel hem işlevsel bakımdan değişimleri, insanın ve toplumun ne şekilde değiştiğinin göstergelerinden biri olmaktadır.⁵³

Mekânla birlikte anlam kazanan öteki varlıklar gibi, insanın da kendini mekânıyla açıklamaya çalıştığını, yaptıklarında, düşündüklerinde mekânın büyük payı olduğunu söyleyebiliriz. O halde bir insanın bulunduğu ya da yetiştiği mekânı bilmek, o insan hakkında az-çok bir fikir edinmek demektir.⁵⁴ Mekansal kimlik duygusu insan eylemlerinin temelidir ve "mekansal kimlik", mekansal anılara, görüntülere, eylemin mekansal çerçevesine ve düşüncelerin kesin mekansal bileşenlerine dayanmaktadır. Kişinin öncelikle, bir yere ait olma duygusuna gereksinimi vardır.⁵⁵

⁵¹ Sengül Öymen Gür, **Mekân Örgütlenmesi**, Gür Yayıncılık, Trabzon 1996, s. 101

⁵² Nadia, Lovell, Nadia(Ed.), **“Locality & Belonging”**, Florence, KY, USA: Routledge, 1998. p x. Ebrary veri tabanı (1 Mart 2009)

⁵³ Köksal Alver, **Öyküde Mekan, Mekanda Öykü**, Heceöykü, No: 17, Ekim-Kasım 2006, s. 17

⁵⁴ Handan İnci Elçi, **Roman ve Mekân-Türk Romanında Ev**, ARMA Yayınları, İstanbul 2003, s. 40

⁵⁵ Cevat Geray, **“Kent Kimliği”**, TMMOB: Antakya Kent Kurultayı Bildiriler Kitabı, Detay Yayıncılık, 2004, s. 135

Giddens yer kavramını, ‘coğrafi olarak konumlandırılmış toplumsal eylemin fiziksel ortamına işaret eden mekan fikri’ şeklinde tanımlar. Yer , bireyin üzerinde yaşadığı toprakla ve oradaki yaşam deneyimine bağlı şekillenen fenomenolojik bir kavrama işaret eden; soyut ve bireyin "dünya olma" halini şekillendiren bir tanımlamadır.⁵⁶

Heidegger’e göre bireyin, görevini yerine getirmesi ya da işler durumunda olması, çevresiyle iletişimine, üretimine ve tüketimine bağlıdır. Böylece toplumsal yaşama dahil olan birey, ihtiyaçlarına bağlı kurduğu iletişim sonucunda belirli sınıflamalar yapar. Çevresindekileri, bu sınıflamalara göre ayırır, ortaklıklar kurar. Bireylerin bu ortaklıkları, kendileri gibi olanlar ile olmayanları ayırdıkları bir sistem oluşturmalarını sağlar. Sisteme dahil olanlar, ortak paylaşımlarından aynı anlamı yakalayanlar, "ait" olanlardır. Aidiyetin sınırlarını belirleyen en belirgin düzenleme ise fiziksel özellikleriyle mekandır.⁵⁷ Heidegger’e göre; “mekân mekânlaşır (serimlenir); böylece özgül olanı verir, yani uzaklıkları ve yakınlıkları, dar ve kısıtlı ve de gepgeniş alanları, yerlerle boşlukları.”⁵⁸

Bireyin varlığı, dünyada-olma özneliği, işlerliğini ve bir arada yaşayanların birliktelik değerleri yer deneyimiyle ifadelendirilebilir. Yapısal ve doğal nesnelerin oluşturduğu, özelliği olan toprak parçası olarak yer, içinde yaşayanlarla vardır. Yere ait olabilmek her şeyden önce, yerin ruhunu kavramakla başlar. Dovey, yer duygusunun, içinde anılarımızın ve çabalarımızın barındığı ilgi alanı, gözlenen rutin eylemler, kamusal ritüeller, özel fırsatlar sonucu ortaya çıkan eylemler, büyük kutlamalar, törensel ve coğrafyaya ilişkin olaylar, ilginç ve dikkate değer arazi formu, özel işlevli binalar, düzenlemeler, anıtlar, simgeler ve işaretlerden kaynaklandığını söyler. Kevin Lynch de “içinde her türlü insan eylemini barındıran yer duygusu birikimlidir, anılarda birikir” demektedir.⁵⁹

⁵⁶ Antohny Giddens, **A. e.**, s.38

⁵⁷ Martin Heidegger, **Zaman Kavramı**, Çev.Saffet Babür, İmge Kitabevi, İstanbul, 1996

⁵⁸ Hasan Ünal Nalbantoğlu, “**Nedir Mekan Dedikleri?**”, (Çevrimiçi) <http://www.metu.edu.tr/~hun/articles/Turk/NedirMekan.doc>, Eylül 2008.

⁵⁹ Sedef Altun, “**Mekanların Tüketimi**”, (Çevrimiçi) <http://lyretheatre.blogspot.com>, Şubat 2009

Birlikte yaşayan bireyler, üzerinde yaşadıkları toprak ile uzun yıllar boyunca kurdukları karşılıklı etkileşimleriyle, o yere ve o topluma ait öznel değerler oluştururlar. Yaşam merkezlerini tanımlayarak diğerlerine karşı oluşturdukları fiziksel sınırlar, bu sınırların içinde kalan toplum için özel tanımlı ‘yer’e yurda dönüşür. ⁶⁰ Mekanın yere dönüşümü bedenın mekanla ilişkili duygusal bir bağ kurduğu biçiminde düşünüldüğünde; insanın salt duruşunun bile mekan üzerine bir etkileşim oluşturması mekan-beden ilişkisinin yadsınamaz varlığına işaret ederken, mekan ve yer ayrımı psikolojik boyutuyla belirlemektedir. ⁶¹ Edward Relph, ‘yer’ kavramını “anlamaların, eylemlerin ve özgün coğrafyanın birbirini içerdiği, sarmalandığı insan çevrelerinin fragmanları” olarak tanımlar. Bu tanımlı mekan parçacıklarının oluşumunu motive eden güçleri, insanın bu ilişkiyi algılayışı-yer deneyimini ve süreç içinde gelişen yer bağlılığını inceleyen Relph; “yer deneyiminin mutlak surette zaman derinliği ve hatıra değeri içerdiğini” vurgular. ⁶²

İnsanın bu anlamlı mekan parçalarına duygusal olarak bağlanmasının temel sebeplerinden biri kişinin geçmiş, bugün ve gelecek üzerinde bir “süreklilik kurma” eğiliminin olmasıdır. Süreklilik zincirini kurarak bütüne yönelik bir anlam elde etmek isteyen insan, bu zincirin kurulduğu mekanlara, mekan parçacıklarına ya da yerlere duygusal olarak bağlanmakta ve zaman bağlı bir kökleşme deneyimi yaşamakta, “aidiyet” hissedebilmektedir. ⁶³

İnsanın mekanla kurduğu ilişkiyi, temelini “sosyallık” olgusuna dayandırdığı “süreklilik” kavramıyla açıklayan Pred’e göre; mekânlar hiçbir zaman ‘son bulmaz’ sürekli bir ‘oluşum içindedir’. Bu bağlamda mekân, dünya ile olan ilişkiyi somutlaştırmaktadır. Mekânları, insanların yaptıkları oluşturur ve bu oluşum bitmez, sürekliliğe sahiptir. ⁶⁴

⁶⁰ Burak Asiliskender, **A. e.**, s. 80

⁶¹ Fatoş Adiloğlu, **A. e.**, s. 70

⁶² Edward Relph, **“Place and Placenessless”**, Pion, Londra, 1976, s.37

⁶³ **A. e.**, s. 128

⁶⁴ Cresswell, Tim. **Place A Short Introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004 ,s. 35,37’den aktaran Gülçin Çakıcı, **A. e.**, s. 26

İnsanlar kendileriyle özdeşleştirdikleri, kendilerini bir parçası olarak aidiyet hissettikleri mekanlarda, taşınma, terk etme, göç veya yıkım sonrasında bir kayıp hissi yaşayabilir. Burada insanın hissettiği duygu genel bir kayıptan öte; derin bir bağın yitiminden kaynaklanmaktadır.

Heidegger, fiziksel mekana felsefi bakış açısıyla, öncelikli olarak insanın dünya üzerinde varoluşu ile ilişkilendirdiği ‘dünyanın içinde olmak’ (being in the world) nitelemesinden hareket eder. Heidegger için; dünyanın içinde olmak olarak var olmak bu varlığın kastettiği biçimde dünyada olmak demektir, yani görevini yerine getirir, iş görür, işini tamamlar, aynı zamanda inceleme durumunda olmaktadır. Dünyanın içinde-olmak, işlemek, özen göstermektir. Heidegger’e göre; dünya ne doğaldır ne de çevremizdeki oluşumların bir bütünüdür; yaşam, sonradan gelecek, elde edilecek ile değil, önceden kazanılanla, yani deneyimle şekillendirilir. Bu anlamda mekan da, fiziksel boyutun ötesinde duyular, deneyimler ve kişisel bağlamlar doğrultusunda ele alındığında; deneyimle önceden kazanılmış olanı aktaran yazı gibi bir simge; anlamını anlayıp, yorumlayanları sınırları içine dahil eden toplum etkileşimli bir kimlik tanımlayıcısıdır.⁶⁵ Buna bağlı olarak coğrafi ve sosyo-kültürel bağlam da göz önünde bulundurulmalıdır.

Heidegger’den yola çıkarak oluşturduğu ‘yer’ düşüncesinde Christian Norberg-Schulz yaşanır kılınabilen mekan olarak yer olgusunu insanoğlunun manifestosu olarak niteler. Yer; kimlik ve aidiyetle ilişkilidir. Yer, belli bir karakteri olan mekandır ve yerin ruhu vardır (spirit of place). Le Corbusier’ e göre de mekan ve karakter, tanımlanmış mekanın (yer) iki temel unsurudur. Bu iki unsurun birleşimi yaşanılır mekan (lived space) kavramı altında toplanabilmektedir. Üç boyutlu geometri ve karakter yapısıyla algılanan mekan, bu sayede yere dönüşmektedir. Bu beden merkezli ve yaşanabilirlik üzerine kurulu yaklaşım mekanı tanımlamakta ve mekanı yere dönüştürmektedir.⁶⁶

⁶⁵Burak Asiliskender, **A. e.**, s. 74

⁶⁶ Christian, Norberg-Schulz, **Architecture: Meaning and Place**, Selected Essays, Electa/Rizzoli, New York, 1986, aktaran Fatoş Adiloğlu, **A. e.**, s., 70

Bireysel ya da kolektif kimlik arayışı, değişen bir dünyada güvenli bir liman arayışı olarak düşünülebilir. Üzerimize doğru patlayan bu üst üste yığılmış mekansal imgeler kolajı içinde, yer-kimliği önemli bir konu haline gelir, çünkü herkes kendini başkalarından ayıran bir mekan işgal eder (bir beden, bir oda, bir ev, insanı biçimlendiren bir topluluk, bir ülke); kendimizi başkalarından nasıl ayırdığımız ise kimliğimizi belirler.⁶⁷

Mekan(deneyimleri) ve kimliğin oluşumu arasındaki ilişkiye değinen Oğuz Işık, en temelde kimliğin politikleştirilmesi, politik bir mücadele alanı haline dönüştürülmesi olarak tanımladığı postmodernizmin, farklılıkların tanınması ilkesine dayalı yönüyle bir *kimlik felsefesi* olarak görülebileceğini söyler. Işık'a göre kimlik, sabit bir konum değil, tersine her an yeniden oluşum halinde, hiçbir zaman tamamlanamayan bir süreç; dünyayı ve kendimizi tanımladığımız geçici bir platformdur. Kimlik ancak, başka kimliklerle olumsuzluk ilişkisi içinde, başka kimliklerle farklılıkların kalıcılaştırılması yoluyla kurulabildiğinden; kimliğin oluşumunda farklılık temel bir rol oynar. Kimlik ve kimliğin var olma koşulları birbirinden ayrı düşünülemeyeceğinden mekansal pratikler farklılığın oluşumunda önemlidir. Kimliğin oluşumu, kendi öznelliğimizi başkalarından ayıran sınırların yeniden belirlenmesi, kendi konumumuza ilişkin haritaların yeniden çizilmesi sürecidir.⁶⁸

Bireylerin, toplumsal ve maddi çevrelerini benimsemeleri, onlara bireysel ya da kolektif nitelik taşıyan bir 'anlam' atfetmeleriyle gerçekleşir. Bu, toplumsal etkileşimlerinin bir parçasını oluşturur. Anlamı bir çevre, büyük ölçüde bireyin toplumsal kimliğiyle örtüşür. Bireyin toplumsal kimliği, toplum ve mekana uyum yeteneği sayesinde, çevreye aşina olma ve emniyet duygusunu getirir.⁶⁹

⁶⁷ David Harvey, **A. e.**, s., 337

⁶⁸ Oğuz Işık, **A. e.**, s. 27

⁶⁹ Ayşe Öncü, **Mekan, Kültür, İktidar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s.107

Kültürün alt bileşenleri olan inançlar, aile yapısı, yaşam biçimleri, değerleri, dünya görüşleri ve aktivitelerin evin şekillenmesinde önemli rolü vardır.⁷⁰ Ait olma duygusu ya da yer-kimliği, kişinin eylemlerinin, yaşamında en önemli ‘yer’ olan “ev”in içinde veya etrafında yoğunlaşma derecesi ile ilişkilidir. Kişiler, evlerine ve ait oldukları topluluğa güçlü bağlılık duyguları ile kim olduklarını tanımlarlar.⁷¹

Birey veya topluluk olarak insanın kimliğinin oluşması “bir yere ait olmak” ile ilintilidir. Bu anlamda ‘ev’ ait olmayla ilgili imgeleri çağrıştırır. Fiziksel bir yapı olmanın ötesinde, yarattığı simgesel çağrışımlar anlamında “ev”, mekansal ve toplumsal olarak kendimizi “ait” hissettiğimiz yerdir. Hedetoft ve Hjort’un da belirttiği gibi; “evimiz, mekansal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiklerimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir.”⁷²

Bu bağlamda düşünüldüğünde ev, bir insanın ve kültürün kimliği üzerine oldukça fazla şey söyler. Bu yönü dikkate alınınca ev, Bachelard’ın dediği gibi “cansız bir dam altı” olmaktan çıkar ve “içinde oturan mekan geometrik mekanı aşar.” Mekan ile insan arasındaki karşılıklı etkileşimleri araştıran Bachelard’a göre; “insan varlığının ilk evreni” ve hatıra izleriyle dolu olan evi bir barınak olmanın ötesine taşıyan en önemli unsur ise “insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri” olmasıdır. Yalnızca anılarımızın değil, unuttuklarımızın, bilinçsizliğimizin de içimizde ‘barındırılmıştır’ olduğunu vurgulayan Bachelard, ruhumuzun bir oturma yeri olduğunu söyler; ‘evleri’, ‘odaları’ sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz.” Zaman ve mekanın izleri ellerimize, gözlerimize, odalara, şehrin sokaklarına işlemiştir; ‘sahici’ olanın öyküsü buralarda çıkılan yolculukların öyküsüdür.⁷³

⁷⁰ Özlem Mumcu Uçar ve Ahsen Özsoy , **A. e.** s.14

⁷¹ Cevat Geray, **A. e.**, s. 135

⁷² Asuman Suner, **A. e.**, s. 16, 17

⁷³ Gaston Bachelard, **A. e.**, s.28

Mekanın, kimliğin oluşmasında, bütün kültürel ve psikolojik etkileriyle oynadığını rolün önemini vurgulayan Walter Benjamin de; “içmekan” olarak nitelendirdiği evin, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazası olduğunu söyler. Benjamin’e göre “bir mekanda yaşamak, orada izler bırakmak demektir.”⁷⁴ İçinde yaşayan kişinin kültürel ve bireysel niteliklerini vurgulayan ev; çoğu zaman da bir medeniyetin özünü yansıtan bir simge haline dönüşür. Sosyal ve mekansal olanı birbirlerine ait ve birbirinin parçası olarak diyalektik bir yaklaşım içinde ele alan Lefebvre, “mekanın insan eylemlerinin ve toplumsal süreçlerin hem ortamı hem de ürünü” olduğunu belirterek, mekanı belirli bir toplumsal durumun göstergesi olarak ele almaktadır.⁷⁵

Suner, “aidiyet” kavramının, her zaman içinde barındırdığı istikrarsızlığa ilaveten, günümüzün hızla küreselleşen dünyasında, bu döneme özgü yeni bir krize sürüklendiğinden söz eder. Suner’e göre, ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler sonucu fiziksel ve sanal hareketlilik imkanlarının daha önce görülmedik biçimde artması ve yoğun emek, sermaye, insan, imge ve bilgi akışının ulusal sınırları aşındırmasıyla birlikte, ev, yuva ve vatan kavramları, görgül ve metaforik anlamda, daha önce hiç olmadığı kadar derin bir kriz içine girmiştir.⁷⁶

David Harvey, uluslararası borsacılığın ve küresel ticaretin hâkim olduğu bugünün dünyasında, üretilen ürünlere ve farklı mekânlara erişebilirliğimizdeki hızlı değişimin (kitle turizminin yaygınlaşması, mesafe engelinin kalmaması), modadaki ve yaşam tarzlarındaki değişmelerin, insanların değerleri ve zaman -mekân içinde başkalarıyla kurdukları ilişkiler gibi temel konularda yarattığı belirsizlik ve kişisel güvensizliği zaman-mekan sıkışması (space-time compresion) olarak niteler⁷⁷. Yeni tüketim mekânlarının varlığı, zaman ve mekân kavramlarının bilinen yapısında ve anlamlarında yarattığı dönüşümle, sınırların bulanıklaştığı ya da yok olmaya başladığı, farklılıkların birbiri içine geçtiği yeni bir anlam çerçevesi oluşturmuştur. Küresel sermayenin örgütlediği yeni tüketim mekânları, coğrafi sınırların yok olduğu

⁷⁴ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 85

⁷⁵ Henri Lefebvre, **A.e.**, s. 25, 33

⁷⁶ Asuman Suner, **A. e.**, s. 18

⁷⁷ David Harvey, **A. e.**, s., 317-321

dolayısıyla, aidiyet duygusu yerine bir yere ait olmama / her yere ait olma duygusu veren, bağlamından kopuk, kendi mekânını kurgulayan ortamlardır. Ancak, Harvey; mekânsal engellerin çöküşünün mekânın öneminin azaldığı anlamına gelmediğini hatta paradoksal bir biçimde mekânsal olarak farklılaşmış niteliklere daha duyarlı hale geldiğini ve yerel özelliklerin vurgu kazandığını belirtmektedir.⁷⁸

⁷⁸ Sedef Altun, “**Mekanların Tüketimi**”, (Çevrimiçi) <http://lyretheatre.blogspot..com>, 17 Şubat 2009

2. BÖLÜM

BİR SİMGE OLARAK EV

Türkçe’de çok geniş bir anlam kümesini içinde barındıran ‘ev’ sözcüğü, aslında ailenin uzantısı olan, insanın aidiyet olgusunu tamamlayan, özel ve bireysel alanlarını tanımlayan fiziksel çevreyi işaret etmektedir.

Melek Gökten, “Toplu Konutlarda İnsan-Mekan İlişkileri” başlıklı doktora tezinde, “ev” kavramına yönelik “fenomenolojik” ,“diyalektik” ve “transaksiyonel” olarak farklı yaklaşımlardan söz eder. Gökten’e göre geometrik mekan anlayışı evi, içinde insanların günlük gereksinimlerini giderebilecekleri tarza uygun olarak düzenlenmiş bir fizik mekanlar toplamı gibi görürken *fenomenolojik yaklaşım*; evi, “bireyin konumuna göre perspektif olarak yapılan ve bireyin algıları üzerine odaklanan bir mekan anlayışıyla; algısal, subjektif, yaşantısal ve yaşamsal bir mekan” olarak tanımlamaktadır. Kişinin dünyadaki varlığını onun mekansallığına bağlayan felsefi fenomenolojiden hareket eden yaklaşım, eve ilişkin deneyimi, ‘kendileme’, ‘düzen’, ‘bağlılık’, ‘köklülük’ gibi öznel deneyimlerin kavramlarıyla anlamaya çabasıyla, olguya ilişkin neden-sonuç ilişkileri üretmekten çok, onu, yaşantısal anlamda derinlemesine kavramaya çalışır.⁷⁹

Bütün sosyal sistemlerin, bireysel ve toplumsal karşılıkların, çeşitli düzeylerdeki etkileşimleriyle oluştuğunu varsayan *diyalektik yaklaşım*; çevre-insan ilişkilerini anlama sürecinde kültürün ve kültürü anlama sürecinde çevre –insan ilişkilerinin bir ayna olduğunu belirterek, bu karşılıklılığı en iyi yansıtan mekanların evler olduğunu belirtir. Bu yaklaşımın eve ilişkin genel varsayımlarından ilki, yerleşimin temel ilkelerinin, egemen çevresel ve kültürel yapıyla etkileşim içinde belirlendiği evlerin, coğrafik ve kültürel faktörlerin, adaptasyon pratiklerinin, inançların, elle tutulur yansımalarını sunduğudur. İkinci varsayım, evlerin, bireysel gereksinim, istek ve motivasyonlara karşı toplumun talepleri ve gereklilikleri

⁷⁹ Melek Gökten, “**Toplu Konutlarda İnsan-Mekan İlişkileri**”, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Ana Bilim Dalı, 1991, s. 6, 8

arasındaki genel diyalektik karşıtlıklarla başa çıkma tarzlarının görülebileceği yaşama mekanları oluşlarıyla ilgilidir.⁸⁰

Transaksiyonel (bağlamsal) yaklaşım ise, coğrafik-fiziksel özelliklerin, mekanı yaşayanların psikolojik süreçlerin ve genel sosyokültürel alanın bir arada görülmesi gerektiğini temel alan bütüncül bakış açısıdır.⁸¹

Ev kavramı ve imgesi üzerine, mekan-çevre bilimcisi Clare Cooper Marcus, Jung'un insan zihninde "kolektif bilinçaltı"nın varolduğu savı üzerine temellenen "House as a Symbol of Self" adlı makalesinde, evin arketipsel doğasını anlamaya çalışmıştır. Jung, insan doğasının ortak köklerinin varolduğu kolektif bilinçaltının bir takım soyut ve şekilsiz anlam kalıplarını –arketipleri- kapsadığını varsaymış; bu temel anlam ve davranış kalıplarının gündelik hayatta ve bilinç düzeyinde "sembol"ler yoluyla açığa çıktığını söylemiştir. Bu görüşten hareketle Cooper; ev sembolizminin "bilinçli" olduğu kadar daha da fazla "bilinçaltı"ndan gelen bir dürtü olduğunu söyler ve insanın temel mekanı olarak evi, "kendini" anlamak üzere kullandığı bir "geri bildirim aracı" olarak açıklar.⁸²

Ev, bir insanın ve kültürün en önemli tanımlayıcısı olarak düşünüldüğünde, Bachelard'ın dediği gibi "cansız bir dam altı" olmaktan çıkar ve "içinde oturulan mekan geometrik mekanı aşar." Özellikle "içinde doğulan evler"i "salt bir fiziksel nesne olarak görülmemesi gerektiğini" söyleyen Bachelard'a göre; evi bir barınak olmanın ötesine taşıyan en önemli unsur "insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri" olmasıdır. İnsan varlığının ilk evreni olan ev, "insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev insanı doğanın fırtınalarına karşı koruduğu gibi, hayatın fırtınalarına karşı da ayakta tutar. Bu anlamda evin maddi ve manevi olarak iki yönü vardır. Yani ev, "aynı zamanda hem beden, hem ruhtur."⁸³

⁸⁰ A.e., s. 17, 30

⁸¹ A.e., s. 32, 40

⁸² C.Cooper Marcus, "The House a Symbol of Self: Designing for Human Behavior", ed: J.Lang, C. Burnette, W.Moleski& D. Vachon, 1974, s.130-146'dan aktaran Zehra Akdemir Ersoy, A.e, s. 124

⁸³ Gaston Bachelard, A.e, s. 37,39

Dovey, “Home and Homelessness” (Ev ve Evsizlik) adlı makalesinde evsizliğin, gerçek-fiziksel anlamda günlük gereksinimlerin karşıladığı ve içinde yaşanılan bir fizik mekana sahip olmamak anlamına gelmediğini vurgular. İnsan bir evde bulunmakla birlikte, orada gerçek bir ev deneyimi yaşamıyor olabilir. Diğer yandan, insan kendisine ait bir evi olmadan yaşadığı herhangi bir yer, onun için gerçek “ev” deneyimini yaşadığı bir mekan anlamına gelebilir. Evsizlik, insanların fizik mekanlar anlamında konutlara sahip olmama anlamından öte; ev deneyiminden yani psikolojik bir olgudan yoksunluk anlamına gelmektedir. Bu nedenle, konut sahibi olduğunda da “evsizlik” deneyimini yaşanması mümkün görünmektedir.⁸⁴ Dovey’in bu açıklaması bize ev kavramının, yaşanan mekanın fiziksel özelliklerinden çok yaşantısal deneyimi anlatan bir kavram olduğunu göstermektedir.

“Ev” diye adlandırdığımız “yer”lerin kaynağındaki gücün insan zihninde varolduğu, onun oluşumunda bir takım anlam kalıplarının etkili olduğu düşünüldüğünde; bir sembol olarak evin tüm anlamları öncelikle insanın “barınma” içgüdüleriyle ilişkili olmaktadır. Dolayısıyla, insanı barınmaya teşvik eden güçlerin ve dürtülerin birçoğu aynı zamanda evin altında yatan anlamlardır. Ev, fiziksel bir yapı olduğu kadar, sosyal bir eylem alanı veya zihinsel bir durum olarak değerlendirildiğinde, aranan izlerin duygularda, davranışlarda ve deneyimlerde varolduğu söylenebilir.⁸⁵

2.1. Ev ve Barınma

“Barınma” sorununun geniş anlamıyla salt fiziksel boyutlu bir eylem olmaktan çok daha öte, insana ait temel varoluşsal bir etkinlik olduğunu vurgulayan Martin Heidegger, barınmayı “dünyada bir oluş biçimi” olarak nitelendirmiştir. Heidegger ve onun felsefesinde temellenen söylemler, insanın zihinsel ve bedensel olmak üzere tüm eylemlerinin mekansal bir niteliği olduğunu vurgulayarak; barınma kavramını insanın dünya yüzünde gerçekleştiği eylemlerinin tümü, yaşamın kendisi

⁸⁴ Kimberly Dovey, Home and Homeless, I. Altman, C. Werner (Ed.), Home Environments, Plenum Pres, New York, 1985,s. 33-65’ten aktaran Melek Gökten, **A.e.**, s. 4

⁸⁵ Zehra Akdemir Ersoy, **A.e.**, s. 125

ve insanın kimliğı olarak açıklarlar. Dolayısıyla “barınma” kavramı fiziksel boyutunun yanı sıra psikolojik, sosyal, deneyimsel anlamlarıyla algılanmalıdır.⁸⁶

İnsan, içinde yaşadığı mekanı kavrayarak, ona anlamlar yükler. Böylece birey tanıdığı, ayrıntılarını bildiğı mekanı oluşturan yüzeyler üzerinde hakimiyet kurarak kendine ait kılar ve kendini güvende hisseder. İnsanın, barınma ihtiyacının bir sonucu olarak mekana yüklediğı en etkin anlam, onun yaşamını yöneten en önemli duygulardan biri olan güvendir. Mekan, insanın içinde güvenle yaşam sürmek için oluşturduğu barınma, sığınma ihtiyacına cevap veren bir kavram olmanın ötesinde; içinde yaşayanların bu duyguya bağılı olarak kendilerine özgü bir dünya kurdukları öznel bir yerdir. Hacimsel ve yüzeysel düzenlenmelerle içinde yaşayanların kimliğini anlatan, tanımlayan somut bütünlüklerdir.⁸⁷

İnsanın ilk mekansal deneyimlerini ele alan çalışmalar, barınma eyleminin temelinde “düzen arayışı”nın yatmakta olduğunu, kişinin çevreyi algılaması ve anlaması, davranışlarını tayin edebilmesi için öncelikle onu fiziksel ve zihinsel anlamda düzene sokması gerektiğı üzerinde dururlar. Ev, sürekli bir “anlam arayışı”nda olan insan için güçlü değerlerle donanmış bir tutunma noktası olurken; “düzen” ve “kimlik” insanı mekanını oluşturmaya ya da barınmaya iten temel güçlerdir. İnsan zihninin düzen kurma işlemi temel olarak karşıt güç ilişkileri üzerine kuruludur; İç/dış, yukarı/aşağı, ön/arka gibi onumlar, güven/tehlike, kutsal/dindışı, sembolik/seküler gibi anlamsal ayrımlar mekansal düzenin temel yapılandırmaları olmaktadır.⁸⁸

İnsanın dünyadaki varlığının merkezi alanı, düzen ve köklülük sağlayan bir yer olarak ev; merkezilik, alansallık, yere bağılılık ve onunla ilişkisinin sürekliliğı, aynı zamanda sosyal dünyayla kurulan ilişkinin temel hareket noktasıdır. Dovey, ‘evde olma’nın nerede olduğumuzu gerçekten bilmek anlamı taşıdığını ve bu bilginin sağladığı düzenliliğın, evi herhangi bir yerden ayıran güven ve kontrol duygusunu da

⁸⁶ A.e., s. 126

⁸⁷ Burak Asiliskender, A.e., s. 78, 79

⁸⁸ Zehra Akdemir Ersoy, A.e., s. 126

sağladığını belirtmektedir. Ona göre ev, bizi kontrol edemeyeceğimiz dış dünyadan ayıran mekansal bir düzenlilik olarak, mekan içinde varoluş tarzımızı belirleyen en temel ilkedir.⁸⁹

Evi, temel bir yapı gibi insan ruhunun çözümleme aracı olarak gören Bachelard da eve tamamen metaforik bir anlam yükleyerek, evlerin kişinin bedeni ve anıları aracılığıyla yaşandığından söz eder. Dolayısıyla mekan, belleğin, zamanın, alışkanlıkların, yaşam tarzlarının oluşumunu yansıtan bir örüntüye sahiptir. Ev, Bachelard'a göre mekan çözümlemeleri için bir temeldir: "İçinde gerçek anlamda oturulan her mekan, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır."⁹⁰

Ev, insan varoluşunun en önemli göstergesidir ve insanın bedeni yoluyla dünyayla ilişki kurmasının-fizik dünyaya uyma ve onu kendi fizik varlığına uydurmanın karşılıklılığı- en dolaysız biçimini sunar. Böylece insanın genel aktivitesinin içinde ve çevresinde olduğu bir eksen niteliği kazanır; sürekli olarak kendisinden ayrıldığı ve yine kendisine döndüğümüz, en temel ihtiyacımızın karşılandığı birincil mekanımız haline gelir.⁹¹

Ertugrul Rifayi Turan 'Heidegger ve Ev' başlıklı yazısında, Heidegger'in dünyada sahih (otantik) biçimde yaşamadıkça, fiziksel bir yapı olarak evin yetersiz kaldığı düşüncesinden söz eder. İnsanın dünya üzerindeki varoluşunu bir mekan ve yer edinme problemi olarak ele alan Heidegger'e göre; "özlenen ev, şöyle veya böyle barındığımız bir fiziksel yapı değildir. Ev, insanın dünyada ve varlık içinde temel bulunma biçimidir. Bu temel biçim, fiziksel evin ev olarak ortaya çıkışının da ön koşuludur."⁹²

Adorno, *Minima Moralia*'da, özel yaşamın düştüğü durumu, sahnesine bakarak anlayabileceğimizi; "sözcüğün alışılmış anlamıyla barınağın, artık imkansız" olduğunu söyler. Adorno'ya göre; "içinde büyüdüğümüz geleneksel evler

⁸⁹ Melek Gökten, **A.e.**, s. 14

⁹⁰ Gaston Bachelard, **A.e.**, s. 39

⁹¹ Melek Gökten, **A.e.**, s. 8

⁹² Ertugrul Rifayi Turan, "**Heidegger ve Ev**", Mimarlar Odası Yayını, No: 260, 1994, s. 22

çekilmezleşirken... En küçük sığınma duygusuna bile aile çıkarlarının küflü kokusu karışmaktadır. Bir *tabula rasa* üzerinde inşa edilen o modern, işlevsel konutlarsa, uzmanların zevksizler için imal ettiği, içlerinde yaşayanlarla hiçbir bağlantısı olmayan yaşama kutularıdır. Ev, geçmişte kalmıştır.” Nietzsche’nin *Şen Bilim*’de “Ev sahibi olmamam, iyi talihimin bir parçası bile sayılabilir” sözlerine ek olarak Adorno, “kendi evimizi ev olarak görmemenin, orada kendimizi evimizde hissetmemenin, ahlakın bir parçası” olduğunu söyler.⁹³

Arendt de, modern insan olma halinin *bir türlü yerleşememe, bir yere bağlanamama (Unheimlichkeit)* ve bir yabancı olma durumu yarattığından söz eder. Arendt’ e göre “modern insanın, artık ne tanrısal düzende, ne doğada, ne de tarihte belli bir yeri (yurdu) vardır. Ama kendisini evinde hissedebilmeye duyduğu özlem ve arzusunu hiçbir zaman kaybetmez, bu arzu hep devam eder.”⁹⁴

2.2. Ev ve Kimliklenme

İnsan, kendini anlamak ve ona somut bir ifade getirmek için kendine en yakın ve anlamlı, öncelikle görülebilir ve tanımlanabilir fiziksel formları ya da sembolleri seçmektedir. Clare Cooper’a göre insanın kendi “farkındalığı” ancak “kendini yansıtırma”sıyla mümkün olmaktadır. İnsan kendini öncelikle en yakın mekanlarda, insanlarda, şeylerde kısacası dışarıdan gelen deneyimlerle anlarken; kendini yansıtarak yaşanan mekanlar üzerinden kimliklenmektedir.⁹⁵

Kimberly Dovey, evi, mekânsal ve zamansal kimlik bağlamında değerlendirdiği yazısında, evin geçmişle olan bağlantısı anlamında sürekli olarak kimliğimizi uyandırdığına dikkat çeker. Dovey’e göre, zamansal kimlik, kim olduğumuzu, nereden geldiğimizle açıklamanın yollarından biridir; zamansal kimlik

⁹³ W. Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Metis Yayınları, 2007, s.42-43

⁹⁴ Marieke Borren (aktaran), *İnsan Yüzlü Hayalet Kuklalar*, Çev. Birten Lostar, (Çevrimiçi) http://www.felsefeekibi.com/dergi2/s2_y7.html, 13 Ocak 2009

⁹⁵ Zehra Akdemir Ersoy, *A.e.*, s. 127

olarak ev ise sadece geçmişle olan bağlantılarıyla sınırlı değildir; geleceğe de uzanır: “ev, kimliğin hem temsiline, hem de gelişmesine olanak tanır.”⁹⁶

Gaston Bachelard, evin, “insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğunu” düşünmektedir. Bachelard’a göre “ev, insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar”. Bu bağlamda, “bellek ve imgelem iç içe geçmiş durumdadır. Böylelikle ev yalnızca günü gününe, bir tarihsel çizgi boyunca, kendi yaşantımızın anlatısında yaşanır olmaktan çıkar, geçmiş günlerin hazinelerini korur.”⁹⁷

İnsan ile mekanı arasındaki sürekli devam eden anlam alışverişinde, kişi mekanını kendine dönüştürmeye ve uyarlamaya başlamaktadır. İnsan, yaşadığı mekanı, fiziksel uyarlamalar yapmak, mekanı üzerinde kontrol sağlamak, yaşadığı mekanı anlamla donatarak, ona bakmak-bakımını yapmak, tanıdıklık kurmak, yerini kişileştirmek gibi farklı biçimlerde kendine maledebilmektedir. Kendisini, şeylere ve yerlere açtığında onlara anlam katmaya başlarken; aynı zamanda “o şeyler” insanın kendi kimliğine anlam yüklemektedir.⁹⁸

2.3. Egemenlik ve Mahremiyet Alanı Olarak Ev

İnsanın kendi alanını kontrol etmesi, egemenlik kurması ve sahiplenmesi, çevre davranış bilimlerinde yoğun olarak çalışılırken, Douglas Porteous da, pek çok hayvan türünde olduğu gibi, insan neslinde de “kimlik”, “güvenlik” ve “uyarı” istemlerine karşılık gelen fiziksel mekanlarına “egemenlik kurma” içgüdüsünün var olduğunu saptamıştır.⁹⁹

Mekan anlayışının; bireyin konumuna göre perspektif olarak yapılan ve bireyin algıları üstüne odaklanan, algısal, subjektif, perspektif, yaşantısal ve

⁹⁶ Şehnaz Şişmanoğlu A.e., s. 46

⁹⁷ Gaston Bachelard, A.e., s. 33, 34

⁹⁸ Zehra Akdemir Ersoy, A.e., s. 126

⁹⁹ A.e., s. 128

yaşamsal bir ihtiyaç olduğunu söyleyen İhsan Bilgin mekanı, insan eylem ve etkinlikleri için gerekli bir donanım, bir hammadde olarak görmek gerektiğinden söz eder.¹⁰⁰ Böyle düşünüldüğünde bu hammaddeyi insanın ve toplumun kendi yaşantısına, kültürüne, algı ve değerlerine, ve daha bir çok etkene göre biçimlendirmesi ve düzenlemesi mekanın kişiselleştirilmesi ve kendilenmesinin temellerini oluşturmaktadır. Bir tür sahiplenme sembolü olarak kişiselleştirme ve kendilemeyle birlikte, sosyal etkileşim düzenlemekte, çeşitli sosyal ve fiziksel dürtülerin (egemenlik alanı, kişisel mekan gibi) tatmin edilmesi sağlanmaktadır. Bu dürtüler daha baskın olarak biyolojik değil, sosyaldır.¹⁰¹

İnsan, mekanı aynı anda ben-merkezli ve çevre- merkezli algılar. Bir başka deyişle, biz dururuz çevre döner. İnsan ben-merkezli algısı sonucu devingen ve dinamik kişisel mekanı ile var olur. Merkezinde olduğu statik ve sınırlandırılmış yer de onun durağan merkezini oluşturur.¹⁰²

Kişinin düşünce boyutunda, diğeri ile ayrımının kurulması önem kazanırken; egemenlik, kişisel alan, kişisel mesafe ve mahremiyet gibi başlıklar sınırların oluşturulmasındaki kavramlar olarak öne çıkmaktadır. Habraken, yerleşme davranışının, yani bir mekânı ayırarak içeriye neyin girip neyin girmeyeceğinin kararını vermenin, temelde egemenlikle ilgili olduğunu söyler. Kişinin kendini fark etmesi, sınırların açıkça tanımlanma süreciyle çok yakından ilgilidir. Mahremiyeti sağlayan fiziksel elemanlarıyla var olan tek aile evi, egemenlik davranışına açıkça belirlenmiş özel mülk sınırlarıyla çevreli olarak bir örnek oluşturur. Ev, açılımlarını ve ilişkilerini denetleyen sınırlarıyla vardır. Habraken'e göre insanlar tarafından oluşturulmuş şeylerin denenen kontrolün sınırlarını temsil eder, bu yüzden de kişi egemenliğini özellikle evde işaretlerle göstermeye eğilimlidir.¹⁰³

¹⁰⁰ Betül Ellialtıoğlu, **A.e.**, s. 30

¹⁰¹ **A.e.**, s. 30

¹⁰² Şengül Öymen Gür, **A.e.**, s. 101, 103

¹⁰³ Özlem Mumcu Uçar, Ahsen Özsoy (aktaran), **A.e.**, s. 14

Altman, egemenlik alanını ; bir mekanın yada nesnenin işaretlenmesini, yada kişileştirilmesini içeren bir sınır düzenleme mekanizması olarak tanımlar.¹⁰⁴ Egemenlik alanı; kişinin mülkiyetinde olan, yasal ve/veya töresel olarak denetleme hakkına sahip olduğu, dış etkenlere karşı savunulan sınırlara sahip, korunan, insanın herhangi bir gereksinmesini karşılayan herhangi bir yer, kişinin egemenliğinde olduğundan, kolaylıkla kişiselleştirebildiği alanlardır.¹⁰⁵ Bu anlamda evin, kişinin en önemli egemenlik alanı olduğunu söyleyebiliriz.

Egemenlik alanı, “kendi” ve “diğerleri” olarak mekansal bir ayrım yaratırken; insanın “kendi” ve “diğerleri” arasındaki ilişkiyi ayarlanması ve kontrolü, yani çift yönlü bir sınır koyması mahremiyeti ortaya çıkarmaktadır.

Önceleri bireysel hak ve özgürlükler bağlamında ele alınan “mahremiyet” kavramı, daha sonraları psikolojik, sosyal, politik, mimari ve hatta ekonomik bir kimlik kazanarak disiplinlerarası pek çok çalışmaya konu olmuştur. Psikoloji açısından kavram, uzun süre tek yanlı bir süreç olarak, yalnızlık ya da diğer insanların isteklerinden ve varlıklarından uzak durma özgürlüğü; kişinin geçmişi veya bugünüyle ilgili deneyimleri, davranışları ve geleceğe ilişkin niyetleri gibi, özel enformasyonu başkalarından gizleme isteğinin bir sonucu olarak ortaya çıkan, diğer insanların algıları ya da inançlarını kontrol etme ihtiyacı; kentsel yaşamda aşırı uyarılmadan kaçınma arayışı, bir geri çekilme süreci biçiminde yaklaşımlarla tanımlanmıştır.¹⁰⁶

Sissella Bok mahremiyeti, “bir yaşam biçimi”, “insanın yaşamından memnun olması için duyduğu psikolojik bir ihtiyaç olarak gerekli (ama yeterli olmayan) bir durum” olarak tanımlar. Mahremiyet, rahatlık ve kontrol sağlayarak, kimlik duygusunu güçlendirerek, gelebilecek saldırılara karşı insanın kendisini korumasına yardımcı olurken; kişinin kendi yaşamının kontrolünü bir başka insanın eline vermemenin önemli olduğunu kabul eder. Bok’a göre mahremiyet; “kendini

¹⁰⁴ Betül Ellialtıoğlu, **A.e.**, s. 22

¹⁰⁵ **A.e.**, s. 22

¹⁰⁶ Melek Gökten, **A.e.**, s. 19

gerçekleştirme, kendine saygı, haysiyet, dokunulmazlık gibi kavramlarla bir arada bulunup, korunmasızlık, çıplaklık, korku, sıkıntı, şaşkınlık, ıstırap ve duygusal karışıklık gibi durumlardan kendisini uzakta tutar.¹⁰⁷

Bir insan, çevresinde bir egemenlik alanı kuramıyorsa, mahremiyet alanını da oluşturamaz ve kendini güvende hissedemez. Dolayısıyla, mahremiyet ve egemenlik alanı arasında çok sıkı bir bağlantı bulunmaktadır. İnsanın birden çok egemenlik alanı ve bu alanlar üzerinde geliştirdiği çeşitli türlerden mahremiyet mekanizmaları vardır. Bürosundaki masası, okuldaki sırası, bilet kuyruğundaki yeri, sinemadaki koltuğu onun egemenlik alanlarına girer, ancak ne var ki bu alanlar onun geçici haklarıdır.

Andrew Belsey yaşamın, toplum içinde yaşamının dışa dönüklüğü ile mahremiyet dediğimiz içe dönme arasında kurulan eşsüremliliği bir denge olduğunu söyler. Ona göre, ideal olanı, bu ikisi arasında karşılıklı içermeyen bir dengenin kurulmasıdır.¹⁰⁸

İnsanların çevrelerinde, mekânı “kendileme” sonucu bir egemenlik alanı oluşturabilmesi aidiyetin oluşması açısından önemli bir faktördür. Bir çevre/meکان kendimiz için güvenli değilse mahremiyet duygusu da elde edilmemiş olur. Mahremiyet korunan meکانı elde etmek için gerekli olan bir etkidir. Mahremiyet kişiler veya grupların diğer kişiler veya gruplarla görsel, işitsel ilişkilerinin kontrol edilmesidir.¹⁰⁹

Mekanın “kendilenmesi” (appropriation), eve ilişkin deneyimin analizinde kullanılan temel kavramlardan birisidir. İnsanın çevreyle ilişkisinde temel bir eğilim olan kendileme, insanın bir meکانla yakınlık kurarak, meکانı güvenli bir yere dönüştürmesi anlamını taşımaktadır.

¹⁰⁷ Andrew Belsey, “ **Mahremiyet, Aleniyet, Siyaset** ”, Çev. Nurçay Türkoğlu, Der. A. Belsey ve R. Chadwick, Medya ve Gazetecilikte Etik Sorunlar, Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 112

¹⁰⁸ **A.e.**, s. 117

¹⁰⁹ Candan Ilgın, Orhan Hacıhasanoğlu, “**Göç – Aidiyet İlişkisinin Belirlenmesi İçin Model: Berlin / Kreuzberg Örneği**”, İTÜ Dergisi, No: 2, Eylül 2006, s. 63

Gür, kendilemenin insanın doğayla bir ilişkisi olduğunu söyler. Gür’e göre kendileme bir yerin ya da mekanın dönüştürülmesinde ortaya çıkan bir otorite, bir denetim göstergesidir; mekan da bir anlamda kendilemenin ve kişinin özünün dışavurumunun gerçekleşmesidir.¹¹⁰

Kentlere, sokaklara ya da bazı genel mekanlara sahip olamayız fakat onlara kendimizden pek çok şey katabilir; onlarda kök salabiliriz. Bu aşinalık ilişkisi, onların kimliğini bizim kimliğimizle birlikte oluşturur ve kendiliğimizi, kimliğimizi onlarla tanımlarız. Graumann, bu noktada kendilemenin, benliğin ve kimliğin gelişmesi ve gerçekleşmesiyle iç içe gelişen, ontolojik bir süreç olduğunu; bu yanıyları kendilemenin, bir mekanın ya da evin kendisinde değil, daha çok mekanların anlamında ve onlarla kurulan ilişkilerin tarzında görülebileceğini belirtir.¹¹¹ Dolayısıyla, mekanın kendilemesiyle birlikte, mekansal kimlik ya da yer kimliği oluşurken, mekanın anlamı ve insanın o mekandaki davranışları, mekanla kendileyen insan arasındaki çok yönlü ilişkiyle açıklanabilmektedir.

Mekan kimliğinin oluşumunda, “birey” kaynaklı en önemli etken ve bileşen olan kendileme; kişinin mekanla diyalogundaki en açık ve yalın ifade biçimidir. Sorumluluk duygusunu da birlikte getiren kendileme ile oluşuna katılınan nesneler benimsenir, korunur, bakılır, sevilir.¹¹²

İçinde yaşayan insanlarca kendilenmiş mekanlar olarak evler, sahiplerinin sosyal statüleri, kişilik özellikleri, estetik tercihleri ve kişisel tarihlerine ilişkin semboller bütünüdür. Kendileme sürecinin içerik ve formundaki farklılıklar, evlerde yaşayanların kendileriyle kurdukları, başkalarıyla kurmak istedikleri ilişki tarzının sözel olmayan ifadelerini içermektedir. Kendileme sürecinin başka bir yönüne dikkati çeken Proshansky ise, bir evin herhangi bir mekandan, bizim olana dönüşümünü sağlayan tüm hareketlerin, o mekana ilişkin genel deneyimi de etkilediğini söyler. Sonuçta herhangi bir pratik deneyim kendi dinamiği ile oluşurken

¹¹⁰ Şengül Öymen Gür, **A.e.**, s. 117

¹¹¹ Melek Gökten, **A.e.**, s. 10

¹¹² Betül Ellialtıoğlu, **A.e.**, s. 33

kendi sonucundan uzaklaşabilir ve yabancılaşma riski ortaya çıkar.¹¹³

“Ev mekanı” insanın egemenlik alanları arasında her bakımdan en fazla sahiplenilen, savunulan ve sınır denetiminin yani mahremiyetin en özgürce sınandığı yerdir. Porteous, “evin kendisinin başlı başına bir egemenlik alanı olduğunu” belirtirken; Kron, evi “hem hukuki hem de psikolojik anlamda, insanın en ayrıcalıklı denetiminin olduğu yer” olarak saptar.¹¹⁴

Kaotik bir toplumsal ortamda yaşayan bireyler için huzur ve güvenliğin esas kanıtı, mahremiyetini sonsuza dek yaşayabileceği bir iç mekanın varlığıdır. 1999 ve 2002 yılları arasında gerçekleştirdiği bir proje için 24 saat ile birkaç hafta arasında başka insanların evlerinde yaşayarak özel hayatı belirleyen düzenleri irdeleyen Rotterdam’lı sanatçı Philippine Hoegen, evcil ritüeller ve nesnelerle aşinalığın bize bir aidiyet duygusu verdiğini söyler. Hoegen’e göre “bir mekana bağlı olarak kimlik oluşturmak kendi başına olmanın katı ihtiyaçlarını karşılayabilmek kapalı bir ortam gerektirir.”¹¹⁵

2.4. Süreklilik Kurma, Bağlanma ve Aidiyet

‘Ev’, aidiyeti kültürlerle göre farklı derecelerde simgeler. Sayyigh’e göre, Avrupa’nın ‘ev’e bakışı, “ana rahmini andıran, çocukluğun en güzel anlarını saklayan, gençlikte kopup gidilen ve bir daha asla tam olarak dönülemeyen” biçimindedir. Ortadoğu’nun birçok kültüründe ise aslında çevresiyle ve aileyle varolan bir olgu olan ‘ev’; asla satılamaz ve esas aidiyet alanının yani köyün bir parçasıdır. Ortadoğu ve doğu üzerine önemli araştırmaları olan Edward Said ’in aidiyet ve ‘ev’ meselesinde dediği gibi, “ortada hâlâ yapılacak işler, büyütülecek

¹¹³ A.e., s. 11, 12

¹¹⁴ Zehra Akdemir Ersoy, A.e., s. 128

¹¹⁵ “Mekana Bağlı” Kimlik Oluşturmak, (Çevrimiçi), <http://www.arkitera.com/haberler/2005/02/16/mekan.html>, 17 Kasım 2008

çocuklar ve içinde yaşanılacak ‘ev’ler vardır”.¹¹⁶

İnsan ile mekan arasındaki ilişkiler, eylemler bir süreç içerdiğinden “zaman” boyutunda varlık kazanırlar. Bir ilişki “o an”da varolabildiği kadar “geçmiş” ve “geleceği” de olduğundan; insanın mekanı ile ilişkisini anlamlandıran ve şekillendirilen, algısına esas olan en başat unsurlardan biri “zaman”dır. Dovey'e göre, mekanı şekillendiren, yer-zaman ve birey arasındaki etkileşime dayanan güç, sahiplik duygusudur. Yer ise, bireyin bu sahiplik duygusunun uygulamaya yansımadır. Yer, bireyin sorumluluk, cinsiyet, sınıf, kültür ve yaş gibi kimliğine ait değerlere bağlı olarak kendiliğinden şekillenen yaşam deneyimidir. Sahiplik duygusu, bireyin egemenliğini ispatlama kaygısıyla, çevresine ve doğaya karşı başkaldırıcı, tehdit içeren simgesel mekan üretimini sağlar.¹¹⁷

Yere hakimiyet, bireyin egemenliğinin biçimsel şekillenmesidir. İnsan, ‘yer’den aldığı yaşam enerjisini, mekana dönüştürür; yaşadığı çevre ile olan etkileşimin biçimlendirerek, mekanını inşa eder. Mekanın somut varlığı, kendisini inşa edenle etkileşimi sonucu oluşan yaşam deneyiminin göstergesidir. Mekansal üretim, birbirinin içine geçmiş çok katmanlı bir oluşum olan yer deneyiminin maddeleşmiş halidir. Gündelik hayatını sürdürebilmek için gerekli bilgisini, fiziksel çevre ve yaşadığı toplumla karşılıklı ilişkisi sonucu kazanan birey; kendi yaşama mekanını ortaya çıkaracak deneyimini gündelik yaşam bilgisinden farklı oluşturur. Yer deneyiminin nesneleşmesi, aidiyet kavramıyla ilgilidir.¹¹⁸

“Yer” kavramını “anlamaların, eylemlerin ve özgün coğrafyanın birbirini içerdiği, sarmalandığı insan çevrelerinin fragmanları” olarak tanımlayan ve bu tanımlı mekan parçacıklarının oluşumunu motive eden güçleri, insanın bu ilişkiyi algılayışı-“yer deneyimi”ni ve süreç içinde gelişen “yer bağlılığı”nı inceleyen

¹¹⁶ Şevin Yıldız (aktaran), **Ev’e Doğru Müzakere**, (Çevrimiçi), <http://old.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=51&RecID=1249>, 12 Ekim 2008

¹¹⁷ Kimberly Dovey, “**Home: An Ordering Principle in Space**”, *Landscape*, 1978, sayı:22, s.28’den aktaran Zehra Akdemir Ersoy, **A.e.**, s. 126

¹¹⁸ Burak Asiliskender, **A.e.**, s. 94

Edward Relph “yer deneyiminin mutlak surette zaman derinliği ve hatıra değeri içerdiğini” vurgular. İnsanın bu anlamlı mekan parçalarına duygusal olarak bağlanmasının temel sebeplerinden biri kişinin geçmiş, bugün ve gelecek üzerinde bir “süreklilik kurma” eğiliminin olmasıdır. Dünyayı anlamlandırma içgüdüsüne sahip olan insan, süreklilik zincirini kurarak bütüne yönelik bir anlam elde etmek istemektedir. Bu zincirin kurulduğu mekanlara, mekan parçacıklarına ya da yerlere duygusal olarak bağlanmakta ve zaman bağlı bir kökleşme deneyimi yaşamakta, “aidiyet” hissedebilmektedir.¹¹⁹

Irvin Altman, “Ev, doğrusal zamanın tanımı doğrultusunda, geçmiş-bugün-gelecek çizgiselliğinde, değişken ve akışkan bir eylemler zinciridir” derken evin süreklilik sembolü olduğu fikrini desteklemektedir. Süreklilik zincirinin kurulduğu evsel mekan, insana zamanla gelişen bir “tanıdıklık” hissini yaşatır ki bu durum Altman’a göre evi anlamlandıran önemli bir niteliktir. Her ev, günden güne, yaşandıkça artık çok bilinen ve bilinçdışı ezberlenen bir yer halini alır.¹²⁰

Dovey, evin anlamının salt benliği yansıtan yönüyle anlaşılamayacağını, anlamın bir karşıtlık dizisinin etkileşiminde yattığını savunmuştur. Dovey’e göre, eve ilişkin diyalektikler öncelikle onun sosyal ve mekansal yapısında görülebilir. Sosyal diyalektikler, evin içindekiler ve dışındakilerin karşıtlığının birliğini yansıtan özelliklerdir: Ben ve diğerleri, özel (mahrem) ve genel (kamusal), kimlik ve toplumsallık. Mekansal diyalektikler ise, içerde ve dışarıda (oda ve ev, ev ve kent), düzen ve karmaşa (aşinalık ve yabancılık, güven ve tehlike, gizil olan ve ortada olan, otonomi ve heteronomi) ve evde ve evin dışında olma (sükunet ve hareket, birliktelik ve özlem) şeklinde ifade edilen, belki de ev deneyiminin en kısa özetini sunan karşıtlıklarla tanımlanmıştır.¹²¹

¹¹⁹ Edward Relph, “**Geographical ewperiences an Being-in-the-World: The Phieonomenological Origins of Geography, Dwelling, Place and Environment**”, ed: D. Seamon& R. Mugerauer, 1985, s.26’dan aktaranZehra Akdemir Ersoy, **A.e.**, s. 124

¹²⁰ **A.e.**, s. 125

¹²¹ Melek Gökten, **A.e.**, s. 29, 30

3. BÖLÜM

SİNEMA VE MEKAN

3.1. Sinemasal Mekan

Üç boyutlu evrende, boşluk ve doluluk, varlık ve yokluk gibi kavram çiftleri nesne ve uzayın diyalektik ilişkisinden doğar. Evrenin bu şekilde kavranışı sanatsal yaratılara da yansır: Görsel sanatların temsili evreninde de “bos” ve “dolu” alanlar vardır. Bunlar heykel ya da tiyatro sahnesinde olduğu gibi gerçek veya resim, fotoğraf ya da sinemada olduğu gibi kurmaca olabilir. Görsel sanatlarda nesneler içindeki ya da arasındaki boşlukları çağrıştıran uzay kavramı, özellikle iki boyutlu görsel sanatlarda perspektif gibi yöntemlerle yaratılan üç boyutluluk yanılsaması ile de ilişkilendirilir. Kuralları tamamen sanatçısı tarafından belirlenmiş, sanata özgü sınırlanmış uzay parçasını "uzam" ya da "mekan" olarak nitelendirdiğimizde; mekan, tüm figürleriyle sanatsal evrenin içinde yaşam bulduğu alandır. Referansları dış dünyadan gelmesine karşılık içinde yer alan tüm öğeler sanatçının iç dünyasının yansımalarıdır. Işık, renkler, hacimler, nesneler arası ilişkiler, büyüklük ve oranlar, yerçekimi v.b her şey bu yeni evrenin yaratıcısının koyduğu kurallara göre şekillenir.¹²²

İçinde yaşadığımız uzayın sonsuzluğuna karşın sanatın uzamının sınırlı olduğu düşünüldüğünde; bu sınırların bir zorunluluk olduğu kadar sanatın doğasındaki soyutlamanın da bir gerekliliği olduğu söylenebilir. Bir resim ya da sinema görüntüsü dış dünyayı renklerini indirgemek, büyüklükleri değiştirmek, üç boyutu iki boyuta dönüştürmek vb. suretiyle soyutlarken bunu bazı şeyleri zorunlu ve bilinçli olarak dışarıda bıraktığı, sınırları belirli bir çerçeve içinde gerçekleştirir. Bu

¹²² Şefik Güngör, “Fotografik Görüntüde Uzam” (Çevrimiçi)
<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798>, 09 Ocak 2009

çerçevenin sınırları uzayın bir parçasının kesilip çıkarılması gibi yeni bir soyutlama aracına dönüşürken sanatçının elinde yeni bir anlatım ögesi haline de gelir.¹²³

Filmde kullanılan hemen her şey; kullanılan objeler ve bunların kullanılış biçimi, yöntemi, kurgu, görüntü, kamera açısı, çekim, oran, ışık, renk, ses ve daha pek çok şey filmdeki mekanı yaratmada etkili araçlardır. Görüntünün bu araçlarla düzenlenmesi mekanın daha bulanık, net, bozuk, karanlık, büyük gibi çok farklı biçimlerde algılanmasını sağlayarak mekanı yeniden düzenleyip perdeye yansıtır. Sinema; zaman ve mekan algısıyla oynayarak imgeleri dönüştüren ve farklı bir gerçeklik boyutunda imgeleri yeniden üreten yapısıyla, yaşamdan kesitler zaman ve mekanlar içinde sıkıştırılıp izleyiciye sunularak, fiziksel mekanın sosyal veriler ışığında okunabilmesini olanaklı hale getirmektedir.

Sinemada, ‘mekan’ın ifade ettiği şey; kullanılan, görüntülenen mekan olarak İngilizce’de ‘location’ın karşılığı ‘yer’; ‘setting’in karşılığı ‘çevre’ ve de film ortamında kurgulanmış/inşa edilmiş mekan olarak düşünülebilir. Sinemanın mekanla olan kaçınılmaz ilişkisinde, mekanın anlatısal öge olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, temsil edilen/yansıtılan ve algılanan mekan düzlemleri oluşmaktadır. Sinema insan, mekan, yer ve toplum öğelerinden yararlanırken, sunum gücüyle mekan olgusunu derinleştiren bir boyut içermektedir. Bu noktada sinemada ‘gerçek mekan’ olmadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Çünkü sinemada kamera, mekanı bilinçli bir şekilde işleme gücüne sahip olduğundan, fiziksel mekandan seçilmiş detayları, alanları ve bölümleri farklı uzaklık ve bakış noktalarından görüntüleyerek mekanı dönüştürüp ona müdahalede bulunur. Diğer taraftan sinemanın anlatı mekanıyla sunduğu dünya ve göz önüne getirdiği, sergilediği, vurguladığı mekanlar bulunmaktadır.¹²⁴

Gerçek dünyada içinde yaşadığımız uzay, sanatın kafalarda kurduğu evrende, tasarlanmış, hesaplanmış, sanatçının yaratmak istediği etkiye uygun olarak kendine

¹²³ Şefik Güngör, “Fotografik Görüntüde Uzam” (Çevrimiçi)
<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798>, 09 Ocak 2009

¹²⁴ Fatoş Adiloğlu, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, s. 71

özgü kuralları konmuş, sınırlı ama özgürce oluşturulmuş bir uzama dönüşür. Bu durum, genellikle gerçek mekanlarda çekildiği için gerçeklere çok daha fazla bağımlıymış gibi görünen sinema görüntüsü için de geçerlidir.¹²⁵

Sinemasal mekan kimi kuramcılar için sadece çerçeve içindeki harekete zemin oluşturan bir alan olarak tanımlanırken; kimileri için çerçeve içindeki her şey mekanı oluşturmaktadır. Filmde görüntülenecek mekânın düzenlenmesine ilişkin olarak sanat yönetimi, sahne düzenlenmesi, set tasarımı, kostüm ve makyaj, ışık, kurgu, kamera hareketleri gibi öğeler mekansal ilişkileri yeniden yaratarak yönetmene, gerçek yaşamdaki mekân ve görünümüleri kendi amacı doğrultusunda değiştirme olanağı sağlar. Böylece bütün bu anlatım öğeleri sinemayı gerçek zaman ve mekândan farklı bir zaman ve mekân kavramına sahip, özgün bir anlatım aracı yaparak sinemanın kendine özgü mekanı yaratılmış olur. Mekan filmlerde ön planda tutulup oyuncudan ve eylemden daha çok görünür ve önemli kılındığı gibi yalnızca fon olarak da kullanılabilir. Kuramcılara göre, sinema yaşamın yerine geçen bir şey değildir; alıcı (kamera) zaman ve uzamı işleyerek, gerçekliği yaratıcı bir biçimde kullanmaktadır.¹²⁶

Mekanın sunumu gerçekte yönetmenin biçim/biçem sorununun çözümüdür. Böylece mekan filmsel bir tasarımdan kendisi karakter/sunum/metafor olan yeni bir alana taşınır. Mekana ilişkin tasavvur değişerek farklı bir anlam kazanır.¹²⁷

Nijat Özön, her film türünün kendisine özgü havası olduğunu; sinemanın temel öğelerinden olan mekânın da bu havayı yaratmada ve ayrıca toplumsal çevrenin çerçevesini oluşturmada oynadığı önemli role işaret eder.¹²⁸

Lamster'a göre de, sinemadaki mekanlar filmdeki karakterlerin veya günümüz toplumunun metaforları olarak kullanılabilir.¹²⁹

¹²⁵ Şefik Güngör, “**Fotografik Görüntüde Uzam**” (Çevrimiçi)

<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798>, 09 Ocak 2009

¹²⁶ İhsan Gülüş, “**Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu**”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı, 2006, s. 92

¹²⁷ Oğuz Makal, “**Sinemada Kent ve Mekan Manzaraları**”, Cinemascope, Şubat 2009, s. 28, 29

¹²⁸ Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınevi, 1984, s. 63

Lewis Jacobs’a göre sinemada mekan “çekimlerin zaman içindeki düzeni, sırası ve aralarındaki ilişkiyle ortaya çıkar” ve bu anlamda kurgu ile yapısal bir ilişki içerisindedir. Bu yüzden mekân kurgudan etkilendiği gibi mekân da kurguyu etkiler. Lewis Jacobs, filmde çok boyutluluğunu kaybeden mekânı, film perdesinin sınırlarınca içinde, değişik kamera açıları ve merceklerle ve filmin yönetmeni ya da yapımcıları tarafından sınırlanan, görsel düzenlemeye ve çekimden istenen etkiye doğrudan bağlı görsel bir öge olarak nitelendirir. Jacobs’a göre, görsel mekan duyarlılıkla kullanıldığında bir konuyu anlatmada, bir çekimi ifade etmede fazladan bir duygu ve üslup değeri kazandırmaktadır.¹³⁰

Sinema, mekânı değiştirmekte, farklı ortamlarda yeniden üretmektedir. İzleyenlerin zihinlerinde var olan imgelerle filmde oluşturulan yeni imgeler birleşerek bir kurgu oluştururken, bireylerin dünya ile kurdukları ilişkinin de sınırları genişletilmektedir. Görüntüler; sadece mekânı kopyalayan ya da farklı yönlerini vurgulayan imgeler değildir. Farklı bakış açıları ile bambaşka mekan algıları tasarlanabilir.¹³¹

Stephen Heath bu filmsel dünyayı ‘anlatı mekanı’ olarak nitelendirerek, sinemanın olayları barındıran mekanın yere dönüşümünde görsel etkiler kadar duysal etkileri de barındırdığından söz eder. Buna bağlı olarak sinemada mekan; insan ve çevresi arasındaki ilişki temelli mekan tasarımını içeren ‘varoluşçu mekan’ ve mekan ve karakter unsurunun birleşimini içeren ‘yaşanılır mekanla’ örtüşmektedir. Yerin ruhu, beden merkezli karakter odaklı bir bütün içermekte ve bu da algı mekanizmasının tüm bileşenlerini öngörmektedir. Bu anlamda anlatının mekan ve yer arasında konumlanan özelliği önem kazanmaktadır.¹³²

Michel Chion filmde mekanın işlevini şöyle açıklar; mekan ya alışılmış

¹²⁹ Zarife Öztürk, “1923 – 1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul“, Haz. Deniz Bayrakdar, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Bağlam Yayıncılık, 2003, s. 59

¹³⁰ Lewis Jacobs, “Zaman ve Mekânın Anlatımı”, Çev. Yalçın Demir, Haz. Yalçın Demir, Filmde Zaman ve Mekan Üzerine, Turkuaz Yayınları, 1994, s. 35, 46

¹³¹ Tahsin Erbil İnce, “Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekanı Üzerinden İncelemesi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2007, s. 44

¹³² Fatoş Adiloğlu, Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Sineması, Es Yayınları, 2005, s. 20, 24

işleviyle ve dramatik olarak filmde işlenen olaya katkıda bulunacak şekilde kullanılır (örneği bir kiliseyi bir ayin sırasında, bir müzayede salonunu müzayede sırasında göstermek); ya da tam tersine, mekanla geçen olay arasında bir şok, bir çelişki yaratılır. (kaba ve gülünç ya da şaşırtıcı bir sahnenin “soylu” ve kutsal bir mekanda geçmesi gibi) Her iki durumda da mekan edilgen bir dekor hatta dekoratif bir öge olarak ele alınamaz.¹³³

Görsel mekan, konunun görsel sunumu ile ilgili olarak her çekimin kendi koşulları içinde işlev görürken; çekimlerin zaman içindeki düzeni, sırası ve aralarındaki ilişki ile filmik mekan ortaya çıkar. Filmik mekan, gerçek mekanı parçalayıp bozar ve böylece film yapımcı ya da yönetmenin amacına uygun biçimde yeniden kurulabilir. Film kamerası, “uzak”, “orta” ve “yakın” çekim açılarıyla mekansal gerçeğin içinden bölümler ve alanlar seçerek; bunları değişik mekansal uzaklıklardan ve bakış noktalarından görüntüleyip fiziksel mekanı dönüştürür.¹³⁴

Gerçek mekanın olduğu gibi kullanıldığı sinemanın ilk yıllarından, stüdyoların kurularak dekorlardan ve sahneyi tamamlayan peyzaj resimlerden yararlanıldığı dönemler ve sonrasında gerçekte var olmayan mekanların dijital ortamda yaratılabildiği günümüze kadar sinema filmlerinde mekan değişik biçimlerde kullanılmıştır.

3.1.1. Gerçek ve Kurgusal Mekan:

Gerçek yaşam, filme aktarıldığında burada görülen her şey yaşamın parçalarıdır ve tek başlarına bütün ile ilişkileri yok olmuştur. Burada gerçek yaşamdaki süreklilikten söz edilemez. Film bir öykü anlatma aracıysa, film yönetmenin görevi, seçtiği yaşam parçalarından içinde her şeyin kesintisizce aktığı izlenimi verecek ve seyirci tarafından bir bütün olarak algılanacak bir öykü mekanını oluşturmaktır.¹³⁵

¹³³ Michael Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, Afa Yayınları, 1992, s. 139

¹³⁴ Lewis Jacobs, **A.e.**, s. 43

¹³⁵ Yalçın Demir, **Filmde Zaman ve Mekan Üzeine**, Turkuaz Yayınları, 1994, s. 44

Sinema mekânı, gerçek mekanı kullanarak ya da kurgusal mekan yaratarak iki yolla oluşturur:

Gerçek mekân, karakterlerin içinde hareket ettikleri ve olayların gerçekleştiği bir sahne olarak kullanılabildiği gibi, mekanda var olan gerçek yaşam olduğu gibi kaydedilebilir. Sinemanın ilk yıllarında Lumière kardeşlerin yaptıkları, iyi düzenlenmiş ve durağan çerçeveli tek çekimlerden oluşan ilk sinema filmleri gerçek yaşamı birebir kayıt altına alarak seyirciye gerçekliğe yakın görüntüler sunmuşlardır. Sinemanın yaşanmış gerçek olayları zaman geçtikten sonra bir perde üzerinde yinelenmesi izleyenleri şaşkına çevirirken, başka türlü hiç görülemeyecek kişileri görmenin, gidilemeyecek yerleri keşfetmenin heyecanı sinemayı cazip hale getirmiştir. Anlatım tekniklerinin henüz geliştirilmediği ve çekiciliğini gerçekliği birebir yansıtmasından alan sinema bu ilk döneminde gerçek mekanı kullanmıştır. Sinemanın gerçeği olduğu gibi aktarma özelliği bir süre sonra alışıldık bir olay haline geldi ve sinemacılar, izleyicileri çekmek için yeni yöntemler geliştirmeye yöneldiler. Sinemanın sadece olayları ve durumları yansıtan bir araçtan öte bir ifade aracı olduğunun keşfi, mekânın kullanımı ve sunumunu da değişikliğe uğratmıştır. Sinema sanatının temellerinden biri olan kurgunun geliştirilmesi ile filmde gerçek mekânın kurgulanması olanaklı hale gelerek, mekanın sınırları aşılmıştır. Böylece, mekanın sinemasal temsilinde büyük bir dönüşüm yaşanmıştır.

Gerçek mekanı parçalara ayırmak ve çekimleri birleştirerek onu tekrar yaratmak düşüncesi Edwin S. Porter'ın "Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı" (The Life of Ameican Fireman) (1902) ve "Büyük Tren Soygunu" (The Great Train Robbery) (1903) filmlerindeki ilkel çabalarından başlanarak izlenebilir.¹³⁶ Film sanatının temellerinden biri olan kurgunun filme özgü anlatım tekniğinin mucidi olarak kabul edilen Porter, yaptığı filmlerle sinema tarihi ve estetiği açısından önemli adımlardan birini atarak; filmin zaman ve mekan sınırlarından kurtuluşuna büyük

¹³⁶ Lewis Jacobs, **A.e.**, s. 43

katkı sağlamıştır.¹³⁷ Bu yöntem, Griffith'in 1908-1916 yılları içindeki sanatsal çalışmaları ile daha da ileri götürülmüş; Griffith sinemanın en çarpıcı niteliği olan, zaman ve mekan sınırlarını aşabilme olanağını sonuna dek değerlendirmeye çalışmıştır.

Gerçek ve film mekanı arasındaki farktan ilk kez Pudovkin sözeder. Pudovkin'e göre yönetmen, yalnızca gerçekliğin yazımlayıcısı değildir; gerçekliğin parçaları olan ayrı ayrı çekimleri düzenleyerek, zaman ve mekanı yeniden örgütleyip, tümüyle kendisinin olan tek bir filmik mekan oluşturur. Kurgu, kendine özgü mantıkla gerçek mekanın işlenmesine izin vererek, doğada bulunmayan bir mekansal sürekliliğin illüzyonunun yaratılmasını mümkün kılmıştır.¹³⁸ Böylece, gerçek yeniden oluşturularak, filmde **kurgusal mekan** yaratılmış olur.

Walter Benjamin; filmlerdeki yakın çekimlerin, etrafımızdaki nesneleri, odaklama ile tanıdık nesnelerin gizli ayrıntılarını ve ortak alanların çevresini kameranın içten rehberliğiyle keşfederek, bize beklenmeyecek kadar büyük bir hareket alanı sağladığını söyler. Benjamin'e göre, “ meyhanelerimiz ve metropoliten caddelerimiz, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, tren istasyonlarımız ve fabrikalarımız, bizi umutsuzca hapsedmişken, film gelip bu hapishane-dünyayı bir dinamit gibi parçaladı, böylece, şimdi, bu parçalanmış kalıntılar arasında, sakince maceraya doğru hareket ediyoruz. Yaklaşma ile, mekan genişliyor, ağır çekimle hareket uzuyor.”¹³⁹

Charles ve Mirella Jona Affron, mekan ve yer ilişkisine odaklanarak yaptıkları ‘Hareket Eden Setler’ (Set in Motion) adlı çalışmalarında, çekim mekânının (shot space) beş şekilde kullanılabileceğini söyler:

1. Gerçeklik etkisini amaçlayan mekân (*set as denotation*),
2. İzleyicinin dikkatini toplayan vurgulanan mekân (*set as punctuation*),

¹³⁷ Nilgün Abisel, “**Sessiz Sinema**”, Ankara, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları, 1989, s. 32, 33

¹³⁸ Lewis Jacobs, **A.e.**, s. 43, 44

¹³⁹ Walter Benjamin, **A.e.**, s. 232

3. Gösterişli mekân (*set as embellishment*),
4. Yapay mekân (*set as artifice*),
5. Anlatı olarak mekân (*set as narrative*)

Birincisinde, gerçekliği yansıtan, zamanı, durumu ve atmosferi kültürel kodları kullanarak uyulaşımlara dayalı bir şekilde anlatan mekân kullanımında, görsel çevre kapsamında set tasarımı, *gerçeklik etkisini* yaratarak inandırıcı olma amacına göre yapılandırılır. Vurgulanan mekân tasarımında, mekân, anlatı pekiştirici rolü ile anlatıyı vurgulayarak izleyicinin dikkatini yakalar. Üçüncü ayırmda, mekanın anlatı pekiştirici rolün de ötesine geçmesi söz konusudur. Tarihi olayları, konuları, savaşları, felaketleri anlatan filmler ile devasa dekorları ve kalabalık figüran kadrosu ile dikkat çeken *spectacle* filmlerin mekânları buna örnek olarak verilebilir. Dördüncüsü, gerçekte var olmayan ama özgül ve olanaklı olan; anlatının birincil odağı haline gelerek, senaryo ve karakterlere meydan okuyan mekan tasarımıdır. Bilimkurgu filmleri gibi, geleceği ve yeni ‘gerçeklikleri’ kurgulayarak gerçekte olmayan ama düşlenen fantastik mekânları perdeye yansıtan filmler buna örnektir. Son olarak, anlatı olarak mekânda, mekanın bir sahne gibi kullanılarak, teatral niteliğiyle anlatının bir mekana dayalı olarak aktarılması söz konusudur.¹⁴⁰ Her ne kadar böylesine keskin bir ayırım yapmak zor olsa da, sonuç olarak türe, konuya, yönetmene ve aktarılmak istenen söyleme göre çeşitli boyut ve düzlemlerde mekan tasarımı etkin roller üstlenmektedir.

3.2. Sinemada Mekanın Kullanımı

Deleuze, sinemada çok sayıda mekân biçimi ve tarzı olduğunu söyleyerek, sinemada mekâna dair genel bir tanım üretmenin zorluğundan söz eder.¹⁴¹

¹⁴⁰ Charles Affron and Jona Mirella Affron, *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1995 (aktaran) Fatoş Adiloğlu, **Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Sineması**, s. 22, 23

¹⁴¹ Gilles Deleuze, **İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman**, Çev. Ulus Baker. İstanbul: Norgunk.,2003, s. 14

Sinemada mekanın seçimi; konuyla, temayla, oyuncularla bir bütünleşme, destekleme, eleştiri içinde mi, yoksa tezatlar, çelişkiler yaratarak vurgular yapmak üzere mi işlev göreceği, filmin nasıl bir dünyaya doğacağını kararını vermektir. Perdeye yansıyan her mekan, bilinçli ya da bilinçsiz ideolojik, toplumsal, dekoratif, estetik ve işlevsel anlamlar taşır. Dikey, yatay ve tüm geometrik kütleler, çizgiler, bölünmeler, mekan içi sınırlar, düzlemler ve desenler; tanımlama, kısıtılma, açılma, kapanma, sonsuzluk, bilgilendirme ve tanımlama gibi görevleri üstlenir. Mekanın sessiz dili sadece gösterilenin değil getirdiği çağrışımların ve yarattığı sezgilerden de sorumludur. Bu bilinçle yapılan sinema filmlerinin izleyicinin algısında bıraktığı izlerin gücü tartışmasız farklı olacaktır.¹⁴²

Mekan film perdesi sınırları dahilinde, filmde verilmek istenen etkiye göre çeşitli yöntemler kullanılarak yapılan görsel düzenlemelerle yeniden kurgulanır. Kamera açısı, biçimler, şekiller, ışık, gölge, netlik gibi ayarlamaların da yardımıyla, mekanın daha dramatik, daha geniş, daha boğucu algılanması sağlanarak filmde mekan farklı anlamlar kazanır. Diğer yandan mekân, oyuncuların arkasındaki boşluğu doldurarak hareketlerine bir zemin görevi görebileceği gibi, filmde verilmek istenen etkiyi tamamlayıcı bir eleman olarak ön plana çıkıp anlatıyı sürükleyip yön verebilir ya da sembolik olarak kullanılarak filmin ayrılmaz bir parçası haline gelebilir.

3.2.1. Mekanın Arkaplan Olarak Kullanımı

Filmlerde mekan, kimi zaman yalnızca eylemden geriye kalan boşlukları dolduran bir arka plan olarak kullanılabilir.

Film mekânının aldatıcı olduğunu vurgulayarak, boş ya da nesnelerle dolu olmasını filmin belirlediğini söyleyen Barbara Bowman'a göre; yönetmen görselliğin ve buna bağlı olarak mekanın etkin bir biçimde aktarılmasını hedeflemektedir. Bu aktarım iki türlü gerçekleştirilebilir: Alışlagelmiş mekan kullanımı (habitual space)

¹⁴² Şenay Tanrıvermiş, “Sinema ve Mekan”, Cinemascope, Şubat 2009, s. 30

ve görsel olarak etkin mekan kullanımı (acute space). Alışlagelmiş mekan kullanımı görmeye alışılan mekan görüntülerinden oluşurken; görsel olarak etkin mekan, tanımlanarak ayırt edildiği görsellikte belirgindir. Alışlagelmiş mekan kullanımında mekan, diğerine göre göreceli olarak geri planda dururken yani zemin oluştururken; görsel olarak etkin mekan kullanımında figür etkinliğini barındıran niteliğiyle beliren tanımlanmış mekanın(yer) öne çıktığı söylenebilir.¹⁴³

3.2.2. Mekanın Sembol Olarak Kullanımı

Mekânın sembol olarak sunulduğu filmlerde, mekân mesajı iletmenin bir aracı olarak ön plana çıkmanın yanı sıra; anlatıyı görselleştirmeye de yardım eder.

Seda Tüzün, “Türk Sineması’nda Mekan: Tek Mekanda Geçen Filmler” başlıklı yüksek lisans tezinde mekanın sembol olarak kullanımını Dışavurumcu Alman Sineması’yla örneklemektedir. 1920’li yıllarda Alman sinemacılar, kostüm, dekor, aydınlatmanın önemini, kamera karşısındaki oyunculuğun nüanslarını, kameranın kayıt etmekten öte yaratıcı bir sanatsal araç olduğunu anlayarak bunları anlatının hizmetine sunmuşlardır. Doğayı ve toplumu nesnel bir bakış açısıyla betimlemeye karşı çıkarak, öznel ya da içsel bir gerçeğin yansıtılmasını savunan, aşırı öznellikteki şiddetli duygulara yer vererek, anlatım olanaklarının sınırlarını zorlayan Alman Sineması’nda, özellikle 1919-23 yılları arasında “stilize”, ”bozulmuş” ve “çarpıtılmış” bir dünya kuran dekorlar, “alışılmamış kamera açıları” ve sert kontrastlar yaratan, “derin gölgeler oluşturan yapay aydınlatma” ve “stilize oyunculuk” ile *dışavurumcu* etkiler sağlanan filmler yapılmıştır. Böylelikle gerçekçilik bir kenara bırakılarak, soyut, ruhani konular öne çıkarılmış, ışık, dekor, mekân düzenlemesi gibi sinematografik öğeler ile fantastik dünyaların yaratılması olanaklı kılınmıştır.¹⁴⁴

¹⁴³ Barbara Bowman, **Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler**, Greenwood Pres, 1992, s.5’ten aktaran Fatoş Adiloğlu, **Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Sineması**, s. 23, 25

¹⁴⁴ Seda Tüzün, “Türk Sinemasında Mekan: Tek Mekanda Geçen Filmler”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2008, s. 40

Schaal, Alman dışavurumcu filmlerin karakter ve mekânın bütünlüğünü yansıtmaya çabalarını başından beri gösterdiğini belirterek bu bakımdan öncü olduklarını söyler. Schaal’a göre delilerce ve doğaüstü iç ve dış güçlerce tehdit edilen bu filmlerin kahramanları dar yürüyüş yollarının labirentinde dolaşırlar. Bu dar yollar, ortaçağ şehrini temsil ederken bir yandan da ruhani mekânın görünür olmasını sağlar. Schaal, kentin, evlerin, caddelerin, yürüyüş yollarının – her motifi karakterlerin psikolojik durumları ile ilintilendirildiğini öne sürer.¹⁴⁵

Sualp, mekanın kendi dilinin bir dizi söylemi kendi başına bir metin gibi sunabileceğini söyler. Sulap’e göre; “ bir kentin günlük yaşamı, temposu, yolları; uzanıp giden kıraç toprak; yalnız ve küçük bir kulübe, karakterlerin ve öykünün izleyici üzerindeki etkisini geliştirmek için varolan bir geri plan gibi değil, kendi öyküsünü izleyicinin toplum ve tarih sorgulamasına sunan bir ses ve bakış gibi filme girebilir.”¹⁴⁶

Mekanların kendi anlamları kadar simgesel anlamları da örtülü mesajlar olarak izleyiciye iletilir. Örneğin Zeki Demirkubuz filmlerinde, kahramanlardan biri iç mekanlardaki kapılardır. Kapıların gönderme yaptığı birçok konu çağrışımlar ve sezgiler yoluyla işlenir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde ise pencere çerçevesinde ve kapı aralığında konumlandırılan karakterler, insanın kendine ve dünyaya açılan, aralanan ya da kapanan dünyasına göndermeler yaparken; seyirci ve karakter arasında estetik bir alan da oluşturur. Yaratılan eşik hem izleyici hem de karakter açısından bambaşka düşünceler için anahtarlar sunar. Böylece somut ve soyut iletiler en derin düzeyde uzamlar aracılığıyla aktarılır.¹⁴⁷

Sözgelimi “Eşkya” filminde Yavuz Turgul, çatıların Güneydoğu’daki dağları çağrıştırdığı fikriyle hareket etmiş ve bu amaca hizmet eden mekanlar seçilerek

¹⁴⁵ A.e., s. 42

¹⁴⁶ Z. Tül Akbal Süalp, A.e., s. 300

¹⁴⁷ Şenay Tanrıverdi, A.e., s. 31

çalışılmıştır. Burada uzam, ana izleğin tüm öğeleriyle ve simgesel gücüyle karmaşık bir tamamlayıcılık sağlamıştır.¹⁴⁸

3.2.3. Mekanın Amaç Olarak Kullanımı

Yönetmen, mekânı araç olmaktan çıkararak amaca dönüştürüp; anlatı üzerinden anlam yaratır ve mekânı analiz ederek filmde mimarlığın ve mekanın temsiline odaklanmaktadır. Bu tür filmlerde mekan, tıpkı bir karakter gibidir ve filmin ayrılmaz bir parçasıdır.

Mekânın amaç olarak ön plana alındığı filmlerde özellikle kentle ilgili olan filmler; Suner'in deyişiyle, “ kenti öykünün arka planında dekor olarak kullanan değil, merkeze çeken, kentte yaşanan mekansal deneyimin bizatihi kendisine odaklanan, doğrudan kent mekanını irdelleyen, sorunsallaştıran filmler” dikkat çekmektedir.¹⁴⁹ Suner, Ulusaşırı kent filmlerinde, kent mekanının temsili meselesinin kendisinin temel bir sorgulama alanına dönüştüğünü söyler. Suner'e göre bu filmler, sinemanın görsel imkanlarını mekansal paradokslar yaratmak, böylelikle özne-mekan ilişkisine dair yeni sorgulama alanları açmak için kullanılır. Karşımıza çıkan çarpıtılmış, çoğaltılmış, ters çevrilmiş, içi boşalmış, sıkıştırılmış mekanlardır. Günümüz ulusaşırı kent filmlerinde, filmi kuruluşu dünyaya ilişkin coğrafi imgelemimizi eleştirmeye ve yeniden düzenlemeye yardım eder.¹⁵⁰

Wiblin, Yasujiro Ozu'nun, basit ama iyi gözlemlenmiş iç mekânları kullandığı çekimleri, tren, fabrika bacası gibi modern endüstriyel şehrin imgeleri ile böldüğünden söz eder. Ozu, *The Record of a Tenement Gentleman* (1947) ve *Tokyo Story* (1953) filmlerinde kültürel ve duygusal detayları, mimari ilişkiler ve kontrastlar üzerinden temsil eder. Ozu ve Bresson'un filmlerindeki amaçlı ve özenli kurulmuş mimari mekân anlatıyı çerçeveler.¹⁵¹

¹⁴⁸ A.e., s. 30

¹⁴⁹ Asuman Suner, A.e., s. 246

¹⁵⁰ A.e., s. 250

¹⁵¹ Seda Tüzün, A.e., s. 45

4. BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İNSAN MEKAN İLİŞKİSİNİN “EV” MEKAN ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

4.1. 1990 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bakış

Türkiye’nin, başlangıcı 1910’lu yıllara uzanan sinema serüveninin ilk evresi, Nijat Özön’ün ‘Tiyatrocular Dönemi’ olarak adlandırdığı, Muhsin Ertuğrul önderliğinde, tiyatro oyunlarının filme çekilmesi anlayışı üzerine kurulu dönemdi. Tiyatrocuların egemenliği tam olarak kırılmasa da, tiyatro dışından gelen yönetmenlerin etkinlik göstermeye başladığı geçiş döneminin ardından; çok partili hayata geçişle birlikte, sanatsal anlamda varlık göstermeye çalışan sinemasal bir dil arayışı başladı.

1950’li yıllarda artarak süren canlanmayla birlikte, yerli sinema popüler bir eğlence biçimi ve kitlesel bir iletişim aracı olarak yaygınlaşmaya başladı. 1960 ve 1970’lerin ortalarına dek film yapım sayısı ve yerli filmlerin ülke çapındaki popülerliği açısından Türkiye’de sinema en parlak dönemini yaşadı. Türkiye’de sinemanın seyriyle ilgili çok belirleyici bir dönemin başlangıcına işaret eden “Yeşilçam” döneminde, yılda yaklaşık iki yüz film üretilmiş, hatta Türk sineması 1972’de 301 filmle dünyada en çok film yapan ülke sinemaları arasında yer almıştır.¹⁵² Tipik olarak Hollywood filmlerinde karşımıza çıkan “klasik anlatı” sinemasının kalıplarını benimsemiş olan Yeşilçam sinemasında, üretilen filmlerin çoğu konu ve anlatım itibarıyla birbirine benzeyen melodramlar olmakla birlikte, 1950’li ve 60’lı yıllarda, aralarında Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Orhon Arıburnu, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Muharrem Gürses, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu

¹⁵² Nejat Ulusay, “Sinema”, Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür 2, TC. Kültür Bakanlığı Yayını, 2002, s. 216, 217

Sağiroğlu ve Orhan Elmas gibi isimlerin bulunduğu, özgün bir üslup oluşturma çabasına giren bir yönetmenler kuşağı da ortaya çıktı.

Bu parlak yükseliş döneminin ardından, 1970'lerin sonlarından itibaren Türk sinemasının adım adım bir krizin içine sürüklenmeye başlar. Yaşanan krizin nedeni büyük oranda, Yeşilçam sinemasının gelişiminin başından beri içinde barındırdığı bir çelişkiydi: 1950'lerden itibaren film üretimi alanında yaşanan ticari canlılığa rağmen, yapımcıların elde ettikleri karlarla film alanına yatırım yapmak yerine, sinema dışı alanlara yatırım yapmaya yönelmeleri Türkiye'de güçlü bir film endüstrisi oluşmasını engelledi.

1970'lerin sonlarına gelindiğinde, bir çöküş sürecine giren Yeşilçam sineması, piyasadaki dalgalanmalar ve değişen arz-talep dengelerinden etkilenmeye açık, kırılgan bir konumdaydı. Televizyonunun yaygınlaşması, renkli filme geçişle birlikte artan üretim maliyetleri ve ekonomik krizler sonucunda yatırımcılar bir çıkış yolu olarak düşük maliyetli seks filmlerine yöneldiler. Seks filmleri furiasının aileleri ve kadınları sinema salonlarından iyice uzaklaştırması, ekonomik ve siyasal karmaşa nedeniyle geleneksel izleyici kitlesinin sinemaya gitmekteki isteksizliği gibi bir dizi gelişmenin etkisiyle zaten kırılgan bir yapıya sahip olan film sektörü bir krizin içine sürüklendi.¹⁵³

Türk sinemasında 1970'lerin sonlarında başlayan ve 1980'ler boyunca devam eden ekonomik kriz ve daralmaya karşın, bu dönemde toplumsal sorunlara duyarlı bir sinema dili yaratma çabası içinde olan yönetmenler zorlu koşullarda ve sınırlı şekilde de olsa sinema yapmayı sürdürdüler. Bu dönemde Yılmaz Güney, Türkiye'de yaşanan sınıfsal çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç, Doğu'da feodal ilişkilerin ve ağalık sisteminin yarattığı ekonomik ve toplumsal çarpıklıklar gibi sorunları eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen "toplumcu gerçekçi" sinemanın öncü ismi oldu. 1960'ların aksiyon ağırlıklı filmlerinde oyuncu olarak yarattığı karşı-kahraman tiplmesiyle son derece popüler olan Yılmaz Güney,

¹⁵³ Asuman Suner, *A.e.*, s. 31

1968’de yönetmenliğe geçişinin ardından, cezaevinde kaldığı dönemde senaryosunu yazdığı ve, yönetmenliği Şerif Gören tarafından yapılan Yol (1981) filminin, Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye’yi Costa Gavras’ın Kayıp’ı (Missing, 1982) ile paylaşmasıyla Türk sinemasının uluslar arası platformda en fazla tanınan yönetmeni haline getirmiştir.¹⁵⁴

1970’ler ve 1980’lerde Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Ömer Kavur, Yusuf Kurçenli gibi yönetmenler, toplumcu gerçekçi akımın diğer önemli isimleri olarak ürün vermeye devam ettiler. Ancak 1980 askeri darbesiyle birlikte Türkiye büyük bir değişimin içine girdi.

1980’lere gelinceye kadar, dünya ekonomisinde devletin müdahalesini ön gören bir yaklaşımın yerine, artık serbest piyasa ekonomisinin ağır bastığı bir döneme girilir. Dünyada bu gelişmeler hız kazanırken Türkiye ve Türk ekonomisi de önemli ölçüde bundan etkilenmiş ve bu yeni ekonomik yaklaşımla serbestleşme ve dış dünya ile bütünleşmeye çalışılmış ancak bunun sonuçları ülkede işsizlik patlaması ve zamlar biçiminde kendini göstermiştir. 1980 yılı Türkiye için bir dönüm noktası olmuş ve bu tarihten sonra her şey değişmiştir. 24 Ocak Kararlarıyla başlayan değişimler Türkiye’yi derinden etkilemiş, sürekli gelen zamlarla ülkeyi ekonomik krize sürüklemiş, ideolojik kamplaşmalarla siyasi ve toplumsal düzlemde yaşanan karmaşa ve siyasi otoritenin çözüm üretemeyişi sonucu 1980 Askeri Müdahalesini getirmiştir.¹⁵⁵

Eylül 1980 askeri darbesi ile birlikte, başta Anayasa olmak üzere buna uygun siyasal yapılanmaların oluşturulduğu, sivil toplum örgütlerinin kapatıldığı, çalışmalarının yasal ya da yasal olmayan yollarla kısıtlandığı ve toplumsal muhalefetin sindirilerek depolitizasyona doğru itildiği bir süreç yaşandı. Darbeyi izleyen dönemde yaşanan resmi ve gayri resmi yasaklama, denetleme ve sansürün etkili biçimde uygulamaları ve toplumda yaygın olarak yaşanan depolitizasyon süreci,

¹⁵⁴ A. e., s. 32

¹⁵⁵ Nermin Orta, “Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)”, Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, No: 18, 2007, s. 126, 144

toplumsal çelişki ve çatışmaları filmlerinde konu edinen toplumcu-gerçekçi filmlerin yapılmasını büyük oranda engelledi.

Böylece Toplumsal sorunlara dokunamayan bireye dair, özellikle kadının sorunlarına eğilen filmlerle birlikte, sinema salonlarında neredeyse egemenliğini ilan etmiş olan seks filmleri de, yerini ‘arabesk filmlere’ ve şarkıcı filmlere bıraktı.¹⁵⁶ Atıf Yılmaz basta olmak üzere, Ömer Kavur’dan Erden Kıral’a, Serif Gören’den Halit Refig’e, Yavuz Turgul’dan Sinan Çetin’e pek çok erkek yönetmen 1980’lerde ‘kadın filmleri’ yaparken, yıldız oyuncu Türkan Soray, Yılanı Öldürseler’de (1981), Türk sinemasının en üretken kadın yönetmeni Bilge Olgaç, Kasık Düşmanı’nında (1984), Nisan Akman, Dünden Sonra Yarından Önce (1987) ve Bir Kırık Bebek’te (1987), Mahinur Ergun, Gece Dansı Tutsakları (1988) ve Medcezir Manzaraları’nda (1989) kadın-erkek ilişkileri ve kadın sorunlarına odaklandı. Nesli Çölgeçen Muhsin Bey’de (1986) arabesk kültüre ve arabesk furasına, 1980’lerle birlikte köyden kente göçün yarattığı kültürel erozyona incelikli eleştiriler gönderdi. Ertem Eğilmez’in Arabesk (1988) filmi büyük bir döneme damgasını vurmuş olan arabesk furasının yanında, Türk sinemasının masalsı melodramları üzerinden geçmiş de esprili bir yaklaşımla eleştirmiştir.

Sinemamızda geleneksel melodramatik öğelerin sarsılması, yeni anlatım biçimlerine geçiş, sinemamızı önce gerçekliğe yaklaştırdı, sinema dilini olgunlaştırdı. Ancak aynı yıllarda öykü anlatmaktan uzaklaşma, gerçekten ilginç olabilecek epizodik anlatımın olmaması ya da toplumsal yaşamın en gerçek ve yıkıcı sonuçlarından, yenik insanların yaşam öykülerinden uzaklaşma büyük oranda yıkımı da beraberinde getirdi.¹⁵⁷

1980’li yılların başında, film endüstrisinin yapım ayağı, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de büyüyen video pazarının parasal desteğiyle geçici bir süre için yeniden canlandı. Ancak video pazarı, Türk sinemasını geçici bir süre ayakta

¹⁵⁶ Nejat Ulusay, A. e., s. 229, 233

¹⁵⁷ Zahit Atam, “Sürekli Bir Şeylere Benzetmekten Ne Olduğu Unutuldu: Hayat Ne Ola ki? Ya da Yaşamı Gözden Geçirmek”, Yeni İnsan Yeni Sinema, No:9, Mayıs 2001, s. 34

tutar ve iki sektör arasındaki işbirliği fazla uzun sürmez. Video pazarı için yapılan filmlerin anlatsal ve teknik özelliklerindeki kalitenin düşmesi seyirciyi bu alandan uzaklaştırırken, 1987’de yürürlüğe giren ‘Sinema, Video ve Müzik Eserleri’ kanunu ile korsan videokasetçilik yaygınlığını yitirdi. Bu dönemde yaşanan bir diğer gelişme ise, 1980’lerin sonlarından itibaren büyük Amerikan şirketlerinin Türkiye’de kendi ofislerini kurarak, aracısız dağıtım yapmaya başlamalarıdır. Bu sayede Hollywood’un büyük bütçeli, yıldız oyunculu filmleri, tün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kısa bir süre içerisinde egemen konuma geçti. Hollywood dağıtım şirketleri 1990’da, yerli film dağıtımına da girişti. 1990’lara gelindiğinde, Türkiye’de özel televizyon kanallarının sayılarının hızla artması ve yayınlarının ülke çapında yaygınlaşması ile yerli film seyircisi sinemadan iyice uzaklaştı.

Sinemaya giden seyirci de neredeyse yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldıktan sonra, Amerikan filmleri sayesinde canlanan salonları doldurdu. Çarkı döndüren seyirci ve Yesilçam’ın işletmeciyeye dayalı sistemi yok olunca, 1990 sonrası yerli sinema filmi sayısı ona kadar düştü. 1990’da yerli film yapımındaki finansal krize devlet ilk kez müdahale etti. ‘Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi’ yürürlüğe konuldu ve başvuracak projeler arasından seçim yapmak üzere Kültür Bakanlığı’ndan iki, sinema profesyonellerinden dört, üniversiteden bir olmak üzere yedi üyeden oluşan bir ‘Değerlendirme Komisyonu’ oluşturuldu. Komisyonun her yıl belirlediği 10–12 film projesine, her birinin bütçesinin % 40’ı oranında destek sağlanmaya başlandı. Kültür Bakanlığı 1990 ile 1995 arasında, fon aracılığıyla toplam 44 uzun kurmaca filmin yapımını destekledi ve bu çerçevede 12 genç yönetmen ilk filmini gerçekleştirdi. Ancak, ekonomik istikrarsızlık ve birbiri ardına gelen krizlerin yanı sıra hükümetlerin sık sık değişmesi film yapımını destekleme fonunun işlerliğini zayıflatmıştır.¹⁵⁸

1980’lerin ortalarından itibaren sinema salonlarının kontrolünü elinde bulunduran Amerikan menşeli dağıtım ve yapım firmalarının egemenliğinin sonraki yıllarda da iyice artması, filmlere para yatıran yapımcıları her gün biraz daha

¹⁵⁸ Nejat Ulusay, A. e., s. 232, 233

azaltmış ve tüm olanaksızlıklara rağmen üretilen filmlerin seyircisine ulaşmasını sağlayacak sinema salonlarının da sınırlı olması sonucunda, 1990'lı yıllar boyunca üretilen projelerin hayata geçmesinde yapımcılar daha seçici davranmaya mecbur kalmışlardır.¹⁵⁹ Ağır maliyet koşulları ve her şeyden önemlisi büyük bütçeli Hollywood yapımlarının sinemalardaki hakimiyeti, Türk sinema izleyicisinin beğeni ve eğilimlerini, Amerikan filmleri yönünde tek seçeneğe dönüştürdü. Bu ortamda Türk sineması olgusunu öne çıkarmak oldukça zordu. Dolayısıyla 90'ların ilk yarısına yine kendi kişisel dünyalarını aktarmak isteyen yönetmenler damgasını vurdu.

1990 ve sonrasında, Türk sineması ve Türk sinemasında sanat filmi olgusu açısından Eurimages'in desteği önemli gelişmelerden biridir. Eurimages, bütün dünyada egemen olan Amerikan sinemasına karşı, Avrupa sinemasını desteklemeyi amaçlayan, 1989 yılında Avrupa Konseyi tarafından oluşturulan bir fondur. Destek yapım, dağıtım ve gösterim alanlarının tamamını kapsamaktadır. Eurimages, Avrupa sineması ürünlerinin ortak yapımını ve sinemacılar arasında işbirliğini de amaçlar. Avrupa Birliği'ne üye ya da üyelik başvurusunda bulunmuş ülkelerin katıldığı fona Türkiye Mart 1990'da Kültür Bakanlığı üzerinden üye olmuştur. Ulusay'a göre, film yapımı için finansal destek bulmanın yanında, uluslararası ortak yapımlar sayesinde, Türk sinemacılar diğer ülke sinemacılarının pratikleriyle karşılaşma ve onların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanma fırsatı bulur. Ayrıca Eurimages'in dağıtım kanalı, bazı yerli filmlerin yurtdışında gösterimini sağlar. Eurimages destekli yapımlarla birlikte, Türk sinemasında sanat filmi gerçekleştirme çabasının meşrulaştığı ileri sürülebilir.¹⁶⁰

1990 sonrasında Türk sinemasında yeni bir oluşum süreci kendini hissettirmeye başlamıştır. 1990'lar, film yapım sayısının az olmasına karşın konular, temalar, biçimsel yaklaşımlar açısından ilgi çekici bir çeşitliliğin olduğu ve ilk filmlerini 1990'lı yıllarda yapmış genç bir yönetmenler kuşağının ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Bir yandan gişelerde büyük başarılar elde eden, Amerikan

¹⁵⁹ Rıza Kıracı, "90' ılı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış", 25. Kare, No: 30, 2000, s.14, 15

¹⁶⁰ Nejat Ulusay, A. e., s. 237

sinemasının anlatım kalıplarını benimseyen filmler perdeye yansırken, diğer yandan da daha küçük bütçeli, Yeşilçam'ın masalsı yapısının dışında, sade bir anlatımı yeğleyen, toplumsal ve kültürel hayatı konu edinen filmler çekilmiştir.

Asuman Suner Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamaktadır: Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir “popüler” sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulmasına rağmen, ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir “sanat” sineması.¹⁶¹

Suner’e göre; yeni popüler sinema, finansal çerçevesini film sektörünün kendi dinamiklerinin dışında, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi diğer kollarındaki kaynaklardan sağlamaktadır. 1990’lı yıllarda Türkiye’de radyo-televizyon yayıncılığının özelleşmesi, kültür endüstrisinin diğer kollarının da (reklamcılık, yayıncılık, müzik, vs) dinamik bir büyüme sürecinin başlamasına neden olmuştur. Popüler sinemanın pek çok yönetmeni (Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay, Ömer Faruk Sorak, vb.) bu sektörlerin başarılı profesyonelleri arasından gelmekte, film yapımı için gerekli sermayeyi de kültür endüstrisinin diğer sektörlerinden elde ettikleri gelir ve iş bağlantıları aracılığıyla oluşturmaktadırlar.¹⁶²

1990’ların başında Serif Gören Amerikalı’yla (1993) görece geniş bir izleyici kitlesine ulaştı (354.656 kişi). Deniz’e Hançer Düştü (1992) filmiyle sinemaya giriş yapan Mustafa Altıoklar, İstanbul Kanatları Altında (1995) ve ardından 374bin kişilik izleyici kitlesine ulaşarak büyük bir gişe başarısı kazanan Ağır Roman(1997)

¹⁶¹ Asuman Suner, **A. e.**, s. 33

¹⁶² **A. e.**, s. 36

filmiyle, kişisel sinema arayışını bırakıp popüler bir anlayışın peşine düşer. Yönetmenin biçimsel bir deneme olarak nitelediği Asansör'ü(1999), ünlü oyuncular ve ünlü şarkıcıların bir araya geldiği 'O Şimdi Asker' izledi.

Yeni Türk sinemasının popüler kanadının başlangıcı açısından Yavuz Turgul'un 1996 yapımı Eşkîya filmi önemlidir. Yavuz Turgul, 1984'te çektiği Fahriye Abla'nın ardından, çok sayıda Yeşilçam melodramı üreten, seyirciye ulaşsa da hiçbir ödül alamayan ve hakkında tek satır yazı yazılmayan bir yönetmenin, siyasal içerikli film yapma sevdasına tutulmasını ve işi yüzüne gözüne bulaştırmasını anlattığı Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'ni (1990) çeker. Gölge Oyunu'nda (1992) ise düş ile gerçekliği harmanlar. Yönetmenlik kariyerinde değişen değer yargıları ve hayat modellerine ayak uyduramayan, bu yüzden kaybetmeye mahkum bireyleri anlatan Yavuz Turgul' un asıl önemli başarısı Eşkîya (1996) filmidir. Film, otuzbeş yıl hapis yattıktan sonra tahliye edilen eski bir eşkıya olan Baran'ın (Şener Şen) , İstanbul'un kaygan zemininde, mafyaya teslim olmuş suç dünyasındaki tutunma öyküsünü anlatıyordu. Geri döndüğü köyünü baraj suları altında kalmış bulan Baran için, yalnızca ait olduğu "zaman" değil, "yer" de artık geçmişte kalmış, yitip gitmiştir. Baran hapisneden çıktıktan sonra, kendisini ihbar ettiğini öğrendiği en iyi arkadaşı Berfo (Kamuran Usluer) ve eski nişanlısı Keje'yi (Sermin Şen) aramak üzere yola çıkar. Berfo, Baran'ın nişanlısı Keje'yle evlenerek İstanbul'a göçmüştür. Baran da İstanbul yolculuğu sırasında trende mafya için küçük işler yapan Cumali'yle (Uğur Yücel) tanışır. Bundan sonra, İstanbul'da Baran ve Cumali'nin kaderleri kesişecek, Baran, Berfo'ya ulaşmaya, Cumali, sevdiği kıza kavuşmaya çalışırken aralarında gelişen dostluk bir serüvene dönüşür. Gösterime girdiği ilk haftalarda pek ilgi görmeyen film, medyadan bulduğu desteğin de katkısıyla kısa süre içerisinde iki buçuk milyondan fazla kişi tarafından izlenerek yapıldığı dönem için rekor düzeyde gişe hasılatı elde etmiştir.

Filmin bu başarısı 'Türk sinemasının ayağa kalktığı' şeklinde yorumlara neden dair olurken, popüler filmler yapmayı arzulayan sinemacıları da cesaretlendirmiştir.

Eşkıya, Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vs.) etrafında örülmüş öyküsünü, Amerikan sinemasının biçimsel özellikleriyle ve parlak bir görsel dille harmanlayarak yeniden yorumlanmasından oluşan bir üslup yarattı. Dramatik etkiyi artırmak için kullanılan estetikleştirilmiş mizansen (özellikle çarpıcı ışık ve filtre kullanımları), özel görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı, hızlı ve akıcı kurgu, popüler filmlerde tipik olarak gözleyebileceğimiz ortak biçimsel özellikler oldu.¹⁶³

Popüler olarak nitelenebilecek filmler yapan yönetmenlerden biri de Sinan Çetin'di. 1980'lerde Bir Günü'nün Hikayesi (1980), Çirkinler de Sever (1981), 14 Numara (1985) gibi filmleriyle Türkiye'deki sistemin açmazlarına göz kırpan siyasal içerikli filmler çeken Çetin, 90 sonrasında popüler filmlerin yanın da reklam filmleri de yönetmeye başladı. Berlin in Berlin (1992) filmiyle Almanya'daki bir Türk ailenin çelişkilerle dolu öyküsünü anlatan Çetin, ardından popüler isimlerin öne çıktığı klipvari bir görsel deneme olan Bay E (1995)'i çekti. Kemal Sunal ve Metin Akpınar gibi Türk sinemasının önemli isimlerini bir araya getirdiği Propaganda (1999), seyirci sayısı açısından çok iş yapan yapımlardan biri oldu. Sinan Çetin, 2000 yılında, bir yandan Yeşilçam havasını yakalama sevdasındaiken diğer yandan absürd olmaya çalışan Komser Şekspir'i çekti. Komser Şekspir'den önce çekimlerine başladığı, ancak bir süre başka projelere yönelerek ara verdiği, popüler isimleri oyuncu olarak kullandığı filmi Romantik 2007 yılında gösterime girdi.

1999 yılında, kalabalık bir popüler oyuncu kadrosu sayesinde meydanın yoğun ilgisiyle karşılaşan Gani Müjde'nin ilk sinema filmi denemesi Kahpe Bizans da kaliteli bir komedi anlayışı tutturamasa da önemli oranda izleyiciyi sinema salonlarına çekti. Zeki Ökten, beş yaşlı karakterin öyküsünü masalsı biçimde anlattığı filmi Güle Güle'de(2000) önemli oyuncular (Metin Akpınar, Zeki Alaysa, Sükran Güngör, Yıldız Kenter, Esref Kolçak, Serra Yılmaz, ...) bir araya getirir.

¹⁶³ A. e., s. 34, 35

Vardan, filmi komedi unsurları içermenin yanında, doğrudan izleyicinin gözyaşlarını teslim alan Türk sinemasının ‘Altın Gol’ü olarak niteler.¹⁶⁴

İlk sinema filmi Her Şey Çok Güzel Olacak (1998)’la özellikle gençler arasında çok popüler olan komedyen Cem Yılmaz ve Mazhar Alanson’u bir araya getiren Ömer Vargı, bir milyonun üzerinde seyirciye ulaştı. Uğur Vardan Cem Yılmaz’ın geçmişte, Kemal Sunal benzeri tek yıldızın sürüklediği film modelini, 1990’ların sonunda benzer şekilde inşa eden isim olduğunu söyler. (Uğur Vardan) Sinematografik anlamda yenilik içermeyen, ama izleyiciyi sürüklemeyi başaran bir komedi filmiyle sinemaya oyuncu olarak adım atan Cem Yılmaz başka projelerde de boy göstermeye başlar. Çeşitli filmlerde (Vizontele, Organize İşler, G.O.R.A) oyuncu olarak yer almaya devam eden Cem Yılmaz ardından, Ali Taner Baltacı’yla birlikte Hokkabaz’ı (2006) ve A.R.O.G.’u (2008) yönetir.

2000’li yılların en çok konuşulan ve en çok izleyici toplayan filmleri komedi türündedir. Amerika’da tiyatro ve sinema eğitimi gören yönetmen Bora Tekay’ın ilk uzun filmi Fasulye (2000)’nin yanı sıra; Vizontele (Yılmaz Erdoğan–Ömer Faruk Sorak, 2001), Mumya Firarda (Erdal Murat Aktas, 2002) Kolay Para (Hakan Haksun, 2002) Son (Levent Kırca, 2002), Seytan Bunun Neresinde? (Levent Kırca, 2003), Rus Gelin (Zeki Alasya, 2003) Ömerçip (Zeki Alasya, 2003) ve G.O.R.A (Ömer Faruk Sorak, 2004) dikkat çeker. Rıfat Ilgaz’ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan Yesilçam’ın unutulmaz komedi serisi Hababam Sınıfı’nı Hababam Sınıfı Merhaba (2004) ismiyle Kartal Tibet günümüzün popüler isimleriyle ve güncel bir yorumla yeniden çekti. Devam filmi Hababam Sınıfı Askerde’nin (2004) yönetmenliğini Ferdi Eğilmez yaptı.

1990’ların ikinci yarısından itibaren özellikle tv den devşirilen yıldızların sürüklediği ve çoğu komedi türünde çekilmiş yapımlar gişede başarı kazanmaya başladı. Son dönemde, bir çok popüler televizyon yıldızını bir araya getiren, Recep İvedik(I-II) (Togan Gökbağar 2008-2009), Osmanlı Cumhuriyeti(Gani Müjde-2008),

¹⁶⁴ Uğur Vardan, “1980’lerden Sonra Türk Sineması”, Çev. A. Fethi, Der. Nowell Smith, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 745, 753

Maskeli Beşler(Ferdi Eğilmez-2005), Emret Komutanım “Şah Mat”(Taner Akvardar-2006), Kutsal Damacana (2007-Kamil Aydın) gibi, filmler çok fazla sayıda izleyiciyi sinema salonlarına çekti.

Dönemin popüler filmleriyle dikkat çeken bir diğer ismi Çağan Irmak’tır. Irmak, Bana ‘Old And Wise’ı Çal (1998), Günaydın İstanbul Kardeş (1999), Çilekli Pasta (2000) Bana Şans Dile (2001), Mustafa Hakkında Her şey (2004) filmlerinin ardından Babam ve Oğlum (2005)’la dikkatleri üzerine çeker. Gösterildiği dönemde oldukça fazla sayıda izleyiciyi salonlara çeken Babam ve Oğlum’da Irmak; 12 Eylül’ü fon alarak, bir Ege kasabasından okumak için İstanbul’a gelen, siyasete karışan ve yıllar oğluyla birlikte tekrar baba evine dönen Sadık’ın özelinde, ataerkil bir aile yapısı içindeki hesaplaşmaları anlatır. Kabuslar Evi (2006); birbirinden hemen hemen bağımsız hikayelerden oluşan, ortak noktası eski bir köşk ve bu köşke gelen kişilerin başından geçen gizemli, geçmişin bir köşesinde sıkışıp kalmış ve doğaüstü kimi olayların anlatıldığı gerilim-korku dizi filmidir. Çağan Irmak 2007’de Ulak ve ardından büyük gişe başarısı elde ettiği Issız Adam (2008)’ı çekti.

2000’ lerde, sinemanın televizyonla kurduğu ilişki, televizyon programlarında, dizilerde meşhur olan yıldızların ve televizyon yapımcılarının, büyük ölçüde pazarlamasını televizyon kanallarının yaptığı bir film yapım türünü ortaya çıkarması şeklinde kendini gösterir. Son dönemlerde, kimi popüler televizyon dizileri sinema perdesine taşınarak dizilerin kalabalık izleyici kitlesi sinema salonlarına çekilmiştir. Deli Yürek: Bumerang Cehennemi (Osman Sınav, 2001), Asmalı Konak: Hayat (Abdullah Oguz, 2003), Kurtlar Vadisi Irak (Serdar Akar, 2006), Muro (Zübeyr Şaşmaz, 2009), Vali (M.Çağatay Tosun, 2009) bu türden çok sayıda izleyici toplamış filmlerdir. Giovanni Scognamillo, televizyon dizilerinin çağdaş popüler Türk sinemasını etkilemesinin olumlu sonuçlar doğurmadığını söyler. Dizilerde popüler olan oyuncuların sinema filmlerinde kullanılmasının yarattığı olumsuz etkinin yanında, televizyonla sinema arasında gidip gelen bir anlatım tarzı ortaya çıkıyor. Sinemanın kendine özgü estetiği ve dil bilgisi açısından bu durum sağlıksızlığına işaret eden Scognamillo’ya göre, televizyonla yetişen bir seyirciye yanlış olarak ‘sinema nosyonu’ aşılanmaktadır.

Asuman Suner, popüler sinemanın Eşkya ile başlayan ticari yükselişinin ilerleyen yıllarda şaşırtıcı bir ivme kazanarak sürdüğünü ve 2000’li yıllarda popüler Türk filmlerinin Türkiye pazarında Hollywood sinemasının hakimiyetini sarsar duruma geldiğini söyler. 2004’te G.O.R.A.(Ömer Faruk Sorak), dört milyonun üzerinde izleyiciye ulaşarak, Türkiye’de tüm zamanların en çok izlenen filmi unvanını, sinema salonlarında toplam 3 milyon, 308 bin 97 kişi tarafından izlenmiş olan Vizonte’den (2000) almıştır. Sonraki yıllarda popüler filmler için milyonla ifade edilen izleyici rakamları artık ulaşılabilir bir hedef olarak görülmeye başlanmıştır. Ancak Suner, tüm bu gelişmelerin yanında, son yıllarda sinemalara izleyici çeken ve yüksek gişe hasılat yapan popüler bir sinemanın ortaya çıkışının, Türkiye’de güçlü bir sinema endüstrisinin oluşmaya başladığı anlamına gelmediğinin altını çizer.¹⁶⁵ Bu gelişmelerin “Türkiye’de yerel dinamiğin harekete geçirdiği” ve “Hollywood egemenliğine yanıt üretilmeye başlandığı” şeklindeki yorumlarına kuşkuyla bakmak gerektiğine işaret eden Haluk Geray, filmlerden elde edilen gelirin büyük ölçüde dağıtımıcılara ve sinema salonu sahiplerine kaldığını belirtir ve yeni Türk sinemasının politik-ekonomisini doğru biçimde değerlendirebilmek için büyük gişe hasılatı yapan popüler Türk filmlerinin hangi dağıtımçı firmalar tarafından dağıtıldığının, sinema salonlarının hangi şirketlerin elinde olduğunun sorgulanması gerektiğine dikkat çeker.¹⁶⁶

1990 sonrası, sinemada daha önce başlayan değişimin ve farklı arayışların sürdüğü bir dönem olarak, film yapım sayısının az olmasına karşın konular, temalar, biçimsel yaklaşımlar açısından ilgi çekici bir çeşitlilik de göstermektedir. 1980’li yıllardan 1990’ların ortalarına kadar eski yapısını yavaş yavaş yitiren Türk Sineması bu yıllardan itibaren farklı bir yol daha keşfetmiş ve popüler sinemaya alternatif olarak daha çok minimalist yaklaşımı tercih eden bir kuşağı da bünyesinde barındırmaya başlamıştır. 2000’li yıllar ise Türk Sineması’nın bu yapıyı sağlam bir temele oturtma çabalarına tanıklık etmektedir.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Asuman Suner, **A.e.**, s. 36

¹⁶⁶ Haluk Geray, **İletişim Emperyalizmi ve GORA**, Birgün Gazetesi, 25 Kasım 2004, s. 12.

¹⁶⁷ Nermin Orta, **A.e.**, s. 126, 144

90'ların başlarında marjinallerin de bir şekilde Türk sinemasında kendilerine bir yer bulabildiği filmler dikkat çeker. Atıf Yılmaz önce Düş Gezginleri'nde (1992) lezbiyenliği, ardından (Gece, Melek ve Bizim Çocuklar'da(1993) erkek eşcinselliğini perdeye taşıdı. İlk çıkışını Her Şeye Rağmen (1987) ile yapan eski görüntü yönetmenlerinden Orhan Oğuz da bu dönemde Dönersen Islık Çal'da (1992) ülkenin eğlence sektörünün kalbinin attığı İstanbul-Beyoğlu çevresinde gelişen bir öykü anlatıyordu.¹⁶⁸

90 sonrası Kürt kimliği üzerine de filmler yapılır; Güneşe Yolculuk (Yesim Ustaoglu, 1999), Büyük Adam Küçük Ask (Handan İpekçi, 2001) ve Fotograf (Kazım Öz, 2001) adlı filmler Kürt kimliği üzerinden oluşturdıkları öykülerini sinema perdesine taşırlar.

90'lar, popüler filmlerinin yanında, var olan sinema anlayışına, seyircinin beklentilerine ve popülizme takılmadan, filmlerinde, kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öykülerle anlatmak isteyen yönetmenlerin, artık belli bir düzey tutturan yapıtlarla seyirci önüne çıkmasına tanıklık eder. 1990 sonrasında, Türk sinemasında iz bırakmış ve yurt dışında önemli ödüller almış bağımsız çalışan yönetmenlerin çektiği filmler, Türk sinemasını klasik anlatı kalıplarından sıyırmış ve yeni bir dilin oluşumuna olanak sağlamıştır. Minimalist öğelerin kullanıldığı filmlerin yanında, deneysel filmler de çekilmiştir. Kişisel üslupların cesurca ifadesini bulduğu, tematik ve görsel ilgilerin, takıntıların bir filmde diğerine sürdürüldüğü bu dönemde, aksiyonun yerini, insan ögesi almıştı; psikolojik sorunlar, yaşanan atmosferin detayları, umutsuzluğun getirdiği çözümsüzlük ve biraz da gizemcilik. Bütün bunlar seksenli yıllarda miras alınmıştı ve aynı zamanda seksenli yılların politik baskılarına tepki olarak ya da politik baskılarından kaçmak için kullanılmaya başlanmıştı.¹⁶⁹

Daha önce filmlerde senarist ve yönetmen yardımcısı olarak yer alan Fehmi Yaşar'ın ilk filmi Camdan Kalp (1990) bu tür filmlerden biriydi. Film, bir dönem

¹⁶⁸ Uğur Vardan, A. e., s.749

¹⁶⁹ Rıza Kıracı, A. e., s.17

yaptığı filmlerle el üstünde tutulan, ama yaşadığı çağa ayak uyduramayınca güncelliğin dışına atılan, hayatından bezmiş bir küçük burjuva aydını yönetmenin (Genco Erkal), evlerine temizlik işleri için gelen köylü kadın Kiraz'ın peşinden ülkenin değişik kültür ve coğrafyalarına doğru sonu belirsiz bir yolculuğa sürükleniş öyküsüdür.

Sinema serüveninde temel sorunsallarını yalnızlık, kendine ve topluma yabancılaşma, zaman, saplantılı ve imkansız aşk, belirli bir mekana sıkışmış, kısıtlanmış, hapsedilmiş insan imgesi, arayış, yol, yolculuk üzerinden filmlerine yansıtan Ömer Kavur, 90 sonrasında da film yapmaya devam eder. Yatık Emine(1985)'den Anayurt Otel (1986)'ne kadar olan filmlerinde (Yusuf ile Kenan-1979, Ah Güzel İstanbul-1981, Kırık Bir Aşk Hikayesi-1981, Göl-1982, Körebe-1985, Amansız Yol-1985) daha çok sosyo-ekonomik ilişkilerin çaresiz bıraktığı insanların trajedilerini, acılarını, dramlarını anlatır. Kavur'u dünya sinemasında da kendine özgü ve ayrıcalıklı bir yere taşıyan Anayurt Otel (1986) ve sonrasında gelen, Gece Yolculuğu(1987), Gizli Yüz(1990) ve Akrebin Yolculuğu(1997) filmleriyle, artık sosyal ilişkilerden, toplumsal açmazların yol açtığı bireysel dramlardan çekmiş ve tamamen bireyin iç dünyasına, ruhsal boşluğuna, varoluşsal açmazlarına, dünyayı, zamanı algılayış biçimine çevirmiştir. Kavur'un bu filmlerdeki temel sorunsalı dünya karşısında tek başına durmaya çalışan bireyin, salt kendi ruhuna içkin olan, ve herkesten habersiz yaşadığı trajik ve karmaşık iç dünyasıdır.¹⁷⁰ Kavur, bir tür polisiye olarak nitelediği ve giderek karabasana dönüşen olaylar içinde birbirine tutkuyla aşık olan iki kişinin umutsuz serüvenini anlattığı Melekler Evi'ni (2000) ardından da son filmi Karşılaşma'yı (2000) çeker.

1990 sonrasında, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Ümit Ünal, Kutlug Ataman, Semih Kaplanoglu, Serdar Akar, Yesim Ustaoglu, Reha Erdem gibi, Türk sinemasının klasik anlatı yapılarından sıyrılarak kendi dillerini oluşturma çabası içindeki, genç kuşak yönetmenler gelir.

¹⁷⁰ Burak Acar, “Yalnız Bir Auter: Ömer Kavur” (Çevrimiçi), <http://www.sinemadefteri.com>, Kasım 2008

İnsan ruhunun derinliklerine inmeye çalıştığı, hem hikaye, hem de sinema dili açısından minimalist özellikler taşıyan A Ay (1989) filmiyle Reha Erdem, mekana ve karakterlere yaklaşımı açısından sinemamızda daha önce denememiş bir çabayı gerçekleştirir. A Ay’da küçük bir kızın dünyası çevresinde şiirsel bir anlatımı yeğleyen Reha Erdem bu filmle Türk sinema tarihinin en ilginç çalışmalarından birini ortaya koyar. Erdem daha sonra 1999’da değişen ekonomik modelde parayla tuhaf bir ilişkiye girerek attığı her adımda hayat terazisindeki dengesini kaybeden bir adamı anlattığı Kaç Para Kaç’la ikinci filmini çekti. Erdem’in 2004 yapımı Korkuyorum Anne filmi ise, ne 'A Ay'ın sembolik dünyasına ne de 'Kaç Para Kaç'ın sosyal taşlamalarına yakındır. Film, eski bir apartman dairesinde, ekseninde bir kaza sonucu hafızasını kaybetmiş bir adamın, birbirinden değişik karakterlerin hikayesi ile insanlığın evrensel bir resmini çizmeye çalışır. Erdem, dördüncü uzun metrajlı filmi Beş Vakit (2006)’te ergenlik dönemindeki üç çocuğun yoksul köylerindeki yaşamı nasıl algıladıklarını, anne babalarıyla ilişkilerini, cinsiyet rollerini keşfedişiyle büyüme sancılarını anlatır. Filmde mekânla beraber zamanın akışı da değişiyor; kentin aksak ve dinamik ritmi, Beş Vakit’te kendini durağan bir akışla döngüsel zamana bırakıyor. Katıldığı festivallerden ödüller ve övgüler alan Beş Vakit’in ardından Erdem, yasadışı bir takım işler yapan babası ve yatalak dedesiyle birlikte derme çatma bir evde yaşayan Hayat adlı küçük bir kızın zorlu, sert ve acımasız dünyaya karşı verdiği mücadeleyi anlattığı Hayat Var (2008)’ı çekti.

Sinema deneyimini Zeki Ökten’in filmlerinde asistanlık yaparak kazanan Zeki Demirkubuz 1993’te ilk filmi C Blok’ u çeker. C Blok, kötü giden evliliğinden bunalmış ve nedensiz sıkıntıların esiri olmuş Tülay’ın, bir gün eve geldiğinde hizmetçisi Aslı ve kapıcının oğlu Haled’i kendi yatağında sevişirken görmesinin ardından başlayan sorgulamaları ve arayışlarını anlatır. Ardından çektiği Masumiyet (1997) filmi Demirkubuz’u “usta bir yönetmen” merhalesine ulaştırdı. Üçlü ilişkiler ağında, küçük insanların dünyalarını son derece katı bir bakış açısı ve kahramanlarına acımasız bir keskinlikle anlatan Demirkubuz, Üçüncü Sayfa’da da (1999) yine benzer karakterleri, kendi sinemasından taviz vermeyen bir tutumla

seyirciye sunuyordu.¹⁷¹ Demirkubuz ardından “Karanlık Üstüne Öyküler” başlığı altında iki film çekti: Albert Camus’nun Yabancı’sından yaptığı serbest uyarlama Yazgı (2001), aşkla, hüznle, suçla, sırlarla, konuşamamayla hesaplaşmayla birlikte bir evliliğin çöküşünün öyküsü İtiraf (2001). ‘Yazgı’ ve ‘İtiraf’ filmlerinin uzantısı olarak görülebilecek Bekleme Odası’nda (2003) , hayatı hep ölümü bekler gibi bir hisle yaşayan bir yönetmenin dünyası üzerinden insan doğasını sorgulayan Demirkubuz ardından, Masumiyet’teki (1997) saplantılı aşkların esiri olmuş Uğur ve Bekir karakterlerinin geçmişlerinden bir kesitle izleyici karşısına çıktığı Kader (2006) adlı filmi çeker.

Dönemin öne çıkan isimlerinden bir diğeri de sinemanın yanı sıra fotoğrafçı kimliğiyle de tanınan Nuri Bilge Ceylan’dır. Sinema kariyerine siyah beyaz olarak çektiği kısa filmi Koza(1995)’yla başlayan Ceylan, ardından amatör oyuncuların rol aldığı ve otobiyografik özellikler taşıyan, sade, hareketsiz ve hayatın ritmini neredeyse birebir aktardığı Kasaba (1997) ve Mayıs Sıkıntısı (1999) filmlerini çeker. Ceylan tipik bir Anadolu kasabasında geçen Kasaba filminde, üç kuşağı bünyesinde barındıran, doğayla birlikte yaşayan bir ailenin hayatını çocukların gözünden anlatmaktadır. Mayıs Sıkıntısı’nda, İstanbul’dan doğduğu kasabaya geri dönerek film yapmaya çalışan bir yönetmen olan Muzaffer’in film çekme çabası etrafında, kasabadaki insanların yaşam mücadeleleri, filmin dingin atmosferi içinde, belki de bu atmosferde boğulan insanlarla birlikte anlatılıyor. Ceylan, yaşamakta olduğu hayatla idealleri arasındaki uçurumun gittikçe büyüdüğünü gören ve uzaklara gitmek isteyen bir adamla, hayallerini gerçekleştirmek için İstanbul’a gelen akrabasının hikayesini anlattığı Uzak(2002)’la 2003 Cannes Film Festivali’nde Büyük Jüri Ödülü dâhil olmak üzere, Türkiye’de ve uluslararası alanda çok sayıda ödüle layık görülür. Ardından, akademisyen İsa (Nuri Bilge Ceylan) ve TV dizilerinde çalışan Bahar (Ebru Ceylan) arasındaki ilişkiden yola çıkarak kadın-erkek arasındaki iletişimsizliği, bir türlü karşılık bulamayan beklentileri sorguladığı İklimler(2006) ve son olarak da Üç Maymun(2008) filmi gelir. Ceylan, Üç Maymun ile yoksul ve sıradan insanların çıkmazlarını gösterirken, yalnızlığı da adeta kaçınılmaz bir var oluş durumu olarak izleyiciye duyumsatıyor. Ceylan’ın filmografisi içerisinde dramatik yapısı ile

¹⁷¹ Uğur Vardan, A. e., s.751

farklılaşan Üç Maymun’da Nuri Bilge Ceylan, ilk defa girişi, gelişmesi ve sonucu belirgin olan bir hikaye anlatıyor: İstanbul’un kenar bir semtinde yaşayan Eyüp, Hacer ve İsmail’in suç-ceza, vicdan-çıkar, aile-birey ikilemleri.

Aynı dönem bir başka ilgi gören isim, Yeşim Ustaoglu’ydu. Sinemaya ödüllü kısa filmleriyle başlayan Yeşim Ustaoglu ilk çıkışını 1994 yılında çektiği "İz" filmiyle yaptı. İstanbul, Köln, Nürnberg film festivallerinden en iyi film ödülleriyle dönen "İz" filmini 1999 yılında çektiği "Güneşe Yolculuk" filmi izledi. Ustaoglu bu kez ülkenin en önemli sorunlarından biri olan Kürt meselesine, Güneydoğu’da köyü boşaltıldıktan sonra İstanbul’a göç eden bir Kürt genciyle, çalışmak için İstanbul’a gelen Egeli bir gencin dostluğu çevresinde yaklaşıyordu Güneşe Yolculuk’da. Güneşe Yolculuk filmiyle Berlin Film Festivali’nde aldığı, En İyi Avrupa Filmi – Mavi Melek ve Heinrick Böll Barış Ödüllerinin yanısıra, İstanbul ve Ankara Film Festivalleri dahil ulusal ve uluslararası alanda çok sayıda ödüller aldı. Güneşe Yolculuk’u, 2004 yılında çektiği "Bulutları Beklerken" filmi izledi. 1970’li yıllarda geçen film, 1916 yılında Karadeniz Bölgesi’nden göç etmek zorunda bırakılan Rum ailelerden birinin kızı olan Eleni’nin, Karadeniz’in sislerle örülü yaylarında, karanlık ve sırlarla dolu geçmişinin kapılarını aralamasını, bitmek bilmeyen arayışını ve vicdani hesaplaşmasını anlatır. Sürgün sırasında önce erkek kardeşi Niko ile Mersin’e ulaşmayı başarır. Türk bir aile tarafından evlat edinilen Eleni çaresizlik içinde Niko’nun Yunanistan’a gönderilişine göz yummak zorunda kalır. Yıllarca kimliğini saklayarak yasayan Eleni ,girdiği iç hesaplaşma sonrasında kardeşini bulmak üzere Yunanistan’a gider. Yeşim Ustaoglu 2004 yılında çektiği belgesel filmi Sırtlarındaki Hayat’ın ardından 2008’de Pandora’nın Kutusu’nu çekti. Yönetmen, kendisine çeşitli ödüller kazandıran bu filmde, Karadeniz’de yaşayan annelerinin kaybolduğu haberini alan üç kardeşin, annelerini bulmak için çıktıkları yolculuk sırasında birbirlerini aslında hiç tanımadıklarını fark edişleriyle, modernizm sancısı içinde, aidiyet duygusunu öne çıkartarak insanın kendisiyle yüzleşmesini anlatır.

Vardan, ilk filmi Tabutta Rövaşata(1996) ile dikkatleri çeken Derviş Zaim hakkında, Türk sineması için başka bir “taze kan” nitelemesini yapar. İstanbul’da, Boğaz çevresinde düşmüş insan portreleri yakalayan ve en önemli silahı samimiyet

olan bu film, Zaim'in kısa sürede sevilmesine ve ona dair umutlar beslenilmesine yol açtı.¹⁷² Rıza Kıracı ise Derviş Zaim'in Tabutta Rövasata'yla (1996) gerçekten sokaktaki insanı (sokakta yatıp kalkmak zorunda kalan) melodram kalıplarının dışında anlatarak bir ilke imza attığını söyler. Konuya yaklaşım, söylem ve anlatı özellikleri bakımından 90 sonrası Türk sinemasının farklılaşan filmlerinden olan Tabutta Rövasata'yla Zaim, genel beğeni kalıplarını zorlamanın yanında, sokaktaki insanın sistemin bir ürünü olduğunu, oysa suçlunun hep başka yerlerde arandığını ortaya koyar; sokakta yaşamak zorunda kalan insanların insani yönlerini izleyicisine aktarır.¹⁷³ Derviş Zaim daha sonra, ülke tarihinin yakın siyasi manzarasını, uyuşturucu ticareti-mafya-siyaset üçgeninde gerçekleşen kirli işleri, bir kolaj olarak ele aldığı Filler ve Çimen(2000)'i çekti. 2002'de Çamur filmiyle, Kıbrıs sorununu ele alarak politik film örneği veren Zaim; ardından 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda minyatür ustası Eflatun'un merkezinde yer aldığı bir aşk hikâyesini konu alan Cennet'i Beklerken(2005) filmiyle yine farklı bir sinema anlayışını gündeme getirir.

Semih Kaplanoglu'nun ilk sinema filmi Herkes Kendi Evinde (2001)'de, kendilerine bir yer, yurt arayan üç kişinin İzmir'de kesişen hikayesini anlatır: Yıllar önce inançlarının peşinden, aşkını bile bırakıp Rusya'ya giden ve yıllarca orada yaşadıkdan sonra yaşamının geri kalanını çocukluğunun geçtiği yörede toprakla uğraşarak geçirmek isteyen Nasuhi, Nasuhi'nin anne ve babasını yitirmiş ve onlardan kalan mirasla Amerika'ya gitme planları yapan yeğeni Selim ve babasını bulmak için Türkiye'ye gelen bir Rus olan Olga. Kaplanoglu bu filmiyle pek çok ödül ve olumlu eleştiriler toplar. Kaplanoglu ardından, daha soyut ve izleyicisini zorlayan ikinci filmi Melegin Düsüsü (2004)'nü çeker. Film, geceleri babasının tacizine maruz kalan bir genç kızı konu edinir. Zeynep bir otelde temizlik görevlisi olarak çalışmaktadır ve iletişim kurabildiği tek kişi otelde çalışan ve ona ilgi duyan Mustafa'dır. Kendisinden yaşça küçük olan Mustafa'nın kendisine olan ilgisine karşılık vermese de, içine girdiği kısır döngüden kurtulmak için bir çıkış yolu arayan genç kız zamanla Mustafa'yla yakınlaşmaya başlar. Şehrin başka bir yerinde yaşayan Selçuk ise, eşinin

¹⁷² A. e., s. 751, 752

¹⁷³ Rıza Kıracı, A.e., s. 17

ölümünün ardından suçluluk duygusu ile boğuşmaktadır. Selçuk'un karısının eşyalarının bulunduğu bavul, Zeynep ve Selçuk'un hayatlarını kesiştirir. Yapay ışığın oldukça az kullanıldığı, yer yer sessizliklerin hakim olduğu plan sekanslarıyla her türlü fazlalıktan arındırılmış anlatımıyla Kaplanoğlu, minimalist bir çizgiye yönelir. Yönetmen daha sonra "Süt", "Bal", "Yumurta" olarak düşündüğü üçlemesinin ilk iki filmi Yumurta (2007) ve Süt (2008)' ü çekti. İstanbul'da bir sahaf olan genç şair Yusuf karakteri üzerinden, kronolojik olarak tersten kurduğu üçlemesinin ilk filmi Yumurta, Yusuf'un köklerine, kaynaklarına dönüşünü anlatıyor. Annesinin ölümü, Yusuf'u doğmuş olduğu kasabasına döndürüyor ve Yusuf bu gelişle birlikte unutmak istediği bağlarını ve ilişkilerini tekrar keşfetmeye başlıyor. Süt' ise Yusuf'un yirmili yaşlarının başında henüz annesiyle yaşadığı dönemde Tire kasabasında geçiyor. Kaplanoğlu bu filmle, sütçülük ve tezgahtarlıkla geçinen Yusuf ve annesinin ilişkilerine odaklanıyor.

Yeni dönemde Türk sineması açısından önemli olan bir diğer nokta, yurtdışında yaşayan sinemacıların ortaya çıkışıdır. Örneğin, ABD'de sinema öğrenimi görmüş olan Kutluğ Ataman'ın, video formatında yaptığı avant-garde çalışmaları ile Türk ve Amerikan oyuncu ve teknik kadroyla gerçekleştirdiği ilk uzun filmi Karanlık Sular (1993) ve Almanya'da çektiği Lola ve Bilidikid (1999), yaygın gösterim olanağı bulamamış olsalar da, yenilikçi ve cesur sinema ürünleri olarak Türkiye'de de yankı uyandırdılar.¹⁷⁴ İtalya'da yaşayan Ferzan Özpetek, Türkiye'de çektiği ilk uzun metrajlı filmi Hamam(1997)'la 1997 Cannes Film Festivali'nde, "Yönetmenlerin Onbeş Günü " tarafından keşfedildi ve hem İtalya, hem de diğer ülkelerde eleştirmenlerin olduğu kadar seyircilerin de beğenisini kazandı. Hamam'ın ardından 1999'da çektiği Harem Suare, yönetmenin iyi bir öykü anlatıcısı olduğu kadar estetik açıdan da rafine bir sinemacı olduğunu gösterdi. Özpetek, sinema serüvenine; Cahil Periler (2000), Karşı Pencere (2002), Kutsal Yürek (2005), Bir Ömür Yetmez (2007) ve Mükemmel Bir Gün (2008) filmleriyle devam etti.

¹⁷⁴ Nejat Ulusay, A. e., s. 241

Bu bağlamda Türkiye’deki sinema olgusu ile dolayı biçimde ilişkilendirilebilecek olan bir diğer önemli nokta, Almanya’daki ikinci ve üçüncü kuşaktan Türk göçmen sinemacıların sayılarının ve filmlerinin giderek artmasıdır. Fatih Akın, Tefik Başer, Thomas Arslan, Buket Alakuş ve diğerleri, filmlerinde kültür ve kuşak farklılıklarını, yaşanan aidiyet sorunlarını, göçmen kadının eş ve anne olarak durumunu, farklı ülkelerden Almanya’ya göçen topluluklar arasındaki ilişkiyi anlatmaktadır.¹⁷⁵ Günümüz Alman sinemasına dinamizm kazandıran “yeni bir sinema hareketi” ‘yeni bir dalga’ gibi de değerlendirilen genç göçmen kuşağın sineması, Almanya’nın sınırlarını aşarak uluslar arası boyutta bir ilginin odağı haline gelmiştir. Bu ilginin oluşmasında, şüphesiz Fatih Akın’ın önemli bir katkısı bulunmaktadır. Akın, ilk uzun filmi Kısa ve Acısız (Kurz und Schmerzlos, 1998)’da getto, gençlik, erkeklik, suç, çok kültürlülük gibi olgulara yer verirken; kültürel önyargıları ve klişeleri oyunbaz bir tavırla sorgulamaktadır. Filmin odak noktasında yalnızca tek bir etnik grup değil, daha çok marjinal toplumsal konumlar vardır.¹⁷⁶ Kısa ve Acısız’ın ardından Akın, Hamburg’dan İstanbul’a uzanan romantik bir aşk, yol ve gençlik filmi olan Temmuz’da (Im Juli, 2000)’yı çekti. Akın’ın bir sonraki filmi Solino (2002)’da ise İtalyan bir aile ekseninde aile, göçmenlik, ırkçılık, yabancılık gibi temalara değinir. Fatih Akın, olgunluk filmi olarak değerlendirilen 2004 yapımı Duvara Karşı (Gegen Die Wand) filmiyle, içlerinde 54. Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı da bulunan çok sayıda ödülün sahibi olmuş ve uluslararası alanda büyük yankı uyandırmıştır. Film, Almanya’da yaşayan ve yaşamlarına, farklı sebeplerle de olsa son vermek isteyen 40 yaşlarındaki Cahit’le, ailesinin onun için uygun gördüğü muhafazakar yaşamı kabullenmek istemeyen genç Türk kızı Sibel’in psikiyatri kliniğinde kesişen hayatlarını anlatır. Akın, Duvara Karşı’da denediği yepyeni bir tarzla, güldürüden trajediye, melodramdan “sanat sineması”nın uyuşmalarına, geniş bir yelpaze içinde, bir anlatı formundan diğerine savrulur. Ulusay’a göre filmin cazibesi de bu melezlikten kaynaklanır.¹⁷⁷ Fatih Akın, Duvara Karşı’dan sonra İstanbul’a farklı bir biçimde bakan bir müzik belgeseli Köprüyü

¹⁷⁵ A. e., s. 241, 242

¹⁷⁶ Nejat Ulusay, **Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Dost Kitabevi Yayınları, Şubat 2008, s. 213, 215

¹⁷⁷ A. e., s. 213, 223

Geçmek (Crossing the Bridge, 2005)' i çeker. Ardından, Duvara Karşı ile başladığı üçlemenin ikinci filmi Yaşamın Kıyısında(Auf der anderen seite, 2007) ise, diğer filmlerindeki gibi yol ve yolculuk, aşk ve köklere dönüş, merkezde ise ölüm temasını içerir. Yaşamın Kıyısında yurt içi ve yurtdışında birçok ödül aldı.

Kıraç, toplumsal rahatsızlıkların, kitlesel eylemlere dönüştüğü ancak tepkinin politik bir önderlik yoksunluğundan kalıcı politik bir eyleme kanalizasyon olamadığı ve politik erklerin yeni manevralar için zaman kazandığı 90'lardaki gelişmelerin ilk elde sinemamıza yansımadağı görüşündedir. Ancak Kıraç, “ değişen güçler dengesinin sanatçıların “inançlarında” ve dünyaya bakışında derin değişikliklere neden olduğı Yeni kuşağın bocalama döneminden sonra “insanı” anlatan filmler üretmeye başladığını” söyler.¹⁷⁸

1990 sonrası çekilen filmlerde genel olarak dikkati çeken nokta; bir “aidiyet” sorununun ve de “taşra” kimliğinin filmlere yansımastır. Suner'e göre “mekân olarak taşranın kullanılması, kullanılmasa bile taşraya göndermeler yapılması, ya da karakterlerin taşra ile bağlantısının olması bu dönemde öne çıkan özelliklerdir. Bir mekân olarak taşranın kullanılması ilerleyen yıllarda da devam edecek ve çoğı filmin çekim mekanı olarak kullanılan İstanbul, artık filmlerde daha az karşımıza çıkacaktır . İkinci bir önemli nokta da “filmin kurmacalığına ilişkin açıkça ifade edilen farkındalık tavrıdır. Yeni Türk filmlerinde, filmin kurmacalığına ve gerçekliğin çok katmanlı, karmaşık yapısına dair bir farkındalık öne çıkar.”¹⁷⁹

Suner, 1990'lardan bu yana Türkiye'nin “sembolik krizlerin” yoğunlaştığı bir dönem yaşandığını söyler. Bu dönemde “treni yakalama” telaşı dikkat çekici biçimde belirginlik kazanmış, farklı alanlarda güçlü biçimde sesini duyuran “değişim”, “dönüşüm” ve “yeniden yapılanma” talepleri, “küreselleşen dünyayı yeniden yakalama” söylemi içinde dile getirilir olmuştur. Suner'e göre, geçtiğimiz

¹⁷⁸ Rıza Kıraç, Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış, De ki Yayınevi, 2008, s.128

¹⁷⁹ Asuman Suner, **A. e.**, s. 182

on yıldır Türkiye paradoksal bir biçimde bir yandan dünyayı yakalayabileceğine her zamankinden fazla kendini inandırmışken, bir yandan da “dışarıda bırakılma”(taşralaşma) tedirginliğini her zamankinden güçlü hissetmektedir.¹⁸⁰

Türkiye’nin genel durumunda yaşanan bu karmaşanın, o dönemde çekilen filmlere de yansımış olduğunu, karakterlerin hep bir aidiyet krizi yaşadığını, ait olamama, ait hissedememe sorunlarıyla boğuştuklarını dikkat çeker. Aidiyet kavramı söz konusu olduğunda “aileyle, kültürel kökenle, ulusla kurulan aidiyet ilişkilerinin tümünde, söz konusu aidiyetin, aslında vazgeçilemez, terk edilemez olmasından kaynaklanan kaçınılmaz bir ‘metazori’ durum söz konusudur. İçine doğulan aidiyet ilişkileri öznelliği biçimlendirici bir rol oynar.”¹⁸¹

¹⁸⁰ A. e., s. 181

¹⁸¹ A. e., s. 177

4.2. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Sembol Olarak “Ev”

Mekan

Türk sinemasında mekân kullanımında, mekanın çoğu filmde fon işlevi gördüğü filmlerden, mekanın işlenerek ön plana çıktığı filmlere, farklı yaklaşımlardan söz edilebilir. Türk sinemasının ilk yıllarında film yapımında sinemacılardan ziyade tiyatrocuların görev alması nedeniyle, filmlerde teatral özellikler mekân kullanımına da etki etmiştir. Türk sinemasının ilk yıllarından başlayıp uzunca bir süre mekânın önemi anlaşılamamıştır.

1960’lardan sonra Türk sinemasında mekân üzerinde daha fazla önemle durulmuştur. Ünsal Oskay, Türk sineması’nın 1960’lara kadar, toplumsal hayatta kenara itilmiş geniş kesimlere masal, kimi zaman da kahramanlık öyküleri anlatan, toplumsal eleştiri yapmak yerine, yoksulların zenginlere karşı duydukları kırgınlık ve kıskançlığa sırtını dayayan filmlere odaklandığını söyler. Oskay’a göre; sermaye yetersizliği ve sinemadan elde edilen gelirin sinemaya aktarılamamasının etkisiyle bir endüstri oluşturamayan sinemanın, hem teknik hem de sanatsal, estetik ve eleştirel yönünü gelişmemiştir.¹⁸² 1950’lerle birlikte Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenlerin sinemada yeni bir dil arayışı çabaları Türk Sineması’nda mekân açısından da daha titiz çalışmalar yapılmasının yolunu açmıştır.

1980’li yıllardan itibaren Türk Sineması’nda, melodramatik yapıyı aşma çabalarıyla, Yeşilçam’da pek görülmeyen kamera hareketleri, farklı kurgu ve mizansen denemeleri ve çağdaş öyküleme teknikleri kullanılmış; Yeşilçam’ın yeterince işlemediği karakter olgusuna ağırlıklı yer verilmeye başlanmıştır. Melodramdan dramatik yapıya geçişi hedefleyen yeni kuşak yönetmenler, bireysel bir üsluba yönelmelerinin yanı sıra, filmlerinde ana karakterleri çevresi ile birlikte

¹⁸² Ünsal Oskay, “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması”, Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Der. Süleyman Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996, s.98

işlemeye özen göstermişler ve Yeşilçam sinemasının zaman, mekan ve kişiler arasında kuramadığı bağı bir nebze de olsa kurmaya çalışmışlardır.¹⁸³

Yeşilçam döneminde filmler, genel olarak iç mekânlarda geçerken; dış mekân olarak ise fonda hep İstanbul kullanılır. Fatoş Adiloğlu, Türk sinemasında 1960-1975 yılları arasında, fiziksel mekânın kullanımını, dönüşümünü, işlevini ve mekânsal göstergelerin hangi bağlamda, nasıl kullanıldığını araştıran makalesinde; ekonomik nedenlerle doğaya ve fiziksel çevreye bağımlı kalmış olan Türk Sineması'nda, olayların geçtiği yer ve zamanın 'gerçek' mekan aracılığıyla aktarıldığı saptamasında bulunur. Adiloğlu'na göre teknik yetersizlikler, sabit kamera konumları, tiyatroya özgü sahneleme üslupları, hızlı üretim politikalarının etkilediği mekan kullanım özellikleri, aynı ya da benzer mekan kullanımıyla, 'kalıplaşmış mekanlar', iç/dış, aşağı, yukarı ilişkileriyle 'yolculuk mekanları'; alanlar, sınırlar, cepheler ve mekan aktarımıyla 'simgesel ve bulanık tanımlı mekanlar' olarak belirlemiştir.¹⁸⁴

Yeşilçam melodramlarında konut görüntü aktarımında egemen mekandır ve aynı konutun farklı filmlerin görsel aktarımı için kullanılmasının yanı sıra konutla ilişkili belli mekanların aynı film içinde tekrarlanarak kullanılması öne çıkan belirgin özelliktir. Konutun konumu, büyüklüğü, yapı malzemesi, bahçesi göstergesel ölçütlerini oluşturarak varlıkla bağdaştırılır; varlıklı ailelerin yaşadığı evler bahçe içinde, deniz kenarında, genellikle iki katlı köşk, konak ve yalılardan oluşurken, taşlı topraklı, yokuşlu sokaklar üzerindeki iki veya üç katlı ahşap evler ya da beton bir apartman dairesinin bodrum katı yoksulların yaşadığı mekanlardır. İç mekan düzenlemesi yaşam düzeyinin görsel aktarımı için önemlidir ve salon iç mekanın en başta gelen göstergesinden biri olarak anlatı pekiştirici bir rol üstlenir. Sonraki dönemlerde kentleşmeyle birlikte açık kamusal alanlar yitirilir. Bu bağlamda modernlik yanılısamasıyla ardına sığınılan beton yığını apartmanların sadece salon

¹⁸³ Mustafa Sözen, "Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması", Bilig Dergisi, No: 42, 2007, s. 63

¹⁸⁴ Fatoş Adiloğlu, "Mekanın Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar", s. 72, 73

görüntüleriyle aktarıldığı ileri tarihli filmler dikkat çekicidir.¹⁸⁵

Türk Sineması geçmiş yıllarda mekan için bir maliyet ayırmak yerine hazır olanla idare etmiş; filmler hep aynı evlerde, aynı semtlerde, aynı sokaklarda hatta aynı tepelerde çekilmiştir. Zaman içerisinde, mekanın öneminin farkına varılmıştır ve içeriğe hizmet eden evrenler aranmakta ve yaratılmaktadır. Yönetmenler oldukları yerde değil, sinemanın kendi cümlelerini kurma fırsatı tanıdığı uzamların arayışındadırlar.¹⁸⁶

İnsanın mekanla kurduğu, fiziksel, psikolojik, sosyolojik ilişkiler bağlamında ‘ev’ mekanının, barınmanın ötesinde, egemenlik kurma, kimliklenme, aidiyet kavramları üzerinden yüklendiği sembolik anlamların incelenen filmlere yansıdığı görülmektedir. Bu açıdan, ‘ev’ mekânın, yönetmenin söylemek istediklerinin bir aracı olarak, sembolik anlamda kullanıldığı söylenebilir.

Bu anlamda, 1990 sonrası Türk sinemasında ev, değişen anlamlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Sözgelimi, Demirkubuz’un filmleri daima ‘içeride’ geçen öyküler anlatır. C Blok (1994) İstanbul’ un dış çeperlerindeki yeni orta sınıf apartman bloklarının içlerinde gezinirken; Masumiyet (1997) bir taşra kentinde ucuz otel odalarında geçer. Üçüncü Sayfa (2000), İstanbul’da yoksul, izbe, karanlık bir bodrum katı dairesinde başlar; Yazgı’da (2001) öykünün geçtiği ana mekan, İstanbul’da alt-orta sınıf bir giriş katı dairesidir. İtiraf (2001), Ankara’da şık, pahalı, manzaralı bir üst-orta sınıf apartman dairesinde başlayıp, şehrin dış çeperlerinde yoksul bir gecekondu da biter; ve nihayet Bekleme Odası (2004), izleyiciyi filmin ana karakteri olan, yaşadığı hayata karşı nedensiz bir kayıtsızlık içindeki bir yönetmenin, kendi evinin içine sokar. Ağırlıklı olarak iç mekanlarda geçen tüm bu filmlerdeki görsel atmosferi klostrofobiktir.¹⁸⁷

¹⁸⁵ A. e., s. 75

¹⁸⁶ Şenay Tanrıvermiş, A. e., s. 31

¹⁸⁷ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, s.167

Görsel düzlemde yaratılan bu klostrofobik atmosfer, Demirkubuz’un filmlerinde “ev”in tekinsiz, ürkütücü, rahatsız edici bir yere dönüşmesine neden olur. Öykülerin büyük bölümünün iç mekanlarda geçmesinden de kaynaklı olarak, filmlerin kurduğu görsel atmosfer izleyicide sürekli bir “kapalılık” duygusu yaratır. Öykülerin ana mekanları, izbe otel odaları, kasvetli ev içleri, zevksiz ofis mekanlarıdır. Bu mekanların tümünde boğucu bir taşra köhneliği, eskilik, eprimişlik vardır.¹⁸⁸

Deniz Bayraktar, medyanın eski ve yeni tüm formlarının ve araçlarının birbiri içinde eridiği bir dönem olarak 90’ların modernite projesinin iflası ve devletin krizi nedeniyle, toplumsal ilişkilerin belirsizlik ve olumsuzluk durumuna itildiği bir ‘ontolojik’ güvensizlik dönemine denk geldiğini söyler. Bayraktar, Mahcupyan’ın ifadesiyle, “küreselleşmenin özellikle kültürel alanda yarattığı standardizasyon, kültürel ürünleri yığın tüketimine uygun hale getirdiği ve yaygınlaştırdığı ölçüde, insanlarda küresel tek bir yaşam biçimine ‘zorlandıkları’ duygusunu yarattığını” vurgular. Benzerliğin benzeşmeye dönüştüğü bu süreç doğal kimliksel tepkiler yaratıyor; çünkü temelde bize benzemediğinden emin olduğumuz insanlara ve toplumlara benzemeye başladığımızı ve bu süreci kontrol edemediğimizi fark ediyoruz. Dolayısıyla, 90’lı yıllarda yönetmenleri tıpkı Doğu/Batı meselesinde olduğu gibi zihinsel ve kimliksel bir ‘boşluk’ ayırmaktadır.¹⁸⁹

Suner, son yıllarda Türk filmlerinin birçoğunun evi farklı görünümleriyle yansıtip, bizi “ev”e geri götürerek, “ev”le olan ilişkimizi yeniden düşünmeye zorladığından sözeder. Suner’e göre ev, “kimi zaman bizi geçmişle, geçmişteki travmatik yaşantılarla uzlaşmaya, barışmaya yönelten, geçmişe dair rahatsız edici görüntüleri yumuşatan, zedelenmiş benlik duygumuzu onaran, bizi masumiyet haresiyle kuşatan bir hayal olarak beliriyor. Kimi zamansa, ne yaparsak yapalım bizi aidiyetin çıkmazlarına çeken, uzlaşmaz, tekinsiz, bozguncu bir oyun alanına dönüşüyor, aynı anda sığınağımız ve hapishanemiz olan...Daha da fazlası var bazen:

¹⁸⁸ A.e., s.171

¹⁸⁹ Deniz Bayraktar, “Doğan Görünümlü Şahin Yapmak ya da Üç Senede Yeni Takım Kurmak”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, yayına hazırlayan, Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayıncılık, 2003,s.83

Ev bir cehennem, bir cendere, nereye gitsek yakamızı bırakmayan bir lanet olarak çıkıyor karşımıza... Her zaman dışıyla, dışarıda bıraktıklarıyla, içine almadıklarıyla birlikte varoluyor ev. Bazen kör bir delik, bir boşluk görüyoruz yalnızca, evimiz başkalarının evsizliği, yurdumuz başkalarının yurtsuzluğu olduğunda... Her ne şekilde görünürse görünsün, hiçbir zaman yalnızca kendisi değil ev. Daima sızıntıları var evlerin...Başka görüntüler, başka sesler, başka yaşantıların izleri sızıyor evin her yanından.”¹⁹⁰

4.2.1. Yalnızlık Mekanı Olarak Ev: “Uzak”

Nuri Bilge Ceylan’ın sineması, hikaye anlatan bir sinema değil; daha çok hâl anlatan ve bunu görüntünün diliyle yapan bir sinemadır. Diyalogların sınırlı kullanımıyla filmlerini daha çok görüntüye yaslayan Nuri Bilge Ceylan, sinemasında sade, durağan bir anlatımı tercih eder. Doğallık arayışının uzantısı olarak filmlerinde amatör oyuncularını oynatarak, oyunculukta iddialı ve abartılı yaklaşımlardan uzak durur.

Küçük kasabalar, kendi halindeki ‘küçük’, ‘sıradan’ insanlar, belli bir rutin içinde geçen günlük yaşam, iç içe olunan doğa, hayvanlar tümüyle Ceylan filmlerine yansır. Gerçekte onun filmografisinin, biraz da yaşamının yansıması olduğu düşünülebilir.

Ceylan, Mayıs sıkıntısı filminde yakın çekimlere daha az, uzak ve sabit planlara ise, daha fazla yer verir. Çoğu kez kameranın çerçevelediği alanlar, karakterler girene kadar ya da çıktıktan sonra bir süre boş kalır. Ceylan, kameranın dışında, mekan içinde de çerçeveler yaratır. Özellikle pencere pervazları ve kapı eşiklerinden yararlanır. Film, bu yönüyle hem uzam ve yer, hem de insan-mekan(doğa, ev ve bu mekanları kapsayan uzam olarak kasaba) ilişkisi üzerinedir.

Mayıs Sıkıntısı ve Uzak, gerek öykü, gerekse izlek açısından birbirine

¹⁹⁰ Asuman Suner, **A. e.**, s. 318

bağlıdır. Mayıs Sıkıntısı' na filmin kurmaca karakteri Muzaaffer' in, filmini yapmak için Saffet'e bulacağına dair verdiği iş vaadi, Uzak'ta Yusuf ve Mahmut arasındaki ilişkiye damgasını vurur. Filmin konusunu, Yusuf'un, iş bulmak için geldiği İstanbul'da, akrabası fotoğrafçı Mahmut'un yanında kalması ve onların aralarındaki gerilim oluşturur. Yusuf, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'nda, 'boğucu' köy-kasaba yaşamından kurtulmak isteyen Saffet'tir; Mahmut ise, bir yönüyle Kasaba'da entelektüel sohbetler yapan, bilgili olmakla övünen Nuri'dir, ama büyük oranda da Mayıs Sıkıntısı'nda film yapmak isteyen Muzaffer'dir. Ceylan, Uzak'taki karakterler ve ele aldığı izlekler açısından önceki filmleri arasında bağ kurar, karakterlerini başka ortamlarda, başka koşullar içinde sınar, izleklerini derinleştirir. Böylelikle onun filmlerinin, birbirini açımlayan bir yapıya sahip olduğu görülür.

Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak izleyiciye, aynı hayatın içinde olan insanların değişik veçhelerden görüntülerini sunar . Uzak, idealleriyle, yaptığı iş arasındaki uzaklıktan sıkıntı duyan bir fotoğrafçı olan, kentli Mahmut ile memleketinden akrabası olan ve kentte tutunmaya çalışan taşralı Yusuf arasındaki ilişkisi(zliği) etrafındaki temel gerilim üzerine kuruludur. Uzak , kendisine, ailesine, doğduğu yere, geldiği büyük şehre, diğer insanlara yabancılaşan, yabancılaştıkça, bundan çıkış yolunu bencillikte bulan şehir insanının ruh halini anlatır. Bu anlamda 'ev' de yalnızlaşan modern insanın sığınağı haline gelir.

Askerden döndükten sonra yaşadığı küçük kasabada doğru dürüst bir iş bulamayan Yusuf, kasabada ona bir gelecek olmadığına karar vererek, gemilerde iş bulma umuduyla İstanbul'a gelir. İdeallerine ulaşmak için her şeyi yapmaya hazır olan Yusuf, bu süreç içerisinde, uzun yıllar önce kasabadan ayrılmış olan akrabası Mahmut'un evinde kalmayı düşünmektedir. İstanbul'da reklam fotoğrafçılığı yapan, karısından bir süre önce boşanmış, Cihangir'deki apartman dairesinde kendince tek kişilik bir hayat düzeni kurmuş orta yaşlı bir erkek olan Mahmut ise, kendi idealleriyle, kendini içinde kısıtlanmış bulunduğu hayat arasındaki uzaklığın bilincinde olan bir karakterdir. Mahmut, yalnızca ideallerinden değil, çevresindeki insanlardan, yakınlarından da uzaklaşmıştır. Üstelik Mahmut, yalnızca taşradan gelip 'rahatını bozan' Yusuf'a değil, annesinin hastalığına kayıtsız kalacak kadar annesine ve kız

kardeşine de uzaktır. Kendisini arayan annenin telefonuna yanıt vermez; ablasının, annelerinin hastaneye kaldırıldığı ve acilen araması gerektiği mesajını bile karşılıksız bırakır. Mahmut'ta, Yusuf'un diş ağrısı çeken annesine gösterdiği ilgiden bir iz yoktur. Annesi hastaneden eve getirildiğindeyse, salonda oturup yüksek sesle, moda kanalını izler. Eski eşi Nazan da bu kayıtsızlıktan zarar görür. Ayrıldıkları sırada hamile olan Nazan, kürtaj yapmıştır ve bu kürtaj sebebiyle, şimdi birlikte yaşadığı Orhan'la çocuk sahibi olamamaktadır. Mahmut her ne kadar kendisini suçlu hissetse de, yeni eşi Orhan'la birlikte yerleşmek üzere Kanada'ya gidecek olan Nazan'la bir evin satışı dolayısıyla bir araya geldiklerinde, söylemek istediği şeyleri söyleyemeyerek kayıtsız tavrını sürdürür.

Bu sıkıntılarını, büyük şehirlerde yaşayanların çokça yaptıkları şekilde konformist yaşantıları ile bastırmaya çalışan Mahmut, hayatını yalnızlık ve bundan kaynaklanan bencillik üzerine kurmayı tercih eder. Bu yüzden, sadece evine sığırır. Bütün dünyası, evidir. Mahmut'un evi, Benjamin'in tanımladığı "içmekân" gibi, "yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır".¹⁹¹ Dolayısıyla, kasabadan gelen bu davetsiz misafiri, kendi iktidarını kurduğu evine müdahale eden bir unsur olarak görür ve pek memnun kalmaz. Mahmut, başlarda nezaket gereği bunu pek hissettirmese de, sonraları takındığı soğuk ve mesafeli tavrıyla Yusuf'un emrivaki konukluğundan duyduğu rahatsızlığı belli eder. Ona, kesin olarak ne zaman ayrılacağına dair sorular sorarken, gücün kendisinde olduğunu ima edercesine, eviyle ilgili katı kurallarını da sıralamayı ihmal etmez. Mahmut bu şekilde, Yusuf'un varlığının yarattığı istenmeyen fazlalığı denetim altında tutmaya çalışır. Gece su içmek için kalkılırsa, mutfak kapısı önündeki fare tuzağına dikkat edilecektir; banyo değil, diğer tuvalet kullanılacaktır; bir de sigara yalnızca balkonda içilecektir. Kuralları anlatırken, kendisinin de bu kurallara uyması gerektiğini belirten bir yüklem kullanarak, bu buyurgan dili yumuşatmaya da çalışır: "Sigarayı mutfakta içiyoruz." Ancak farklılık, dil aracılığıyla pekiştirilmiştir bile. Mahmut, sığınağı olarak gördüğü evin, Yusuf için kullanım alanlarını belirlese de, Yusuf'un kokan

¹⁹¹ Walter Benjamin, **A. e.**, s.98

ayakkabısı, sınırları ve kuralları ihlal eder.¹⁹²

Kendimizi en somut anlamda tanımladığımız, tamamladığımız mekân; benliğimiz yanında, bilinçaltımız ve belleğimizdir. Mekânla iç içe geçmiş mülkiyet duygularımızı gemleyemememizin sonucu olarak, bize ait olduğunu düşündüğümüz bir mekâna yönelik herhangi bir girişimi doğrudan kendimize yönelik olarak algılarız. Bu anlamda ev başlı başına bir sorundur. Hanenin dokunulmazlığı, mülkün her şeyin temeli sayılması özel hayatı mekânın içinden biçimlendirilir ve bu nedenle ev mekânı öncelikle 'mahremiyet'le birlikte düşünülür. 'Uzak'ta mekânın kullanımından doğan sorunlar, ortak yaşamın kısıtlamaları bu filmde ister istemez insanın içindeki kötücül yanın öne itilmesine yol açar. Mahmut'un Yusuf'u, sahip olduğu alandan sürüp çıkarmak için gerektiğinde en kötü yöntemlerin nasıl meşrulaştırıldığını görürüz.¹⁹³

İnsanın egemenlik alanları arasında “ev mekanı”nın her bakımdan en fazla sahiplenilen, savunulan ve sınır denetiminin yani mahremiyetin en özgürce sınındığı yer olduğunu daha önce söylemiştik. Porteous, evin kendisini başlı başına bir egemenlik alanı olarak vurgularken; Kron, evi hem hukuki hem de psikolojik anlamda, insanın en ayrıcalıklı denetimin olduğu yer olarak saptar.¹⁹⁴ Bu bağlamda, Mahmut'un ev içindeki egemenliği Yusuf üzerinden görünür kılınmaktadır.

Ceylan'ın sözleriyle, “alıştığı ve ritüelleştirdiği düzeni” bozulan, bir “kale gibi kendisini dış dünyadan koruyan evi içeriden fethedilen” Mahmut, vicdanı ile evindeki konuğun/yabancıнын neden olduğu rahatsızlık arasında kalmıştır.¹⁹⁵

Mahmut, Yusuf'la küçük çarpışmalara, kendisini tutup bir kenara özensizce iten hayata "omuz atamadığı" için girişir. Mahmut, inandırıcılığı kalmamış inatçı dirençlerle, ayıplanacak kendi varoluşunu, misafiri hakkında sahip olduğu

¹⁹² Hasan Akbulut, **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan**, Bağlam Yayıncılık, 2005. s.131,132

¹⁹³ Hasan Bülent Kahraman, “Yeşilçam'ın ‘yeni’ mülkü: Ev”, Radikal , 19 Haziran 2003, s. 11

¹⁹⁴ Zehra Akdemir Ersoy, **A. e.**, s. 127

¹⁹⁵ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, s. 117

başka ayıplanacak düşüncelerini kendi gözünde haklı çıkarmaya çalışır. Mahmut'un iç mekân mahfazasında süren yalnızlığı ve kinik sevgisizliği, eve dolan ayak kokusundan, salonda içilen sigaradan, köstekli saatin kayboluşundan çıkan bütün o küçük çarpışmalara muhtaçtır. Kapının hemen önünden başlayan "sosyal savaş", evin içinde de bu şekilde sürmektedir . Bir zamanlar gerçekten "hayat dolu" olan "özel hayatlarımız"ın bu niteliğini yitirmesiyle şimdi "aynı şehirde yaşadığımız insanlarla kurulacak çok boyutlu ilişki ve hazlardan yoksun kaldığımızı" dile getirdiği Kamusal İnsanın Çöküşü çalışmasında Richard Sennett: " 'Şehir' ve 'medeniyet' ('city' ve 'civility') etimolojik olarak ortak bir kökene sahip olduğundan söz eder. Sennett; Medeniyet başkalarına yabancıymış gibi davranmak ve bu toplumsal uzaklığa uyan bir toplumsal bağ dokumaktır" diyor.¹⁹⁶ Simmel'in "formel bakımdan bir sakinlik ilişkisi" dediği bu davranış biçimi, yüzyılımız toplumbilimcilerinden Ervin Goffman için de "medeni ilgisizlik"tir. İyilik yapma isteğini yitirmiş, hoşnut yüzler görme zevkini unutmuş biri olarak Mahmut, evine sığınmış olan Yusuf'a da böyle bir medeni ilgisizlik gösterir.¹⁹⁷

Karakterlerin, mekanla kurdukları ilişkiler bakımından farklılaştıklarını görürüz. Kente gelmiş bir taşralı olarak Yusuf, kendisini iç-mekanlara hapsedmiş Mahmut'un tersine, kenti sürekli dolaşarak tanımaya çalışır, ama onun taşralı kimliği ve 'yoksulluğu', kenti ancak 'yoksunlukları' boyutuyla tanımasına yol açar. Yusuf, her ne kadar kentli yakınının desteğiyle kente dahil olmaya çalışsa da, ne kent onu içine alır, ne de kentli yakını Mahmut. Bu nedenle Yusuf, 'dışarıda kalan'dır. Mahmut'un daha çok iç mekanlarda gösterilmesine karşın, Yusuf'un dış mekanlarda gösterilmesi de onun dışarıda kalmışlığını destekler.¹⁹⁸

Mahmut, hep aynı 'cafe'ye gidip, hep aynı masaya oturarak, ev dışındaki mekanları da evi gibi kullanmak ister. Bu açıdan onun mekanla kurduğu ilişki, bir tür 'dışarıyı içerileştirme' olarak düşünülebilir. Yusuf'un mekanla ilişkisi ise, tam tersidir; 'içeriye dışarılaştırmak'; o 'içeride de dışarıda' kalır, hep 'dışarıda'dır.

¹⁹⁶ Göksel Aymaz, "Uzaktaki Kent, Kentteki Uzaklık", Varlık Dergisi, Ekim 2003, s. 15

¹⁹⁷ A. e., s. 16

¹⁹⁸ Hasan Akbulut, A. e., s. 138

Kentsel alanların tüketimindeki ayrışma, sınıf temelli ayrışmaya da gönderme yapar. Kentsel ilişkileri düzenleyen ideolojik ve ekonomik yapılar, Yusuf'u 'dışarıda bırakılan' olarak konumlandırmıştır. Yusuf'un 'dışarıdalığı' ise, 'dışarıda' kalmaya ilişkin bir korku (agorafobi) yaratır. O, 'içeriye' giremediği için 'dışarıda' kalmıştır. Mahmut'un bakış açısından İstanbul , az sayıda dış, çok sayıda iç mekan çekimleriyle kurulur: temel mekan ise kentte yaşayan insan için öznel yaşamın kozası sayılabilecek bir sığınak olan evidir. Ancak Nurdan Gürbilek'in sözünü ettiği gibi ev, Mahmut'a bir iç dünya bağışlarken ya da korunaklı bir yuvaya işaret ederken aynı zamanda bir iç sıkıntısına neden olmaktadır.¹⁹⁹

Ev, Uzak'ta tıpkı bir karakter gibi anlam kazanan önemli bir mekandır. Bachelard, mekana ilişkin incelemesinde, 'evin yalnızca fiziksel bir nesne olarak görülmemesi gerektiğini; içinde doğulan evler gibi mekanların, sadece verili olmayıp, aynı zamanda anı izleriyle dolu' olduklarını belirtir.²⁰⁰ Mahmut için de sığındığı evi, gizleri ve acıları barındıran bir kabuktur. "Toplumsal yaşam deneyimlerimiz, zamanda yoğunlaşarak mekanda izler bıraktığından"²⁰¹, Mahmut'un mekana kurduğu ilişki, onda iz bırakan şeylerle anlam kazanır. Mahmut, mekanını kendine dönüştürüp uyarlayarak, mekana olan ilişkisine anlam kazandırır. İnsanın çevresini fiziksel, deneyimsel ve kullanım anlamında kendileştirmesi ve kimliklendirmesi olarak "mal etme" açısından Mahmut, evinde kurduğu düzeniyle kendi kimliğine anlamlar yükler. Mahmut, yaşadığı mekanı, fiziksel uyarlamalarıyla, mekanı üzerinde kontrol sağlayarak ve yerini kişileştirerek mal eder ve onun evinde eşyalarla ilişkisi, kurallarla bağlanmış gibidir.

Kimlik, beden ile birlikte bulunduğu mekânın özellikleri yoluyla varlık bulur. Mekânın karakteri ile beden karakteri ev içinde paralellik taşır. Oda, beden tarafından şekillendirilmiş, beden izlerini taşıyan bir sınırlar mekânıdır. Sırların

¹⁹⁹ Nurdan Gürbilek, **A. e.** 100

²⁰⁰ Gaston Bachelard, **A. e.**, s, 91

²⁰¹ Tül Akbal Süalp **A. e.**, s, 62

deşifre edilmesi odanın tam anlamıyla çözülmesi yoluyla gerçekleşir. Bedeni diğerlerinden ayıran, özneliliğini görünür kılan odanın düzenlenişidir.²⁰²

Mahmut, sürekli olarak salonda televizyonun tam karşısındaki koltukta oturur. Koltuğun mekandaki bu konumu ve televizyon karşında başka oturulabilecek yerin olmayışı televizyonun mekansal düzlemdeki merkeziliği, Mahmut'un tek kişilik yaşamının ve yalnızlığının işaretidir. Mahmut, videoda Tarkovski'nin filmini izlediği gece de aynı koltukta oturur. Yusuf ise, koltuğun yanına ilştirilmiş sandalye oturmuştur. Sandalyenin ve Yusuf'un konumu eğretiliğiyle göze çarpar. Bu, bir kez daha, Yusuf'un dışarıda bırakılmışlığını pekiştirir. Film bittikten sonra, sandalye eski yerine taşınması evin zorunlu düzeninin ve Mahmut'un evi üzerindeki hakimiyetinin göstergesidir. Mahmut'u Yusuf'a karşı ilgisiz kılan ve onları birbirleriyle didiştiren (düşselleşen rastlantılar ve büyüyen gerçek engellerden ibaret) "toplumsal varlık koşulları", modern kent hayatının hazırladığı zemin üzerinde yükseliyordu. İnsan ruhlarının yoksullaşp bu koşullar içinde birbirine karşı sevgisizleşmesi, içinde yer aldığımız hayatın mayasında vardı. Marx da sevgisiz bencilliğin modern burjuva toplumunda temel bir insan ilişkisi olduğunu çok önceden söyleyebilmişti: "Her insan öteki için, onu yeni bir özveriye zorlamak, yeni bir bağımlılık içine sokmak ve yeni bir yararlanma ve bunun sonucunda yeni bir gereksinme yaratmaya çalışır. Herkes onda kendi bencil gereksinmesinin doyumunu bulmak için, öteki insanları egemenlik altına alan yabancı bir özel güç yaratma ardında koşar."²⁰³ Konukluğunun ilk gününde, Mahmut'u evde bulamayan Yusuf, günü dışarıda geçirdikten sonra, bekleyişini apartman girişinde sürdürür ve uyuyakalır. Apartmana girdikten sonra Yusuf'un geldiğini fark eden Mahmut, onu içeri alır. "Kusura bakma ya Yusuf" diyerek özür diler. Yusuf ise, "Önemli değil ağabey ya." diyerek geçiştirir 'dışarıda' bırakılışını. Kentsel ilişkilerin iktidarı, daha küçük sosyal birim olan evin içinde de o anda yeniden kurulmuştur.

²⁰² Funda, Karasu, **Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekan**. Yüksek Lisans Tezi ,Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006, s.43

²⁰³ A. e., s. 18

Yusuf'un konukluğunun sonu belirsiz biçimde uzaması, Mahmut'un hissettiği sıkıntıyı giderek açık ederek Yusuf'un taşralılığını, cehaletini, görgüsüzlüğünü yüzüne vurmasına neden olur. Yusuf için de, Mahmut'un evindeki konukluğu, yavaş yavaş bir hayal kırıklığına dönüşmeye başlar. İlk zamanlar İstanbul'da olmaktan, kenti gezmekten memnuniyet duyan Yusuf, giderek iş bulma, para kazanma, kendi ayakları üstünde durma beklentilerinin kolay kolay gerçekleşmeyeceğinin, üstelik Mahmut'a yük olduğunun farkına varır. Sonuçta ev sahibi/konuk ilişkisi her iki karakter açısından da sıkıntılı hale gelir. Suner'e göre; her iki karakter açısından da sıkıntının kaynağı, yabancı bir deneyimle karşılaşmak değil, aksine dönüp dolaşıp çok iyi bilinen, tanıdık, aşina bir durumun ortasına düşmektir. Mahmut'un, Yusuf'un uzayan konukluğuyla ilgili sıkıntısı, hayatına alışık olmadığı, yabancı bir şeylerin girmesi değil, tersine çok yakından tanıdığı, gayet aşina bir şeyle yeniden karşılaşmış olmasıdır. Yusuf, Mahmut'a geride bırakıp kaçamadığı, her zaman bir parçası olarak kalan kendi taşralılığını hatırlatır.²⁰⁴

Simmel, "Bugün olduğu kadar tarihsel olarak da karşılaşılabilecek en temel toplumsal örgütlenme aşaması şudur" diyordu: "Komşu yabancı gruplara ya da başka uzlaşmaz gruplara karşı hemen bütünüyle kapalı olan, ama yine de kendi içinde, bireysel üyenin kendi niteliklerinin gelişimi ve kendi sorumlu olduğu özgür etkinliği için ancak çok önemsiz bir alana sahip olacağı kadar dar bir kaynaşmışlığa sahip görece küçük bir çevre."²⁰⁵ En temel toplumsal örgütlenmenin, ancak "çok önemsiz" bir alan ve küçük bir çevre biçiminde gerçekleşmesine neden olan "başkalarına karşı bağımsızlık" duygusu, bireyin modern kent hayatında, eksik gedik fakat elinde avucundaki tek özgürlüğü uğruna, Mahmut'un evi gibi bir iç mekâna sıkışıp kalmasıyla sonuçlanır.²⁰⁶

Çağımızda küreselleşmeyle birlikte, insanlar yurtsuzlaşarak, köksüzleştiği için insanlar giderek, gülünesi ve kırılgan yapıda da olsa duvarlar örmeye başlamışlardır. "Komşunu kendin gibi sev" düsturu unutulmuş, evler muhkem

²⁰⁴ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, s. 117-118

²⁰⁵ Göksel Aymaz, **A. e.**, s. 23

²⁰⁶ **A. e.**, s. 23

şatolara dönüşmüştür. Küreselleşen dünyada insanlar yurtsuz ve yalnız kalmış, sosyal dayanışmaların ve onlarla birlikte bireysel hayatın ötesine uzanan sonsuzluk yapılarının hoyratça sökülüp atılması, bireyi kendi kaçınılmaz yok oluşundan duyduğu korkuyla başbaşa bırakmıştır.²⁰⁷

Mahmut gibi bir bireyin sıkıştığı o küçücük alanda yaşayabildiği özgürlük, kendinden, kendi yabancılaşmış varoluşundan özgürleşmiş bir insanın özgürlüğü değil, onun sakatlanmış ben'ine uygun düşen bir özgürlüktür. Mahmut'un özgürlüğü, Tarkovski arası porno izlemektir. Oysa ki Mahmut yalnız ve mutsuz biridir. Ara sıra arkadaşlarıyla fotoğraftan, sinemadan konuşulan içkili sohbetlerin dışında, hep aynı bara, hep tek başına gider. Evliliğinde başarısız, cinselliğinde aç bir adamdır. Dış dünya karşısında onu muhafaza eden evi, sırf bu yüzden, başkaları için, cinayet romanlarının tehlikelerle dolu evleri gibidir. Kasabalı Yusuf'la girdiği küçük çarpışmalar, Mahmut'un evini böyle bir eve dönüştürür.²⁰⁸

4.2.2. Sıkıntı Mekanı Olarak Ev: “Üç Maymun”

“Küçük zaafların büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası. Altından kalkamayacağı acılara ya da sorumluluklara maruz kalmamak adına gerçeği bilmek istememek, onu görmemek, duymamak, hakkında konuşmamak ya da günümüz tabiriyle “Üç Maymun”u oynamak, onun var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı?” Resmi internet sitesinde bu cümlelerle tanıtılan Üç Maymun, üç kişilik bir ailenin dramı etrafında, Nuri Bilge Ceylan'ın diğer filmlerine pek benzemeyen, hikaye anlatımı öncelikli bir filmidir. Zengin bir milletvekili adayının şoförünün, o kişinin arabayla yaptığı kazayı üstlenmesi ve hapiste yatarken karısı ile patronu arasındaki ilişki etrafında gelişen bir hikayeyi anlatır. Ceylan'ın büyük şehir insanından, “varoş” insanının hayatlarına çevirdiği vizörü, toplumun alt tabakasındaki insanların sorunlarını, insan tabiatındaki kötülük sorunuyla birlikte ele alarak, izleyiciyi insanın içindeki kötülükle baş başa

²⁰⁷ Kemal Sayar, “Bedenimi Alabilirsin, Tabii, Ruhumu da: Küreselleşmenin Psikolojik Boyutları”, Değer, s:44, 2001, s.85

²⁰⁸ Göksel Aymaz, A. e., s. 23

bırakmaktadır. Bütün aile fertleri, gerek geçmişten kalan, gerek bugünlerinde olan suçluluk duygusuyla, çıkişsızlıklarıyla, korkunun, nefretin, belki sevginin karmakarışık halde olduğu bir ruh hali içindedirler.

Yaklaşan genel seçimlere, bir muhalefet partisinden aday olarak girecek olan iş adamı Servet, gece yarısı ıssız bir yolda trafik kazası yapar. Ölümle sonuçlanan kaza sırasında araçta olmayan şoförü Eyüp'ten kazayı üstlenmesini ister. Karşılık olarak da, hapiste bulunduğu süre içerisinde hem Eyüp'ün ailesine maaş ödeyecek hem de çıktığında Eyüp'e toplu bir para verecektir. Eyüp suçu üstlenir ve patronu yerine hapse girer. Eyüp ve ailesi, her ne kadar kendi hayatlarını idame ettirebilecek imkanlara sahip görünseler de, Eyüp'ün başkasının yerine hapis yatmasını kabul edebilecek kadar da gelecekten umutsuzlar. Bu umutsuzlukları nedeniyle Servet'in teklifi onlara bir fırsat gibi görünür.

Eyüp'ün bir yemek fabrikasında çalışan karısı Hacer'in, üniversite sınavını kazanamayarak, kendisine bir yol çizmenin daha doğrusu çizememenin bunalımlarıyla boğuşan oğulları İsmail'in servis işi yapabileceğı bir araba alabilmesi için gerekli parayı istemek amacıyla Servet'in yanına gitmesi, olayların bütün akışını değiştirir. Seçimleri kaybeden Servet, Hacer'den etkilenir ve ikili arasında bir ilişki başlar. İsmail bu ilişkiyi fark edip annesine kuşkulandığını hissettirse de bir iş kurmak için paraya ihtiyacı olduğundan tepkisini içine atarak olayı görmezden gelir. Eyüp hapisten çıkınca Servet Hacer'le olan ilişkisini bitirmek istese de, hastalıklı bir tutkuyla Servet'e bağlanan Hacer buna direnir. Hacer'in bu tutkusu ancak olayın cinayetle sonlanan bir trajediye dönmesiyle son bulur. Filmin sonunda Eyüp de tıpkı patronu Servet'in kendisine yaptığı gibi, kahvede çıraklık yapan evsiz Bayram'a cinayeti satıyor ve her şey birbirine bağlanıyor.

Üç Maymun çoğunlukla iç mekanda geçiyor ve ailenin yaşadığı ev, filmde adeta bir karaktere dönüşüyor. Sağ tarafında gecekondular bulunan, sol tarafından ise banliyö treninin geçtiğı, insana yer yer huzur verirken, çoğu zaman sıkıntı veren bu ev, zar zor ayakta durabiliyor. Çünkü ev ince yapısıyla adeta tüy gibi durarak, ailenin hayata tutunuşunu resmeden bir metafora dönüşüyor. Evin bu ince görünümü

sanki ailenin pamuk ipliğine bağlı olan ilişkilerini vurguluyor. Şehir hayatına tutunabilmek için, birbirlerine sokulmak zorunda olan ve bir taraftan da birbirlerine zarar vermenin acısıyla da kıvranan bu ailenin yaşamı, o biçimsiz apartmandaki dairelerinin penceresinden görünen deniz manzarasının tadına çıkarmalarına fırsat bırakmayacak kadar yoksun hale geliyor.

Ömer Türkeş, Türk edebiyatıyla ilgili olarak İstanbul'un girişinde ilk karşımıza çıkan yerleşim yerleri Pendik, Kartal, Maltepe, Sultanbeyli gibi yerlerin hiçbirinin roman konusu olmadığını söyler. Türkeş; “Oradaki fabrikaların tersanelerin yoksul insanların yaşadıkları mahallelerin gecekonduların iç içe geçmiş evlerin, bizim geçerken bakmadığımız evlerin, bütün bir hayatı boyunca onlardan birine sahip olmak hayalleriyle yaşayan insanların, bir yazarın öfkesini olmasa bile hiç değilse merakını ve yaratıcılığını kamçılaması beklenirken ilgilenilen toplumun dar bir kesiminin İstanbul'un merkezindeki varoluş meseleleri, aşkları, cinsellikleri ve aşkları oluyor”²⁰⁹ demektedir. Edebiyattakine benzer biçimde bunu sinema açısından düşündüğümüzde de Üç Maymun, Türkeş'in sözünü ettiği türden bir yerleşim yerinde, Pendik'teki bir ailenin, dış sebeplerin dayattığı ekonomik yoksulluk, yoksunluk durumunun da etkisiyle , ev içinde yaşadığı bunalım ve ayakta kalma mücadelesine odaklanıyor. Yoksulluk biçimsel olarak; kentin merkezinin dışında, küçücük daracık bir evde vücut buluyor. Küçücük evin içinde, üç kişilik bir ailenin sıkışmışlığını vurgularcasına yakın plan çekimlerle, ruh daraltıcı bir hava hakim olmaktadır. Klostrofobinin hissedildiği ev içinde, ailenin günlük eylemlerinin gerçekleştiği oturma odasının penceresi, bu dar hayatta nefes alabilecekleri bir deniz manzarasına açılmaktadır.

Modern mimarinin en önemli isimlerinden biri olan Le Corbusier, pencere ve onun sağladığı görme yetisinin, evin en yaşamsal aktivitelerinden biri olduğunu söyler. Beatriz Colomina, Le Corbusier için evin sığınak olma özelliğinin pencerenin, ev dışındaki tehditkâr dünyayı rahatlatıcı bir manzaraya dönüştürebilmesiyle olanaklı olduğunu belirtiyor. Bu nedenle Le Corbusier, pencereyi mimari bir öğeden çok, bir

²⁰⁹ Ömer Türkeş, “**Milenyum Çağı İnsanları**”, Toplum ve Bilim, s: 104, 2005, s. 51,52

göze benzetir. Pencereleler az çok dışarıyı görme yetisini gerçekleştirirler.²¹⁰ Ancak bu görme, Le Corbusier'nin betimlediği türden, dışarının tehditini uzaklaştıracak ve dışarısını rahatlatıcı bir manzaraya çevirecek nitelikte değildir. Pencere burada, bakışın içeriden dışarıya değil dışarıdan içeriye çevrilmesine gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda, tehditkar olduğu düşünülen ev dışındaki kötülükler, aldatmacalar, suç aslında tam tersine evin içinde yaşanmaktadır. Bachelard'ın sözleriyle “fırtınanın ortasında kalmış” evin “insanca direnişine”²¹¹ tanıklık edilir.

4.2.3. Kentte Mekansal Ayrışma ve Kısıtılmışlık: “C BLOK”

Zeki Demirkubuz ilk uzun metrajlı filmine başladığında, Türkiye de büyük ve yaygın bir krizin eşiğinden geçiyordu. Yaşanan bu siyasal krizle birlikte, entelektüel planda da büyük bir kimlik bunalım ve varolan toplumsal şiddeti ve çıkışsızlığı açıklayamayan bir kriz yaşanıyordu. Türk sineması ise geçmişteki film anlatım tarzlarının ve öykülerin inandırıcılığını yitirdiği, sinematografik dilin tümünden yetersiz kaldığı, itibarsızlaştığı bir dönemden geçiyordu. Demirkubuz bu koşullarda ilk filmi C Blok'u yönetti.²¹²

Sinemanın bilinç götürmek , halkı uyandırmak, gerçekleri anlatmak gibi bir işlevi olduğuna inanmadığını ifade eden Demirkubuz, kişisel sinema olarak nitelediği sinemasında, sistemler ya da “büyük anlatılar” yerine bireylerin iç hesaplaşmalarını merkeze alan, “sıradan insanları” ve “küçük anlatıları” tercih etmektedir. Kendisine özgü bir sinema oluşturma peşinde olan Demirkubuz, filmlerinde müzik, hareket, ışık gibi sinemasal öğeleri filmin derdini anlatacak kadar kullanmaktadır.

²¹⁰ Şehnaz Şişmanoğlu, A. e., s. 60

²¹¹ Gaston Bachelard, A. e., s. 88

²¹² Zahit Atam, “Zeki Demirkubuz'un Sineması Üzerine”, Bigün , 21 eylül 2008, s. 16

Demirkubuz filmlerini, sınıfsal konumları ne olursa olsun kendilerini kısıtılmış hissedene, çıkmaza saplanmış karakterler etrafında kurar. Bu karakterler, kendilerini kuşatan koşulların kısıkacında çaresizce çırpınırlar, ancak her ne yaparlarsa yapsınlar bir çıkış yolu bulamayıp, hep başladıkları noktaya dönerler. Ancak ilginç şekilde Demirkubuz'un filmlerindeki çaresizlik, kapalılık, kısıtılmışlık duygusu dışsal koşulların değil, karakterlerin "iç" dünyalarının dayatması sonucu çıkar ortaya. Asuman Suner'e göre bu filmler, aslında insan ruhunun kuytularına, arka odalarına, karanlık yanına ya da başka bir deyişle, "insanın taşrası" na bakarlar.²¹³

Zeki Demirkubuz, yüksek apartman blokları arasında geçen bir hikayeyi anlattığı C Blok adlı ilk filmini çekme isteğini büyük insansız bloklardan almıştır. Otoyoldan bir mekana giderken gördüğü blokların kendisine bir film duygusu sezdirdiğini söyleyen yönetmen, "kuşatılmışlığı" çağrıştırması, "sıkışmışlığı" anlatması için filmine C Blok adını koyar. Demirkubuz, C Blok'ta, kapıcı Halet, hizmetçi Aslı ve Tülay-Selim çiftinin çevresinde bir yumak örere. Bilinen anlamda bir öyküden ziyade, yoğun bir kısıtılmışlık havası vardır. Simgesel apartman göndermeleri ile modern insanın sıkışmışlığını vurgulamaya çalışır. Modernist mimarinin ezdiği, sıkıştırdığı insanların evlerinin hapisaneye dönüşmesi sonucu aradıkları çıkışlar filmde belirgin hale gelir. Demirkubuz filminin, "kapıcının oğlunun ya da bir kadının arayışının öyküsünden öte, bir bloğun, betondan oluşmasına, cansız varlıklardan oluşmasına rağmen, günümüzdeki anlamıyla inline dönüşmüş bir bloğun filmi olduğunu ve insanları da nesneler" olarak ele aldığını söyler.²¹⁴ Mekan-insan ilişkisini iletişimsizlik, yabancılaşma, varoluş sorunlarıyla ele almaya çalışır.

C Blok, kopuk kopuk gibi gözükene ancak kendi içinde tutarlılığa sahip bir hikaye anlatıyordu. Filmde evlenerek sınıf atlayan Tülay'ın (Serap Aksoy), apartman blokları arasına sıkışmış iç dünyası ve genç Halet'le (Fikret Kuşkan) olan ilişkisi

²¹³ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, s. 167,168

²¹⁴ **1990 Sonrası Türk Sineması ve Türkiye'de Bağımsız Sinema**, (Çevrimiçi)
<http://asinema.wordpress.com/2007/07/17/1990-sonrasi-turk-sineması-ve-turkiyede-bagimsiz-sinema2bolum/erişim>, 10 Mart 2009

vardı. Demirkubuz, filmde asıl kahramanın apartman blokları olduğunu söylüyordu. Demirkubuz, zaman zaman düşle gerçek arasındaki sınırları zorladığı C Blok’da kadın kahramanın fantezileriyle birlikte, kadınlarla erkekler arasındaki o çok bildik hikayelerde anlatılıyordu. Filmin özelliği; kurgusundaki parçalanmışlık ve zaman-mekan ilişkisinin izleyici tarafından filmin sonunda birleştirilmesi idi. Kadınla erkek arasındaki iktidar ilişkisi toplumun geneline yayılan iktidar ilişkilerinin benzeridir, ancak bu filmlerde doğrudan politik bir söylem de yoktur. Demirkubuz, kadınla erkek arasındaki iktidar ilişkisini anlatırken C Blok’ta olaylara dışardan bakan biri gibidir, seyirciye geçen duygu karmaşası aynı zamanda hikayedeki parçalanmışlıkla paraleldir.²¹⁵

C Blok, filme adını veren C Blok’un giriş kapısının görüntüsüyle başlar. Filmin ana karakteri Halet, apartman kapıcısının oğludur. Halet’in, apartmandaki dairelerden birinde hizmetçilik yapan Aslı ile yaşadığı ilişkiye, evin sahibi Tülay’ın şahit oluşuyla birlikte olaylar gelişir. Tülay, sınıf atlamış bir kadındır. Ama onun varoluş biçimi ve hayattaki konumlanması oldukça sancılı bir süreci içerir. Tülay, burjuva yaşantısının kuralları ve sınırlarının üzerinde kurduğu baskıyı yüksek beton binalar tarafından kuşatılmışlığı içinde daha yoğun olarak hisseder ve her fırsatta arabasına binerek bu kuşatılmışlıktan kaçmak ister. Film, korunaklı, güvenli, sınırları belli, yabancılara kapalı (apartmanın girişindeki “yabancılar giremez” yazısıyla vurgulanır), kentsoylulara ait yüksek blokları olan bir sitede geçer. Blokların çekimleri hep alt açıdan yapılarak, baskıcı karakteri vurgulanmıştır . Yüksek binalar burjuva yaşantısının sembolleridir. Aslı ve Halet’i kendi yatak odasında sevişirken gördükten sonra Tülay apartmandan çıkarken; Tülay’ın bakış açısından yüksek bloklar alt açıyla görüntülenir . Böylece Tülay’ın üstündeki baskının sembolüne dönüştüğü gibi cinsel mutsuzluğuna ve yalnızlığına da vurgu yapar.

Türkiye, 1980 sonrası dönemde, “küreselleşme ideolojisi” ne uyumlu olarak gelişen politikaların ışığında, yeniden yapılanma ve sermaye birikimlerine yeni bir

²¹⁵ Rıza Kıracı, “ Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış”, De ki Yayınevi, 2008, s.166,167

ivme kazandırma sürecine girmiştir. Küreselleşmenin sebep olduğu kültürel akışın ülkeye taşınmasının piyasa düzeyinde ve mekansal boyutta yarattığı değişimler, aynı yıl alınan 24 Ocak Kararları, 1980'in ülkenin kentsel gelişimi açısından tarihsel bir paradigma olarak algılanmasını gerektirmektedir. 24 Ocak Kararları'nın temelinde, "kamu yararı kavramı"nın ekonomik politikalar üzerindeki etkisinin kaldırılması, rant gelirlerinin önündeki ülke ve toplum çıkarını gözeten kısıtlama ve engellerin yok edilmesi, ulusal değerlerin korunmasını öngören anayasal ilkelerin aşılması gibi hedefler yatmaktadır. 1980'lerin "neo-liberalist" anlayışı, bu kararlar ile "kent" ve "mekan"a da yansiyarak, yerleşme sistemleri değişik süreçler içine girmiştir. Bu süreçteki gelişmelerden biri de; "küreselleşme"nin etkisi altında gelişen yeni "yaşam biçimi"ne ait mekanların oluşmasıdır. Nitel olarak farklı standartlara sahip olan bu yeni konut talebinin ortaya çıkması, büyük şirketleri bu alanda yatırımlar gerçekleştirmeye yönlendirmiştir. Bu "yaşam şekli", toplumun geri kalanından "yalıtılmış" olarak tasarlanarak; kendi içinde yeterli, donanımlı ve kapısı güvenli sitelerin, kentten "sosyal ve psikolojik anlamda uzak ve yalıtılmış" olmaları bir üstünlük olarak sunulmuştur. Kentlerin "küresel sisteme eklemelenme biçimi" olarak sunulan oluşumlar, sadece mekana değil, "kentin kullanıcısı olarak "birey" in de değişmesini beraberinde getirmektedir. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde 1980 sonrasındaki bu gelişmeler temelde "toplumculuk" yerine "bireycilik" anlayışının hakim kılınmasına neden olmuştur.²¹⁶

Tansı Şenyapılı, 1980 sonrası sosyoekonomik mekânların yeniden yapılaşması sonucunda sıkışık kent dokusu içinde farklı hayat tarzlarının ihtiyaçlarının karşılanamamasının, zengin kentliler için kentsel mekândan ayrılmış, aynı gelir grubuna mensup kişilerin bulunduğu, araba ile erişimin sağlandığı banliyölerin ortaya çıktığını söyler. Bazı çalışmalarda, kentsel mekândan ayrışmanın, dış dünya ile zayıflayan ilişkiler ve artan iç birliktelik sonucu davranışsal özellikler yaratabileceği ve sosyal davranışları değiştirebileceği vurgulanmaktadır.²¹⁷ Tülay'ın kocasıyla birlikte yaşadığı evin olduğu ve filmin büyük bölümünün geçtiği, kentin

²¹⁶ Deniz İncedayı, "Demokratikleşme Arayışında Kent ve Kullanıcısı", Mimarist Dergisi, 2002, s.

33

²¹⁷ Seda Tüzün, A.e., s. 65

merkezinden uzak, güvenli uzun apartman blokları, 80 sonrası “yeni yaşam biçiminin” yansıdığı mekan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Evin, tüketimle özdeşleşerek kentsel orta sınıf kültürü ve yaşam tarzının en belirleyici ve ayrıştırıcı öğelerinden birisi haline gelmesinin yakın zamanların ürünü olduğunu söyleyen Ayşe Öncü; günümüzde yeni olanın, ‘ev’in kentsel orta sınıf kültürünün odak noktası olması değil, ‘idealinizdeki ev’ kurgusunun küreselleşme ile beraber, tarihselliğinden arınıp, belli bir zamana ve mekana ait olmayan ‘evrensel’ bir doğruya-mitolojiye dönüşmesi olduğunu söyler. “İdealinizdeki ev” mitolojisini benimseyerek İstanbul’un merkezinden kaçan üst ve orta sınırların yeni yerleşimleri, kendi içinde homojen, ama birbirinden keskin farklarla ayrılan yaşam biçimlerine dönüşmüştür... Kentin kendiliğinden oluşan dağınık dokusu içinde, yüksek geometrik bloklar, kale duvarlarıyla çevrilmişçesine, kapalı ve yabancı kalmaya devam etmektedir.²¹⁸

Henri Lefebvre, “her bir değerin, diğer değerlerle ve fikirlerle mekanda karşılaşması sonunda bir özellik edindiğini veya özelliğini yitirdiğini” söylüyor. Lefebvre’e göre; “gruplar, sınıflar veya sınıfların katmanları, bir mekan yaratmadıkça “özne” haline gelemeyebilir veya birbirlerini “özne” olarak tanıyamazlar. Mekanda izini bırakamayan ve bu yüzden uygun bir yapı yaratamayan düşünceler, temsiller veya değerler bütün güçlerini kaybedecek ve sadece işaretlere, soyut tasvirlerle veya fantezilere dönüşeceklerdir.”²¹⁹ Kentin, kendi idealleriyle uyum içinde, bir bütün olarak gelişmesinden umudu kesmiş olan orta sınıflar, artık kimliklerini de yatırım yaptıkları kentin çeperlerindeki yeni uydu kentlerde kurmayı tercih etmektedirler.²²⁰

Tülay’ın kocası Selim’le birlikte yaşadıkları ev de, modern görünümüyle şehri çevreleyen otoyollar boyunca sıralanan bloklar içinde bir burjuva apartman

²¹⁸ Ayşe Öncü, “İdealinizdeki Ev mitolojisi kültürel sınırları aşarak İstanbul’a ulaştı”, Birikim, Temmuz 1999, sayı 123, s. 26, 34

²¹⁹ Henri Lefebvre, The Production of Space, Oxford, Blackwell, 1991, s. 416-417

²²⁰ Asu Aksoy, Kevin Robins, “Modernizm ve Binyıl: İstanbul’da Mekanla İmtihan”, Birikim, s:123, Temmuz 1999,s.62

dairesidir. Kentten yalıtılmış olarak otoban kenarına kurulmuş olan bu modern bloklardaki yaşantının bunaltıcılığı, içine kapatılmışlığı Tülay'ı özellikle cinselliği üzerinden bir sorgulamaya yönlendiriyor. Aynı blok içinde, bu modern görünüm aksine, Halet'in yaşadığı kapıcı dairesi, tek göz oda ve penceresiz, babası ve Halet'in karşılıklı uyudukları iki kanep, yemek masası ve az sayıda eşyadan oluşuyor. Halet ev dışında çoğunlukla, bloğun önünde araba içinde görüntülenir. Tülay da sık sık arabasıyla deniz kenarına gitmektedir. Onun için otomobil kendisini özgür hissettiği tek mekandır.

Maryse Pervanchon “Beden İçin Başka Bir Yer ve Başka Bir Zaman” başlıklı makalesinde, direksiyon başında olmanın fiziksel, bedensel bir zevk verdiğinden söz eder: Manzaranın ön camdan içeri girdiği, yolun hızla tüketildiği, kilometrelerin yutulduğu izlenimiyle, bu kapalı mekanda, bu büyümlü kabarcıkta bulunmak bir rahatlık duygusu vermektedir. Yer değıştirme hızı, hızlanmanın ya da yavaşlamanın kuvveti, tıpkı bir baş dönmesinde olduğu gibi bedenin varlığına tanıklık etmektedir.²²¹ Bu anlamda, Tülay'ın ‘ev’ in bunaltıcılığından bir kaçış olarak gördüğü mekan olan otomobiliyle sık sık yolculuk yapmasının, onun rahatlamasını sağladığı ve kendi varlığını bu mekanda daha çok hissettiğini söyleyebiliriz.

Tülay, arabasıyla ilerlerken, yol kenarında sıra sıra dizilmiş uzun bloklar göze çarpar. Tülay, bloklar arasında hissettiği sıkışmışlıktan kurtulmak için geldiği deniz kenarında bile, karşı kıyıda uzun blokları görmektedir. Bu ona, uzun bloklar tarafından izlendiği hissi verir. Tülay, arabasının içinde hareket halindeyken, arabadan çekilmiş kent görüntüsü tekrarlar halinde sunulur. Görüntüde, arabanın ilerlemekte olduğu çevre yolunun kenarından birbirine benzeyen yüksek bloklar akıp gider. Bu, izleyiciyi günümüzde kentlerin kimliği ve kimliksizliği, tek tipliği üzerine düşündürerek; özne-mekan ilişkisine dair yeni sorgulama alanları açmaya çalışması açısından önemlidir.

²²¹ Maryse Pervanchon “**Beden İçin Başka Bir Yer ve Başka Bir Zaman**”, Cogito, sayı:24, 2000,s. 141

Oğuz Işık, belirli mekanların, başka kimliklerle aramızdaki farklılıkların bilincine varmamızı engelleyebileceği gibi, bu bilinci artırıcı bir rol de oynayabileceğini söyler. Buna örnek olarak da, kentlerdeki konut alanlarının ayrışmasını (residential segregation) gösterir. Toplumsal grupların kent mekanında ayrışması, grupları sadece mekansal olarak birbirinden ayırmakla kalmamakta, aralarındaki farkları ve eşitsizlikleri bir yandan gizlerken, bir yandan da pekiştirmektedir. Farklılık sistemleri mekan üzerinde oluşur ve varlığını sürdürür. Dolayısıyla, farklılığın oluşumu ve kalıcı hale gelmesi sadece toplumsal değil, aynı zamanda da mekansal bir süreçtir.²²²

Mekanla özne arasındaki kopuş, öznenin kendisini çevreleyen dünyayı tutarlı bir bütün olarak kavramakta ve kendisini mekanla ilişkili olarak konumlandırmakta çektiği güçlük, Tülay'a, kendisini ev içinde bir yabancı gibi hissettirir. Evliliği çıkmaza girmiş Tülay için ev, sıkıcı ve yavandır. Kocası Selim'le bir arada oldukları tek yer akşamları oturup sessizce tv izledikleri salon ve yemek yedikleri masadır. Birbirleriyle olan ilişkileri oldukça kopuktur, öyle ki, yine tv karşısında sessizce oturdukları bir akşam Selim'in 'ayrılalım mı?' sorusuna Tülay yanıt bile vermez. Selim, yatak odasında ağlarken, Tülay sigarasını içip, tv izlemeye devam eder; salondaki eşyalara bir yabancı gözüyle bakar. Tülay, Selim'le olan ilişki(siz)liğinin kendinde yarattığı boşluğu Halet'le doldurmaya çalışır. Ancak Tülay'ın içinde yaşadığı karmaşa azalmaz. Burada Oğuz Işık'ın söz ettiği kentteki mekansal ayrışma, modern bir kadın olan Tülay'la daha alt tabakadan olan hizmetçi Aslı arasındaki farklılığı cinsel kimlik üzerinden görünür kılmaktadır. Daha dar bir çevrede yaşayan hizmetçi, Tülay'ın kendi evinde cinselliğini özgürce yaşarken, eşiyle olan sorunlu ilişkisi Tülay'ı çelişkiye, karmaşaya sokmaktadır. Bu değiştirilemezlik ve kapana kısılmışlık, filmde evi de, bir "sıkıntı mekanına" dönüştürür.

C Blok'un Halet'i (Fikret Kuşkan) tam anlamıyla filmin temasıdır. Halet bir durumdur, olgu ya da başlı başına bir olayın parçası, 'duruş' ya da buna benzer bir kaygısı yoktur kahramanın. C Blok'a bir bütün olarak baktığımızda, filmin kendisini

²²² Oğuz Işık, **A. e.**, s. 28

Halet’te görürüz. Film birbiri içine girmiş olgulardan ibarettir, başka bir deyişle kaos. C Blok’un Tülay’ının kocası tarafından aldatılmasında da böyle bir yan vardır.²²³

Adorno, sözcüğün alışılmış anlamıyla barınağın, artık imkansız olduğundan söz ederken, bir *tabula rasa* üzerinde inşa edilen modern, işlevsel konutları, uzmanların zevksizler için imal ettiği, içlerinde yaşayanlarla hiçbir bağlantısı olmayan yaşama kutuları olarak niteler.²²⁴ Demirkubuz’un kendisinde film çekme isteği uyandıran insansız blokları, Adorno’nun yaşama kutuları nitelemesine benzer biçimde C Blok’ta kendini gösterir.

Suner, Demirkubuz’un filmlerinde dehşetin normalliğin alt metnine dönüşerek bir anlamda Freud’un “tekinsizlik” kavramını çağrıştırdığını söyler.²²⁵

“Tekinsiz”i, insanda dehşet, korku, ürperti hissi uyandıran şey olarak tanımlarken Freud, bu hissin kökeninin yabancı ve bilinmedik değil, tersine aşina ve çok iyi bilinen, ancak bastırılması sonucu yabancılaştırılması olan bir şeyle karşılaşmak olduğunu dile getirir. Freud’a göre, korkunun kaynağı olarak görülen tekinsizlik “bastırılmış olanın geri dönüşü”dür. “Geri dönüş”ün ima ettiği , açığa çıkan şey tanıdık; madem ki geri gelmiştir, öteden beri bilinmektedir; olağan şartlarda karşılaşıldığında herhangi bir ürküntü yaratması beklenmemektedir; ancak “bastırılmış olmasının” bir sonucu olarak yeniden ortaya çıktığında tuhaflaşmış, anlaşılmasız biçimde yabancılaştırmıştır ve bu nedenle karşılaşıldığında kuşku, endişe ve belirsizlik yaratmaktadır.²²⁶ Freud düş yorumlarında beden ve ev tasarımları arasında benzerlik kurar; ev hem en tanıdık güvenli olandır; hem de içinde sırlar barındırır; hem tekindir, hem de tekinsiz. Bu anlamda, “tekinsiz”in kökeni hepimizin bir zamanlar “ev”i olan ana rahmine/anne bedenine uzandığı söylenebilir.²²⁷

²²³ Rıza Kıracı, **Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, s. 171

²²⁴ W. Theodor Adorno, **A.e.**, s. 42

²²⁵ Asuman Suner, **A.e.**, s.174

²²⁶ Beliz Güçbilmez, “Tiyatro Sahibinin Sesi: Sevim Burak’ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Sesin Temsili”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, No: 16, s. 16

²²⁷ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, s.174,175

Tekinsiz olan, mutlaka bir tekrar vurgusunu içinde taşır. Freud’a göre tekinsiz olan, insanın, yolunu kaybettiğinde, istemediği halde dönüp dolaşıp aynı noktaya çıkmasının yarattığı ürkütücü belirsizlik duygusuna benzer bir duygu yaratmaktadır. Demirkubuz’un karakterleri de, kendilerini kuşatan koşulların kısacasında çaresizce çırpınırlarken dönüp dolaşıp, hep başladıkları noktaya geri dönerler. Bu anlamda karakterlerin yaşadıkları tekinsiz bir deneyimdir.

Bu kavramsallaştırmayı ima eder biçimde, Demirkubuz’un filmlerindeki evler hiçbir biçimde yabancı, yadırgatıcı, sıra dışı görünmez. Bu evlerin içinde süregiden dehşet kimseye yabancı gelmez. Bu noktada tekinsizliğin kaynağı da, dehşetin adeta evcilleşmesi, yeknesaklaşması, rutin hale gelmesi olmaktadır.²²⁸

Demirkubuz’un diğer filmlerinde olduğu gibi C Blok’ta da karakterler sık sık televizyon karşısında görüntülenir. Televizyonun kullanımı, kahramanların gerçek hayattan kopuş anlarını anlatan bir yabancılaştırma ögesi olarak düşünülebilir . Televizyon bireylere sunulan ve onları birbirlerine karşı yabancılaştırıp, yalnızlaştıran bir meta anlamı yüklenmektedir. Filmde teknolojinin “nimeti”, parçalanmanın, bireylerin kendi dünyalarına kaçışının simgesidir. Tül Sualp, toplumsal mekanlarını, kamusal alanı üretecek üretim deneyimden yoksun kaldıkça kamusal alanını da kaybeden insanın, belki de gündelik yaşamının en nihai sığınağı, mahremiyet alanını, yani özel alanını, kendine ait mekanları da kaybettiğinden söz eder. Kendi kararlarıyla kendini ve yaşamını yenilediği, ürettiği mahrem alanı, toplumsallıktan, üretimden ve deneyimden soyutlanarak geçtiği günlük yaşam ve kent serüveni sonucunda kapısını açtığı evinde, alt sınıflar için bütün yaşam deneyim ve üretim alanları televizyonla ikame edilmektedir. Yaşamı, kendini ve toplumu üreten varlık olarak insan, kendini oluşturan özelliklerinden mahrum kalmaya başlıyor. Televizyonun uçuşan görüntüsü, hiçlik mantığı yaşam deneyimlerinin yerini alıyor. Burada, televizyon, zamanın uçuşkan, mekanın ise yerçekimsiz olduğu yeni bir ontoloji sunuyor.²²⁹ Bu bloklarda yaşayan karakterler arasındaki

²²⁸ A.e., s.175

²²⁹ Z. Tül Akbal Sualp, A.e., s.83

iletişimsizlik içinde de, konuşmadan televizyon izlenir. Özellikle evin hizmetçisi Aslı sanki televizyon bağımlısı gibidir.

Mekanlar filmin söyledikleriyle birlikte, işaret ettikleri, açıkladıkları ve sakladıklarını da içinde barındırır. Dolayısıyla mekanı oluşturan detayların her biri güçlü ve aktif anlam üreticileri konumundadır. Mekanların kendi anlamları kadar simgesel anlamları da örtülü mesajlar olarak izleyiciye iletilir.²³⁰ Bu anlamda, ev içini temel mekan olarak kullanan Zeki Demirkubuz filmlerinde, bu mekan içinde sürekli açılıp kapanan kapılarla yaptığı göndermeler, çağrışımlar ve sezgiler yoluyla işlenir.

Kapının aralık olması, girme ya da çıkma eylemlerinden herhangi birini özel olarak vurgulayarak, kapının geçit olma özelliğini ön plana çıkarmaktadır. Dışarı ve içerisi net sınırlarla ayrılamamaktadır.

Perla Korosec-Serfaty “Experience and Use of the Dwelling” (Ev Deneyimi ve Kullanımı) adlı makalesinde evin “içerisi” ve “dışarılığını” Georg Simmel’e gönderme yaparak “kapı” ve “pencere” benzeşimiyle dile getirir:

“Kapı, iradeye bağlı olarak mahremiyete ya da belirsiz bir dışarıya açılır. Dahası, içimizde yapılanmış bir sınır olarak kapı, özgürlük isteğini hissettirir. Faydalı, biçimlendiren işlevi kapıyı, özgürlük düzleminde varsayılan ya da kabul edilen bir sınır olarak tanımlar. Farklı bir biçimde, pencere sürekli olarak içerisi ve dışarı arasındaki ilişkiyi sağlar. Ancak pencerenin sonluluğu ve sınırlılığı onun esas olarak, içeriden dışarıya bakmayı sağlayacak şekilde tasarlanmış olmasıdır.”²³¹

Demirkubuz’un filminde de sık sık açılan kapılar, “belirsiz bir dışarı”ya işaret ederken, pencere ise bakışın içeriden dışarıya değil dışarıdan içeriye çevrilmesine gönderme yapmaktadır. Modern mimarının en önemli isimlerinden biri olan Le Corbusier için pencere ve onun sağladığı görme yetisi, evin en yaşamsal

²³⁰ Şenay Tanrıvermiş, **A.e.**, s.31

²³¹ Korosec-Serfaty, Perla. “**Experience and Use of the Dwelling**”. Home Environments. Ed. Irwin Altman ve Carol M. Werner. New York ve Londra: Plenum Press, 1985. 65-86.’dan Şehnaz Şişmanoğlu, **A.e.**, s.42

aktivitelerinden biridir. Beatriz Colomina, Le Corbusier için evin sığınak olma özelliğinin “pencerenin, ev dışındaki tehditkâr dünyayı rahatlatıcı bir manzaraya dönüştürebilmesiyle olanaklı olduğunu belirtiyor. Le Corbusier, bu nedenle pencereyi mimari bir öğeden çok, bir göze benzetir. Pencereleler az çok dışarıyı görme yetisini gerçekleştirirler.²³² Ancak bu görme, Le Corbusier’nin betimlediği türden, dışarının tehditini uzaklaştıracak ve dışarısını rahatlatıcı bir manzaraya çevirecek nitelikte değildir. Bu bağlamda bireyin dış dünyayla olan ilişkisinin sorunsallaştırıldığını söyleyebiliriz.

Kapının aralık olması, girme ya da çıkma eylemlerinden herhangi birini özel olarak vurgulayarak, kapının geçit olma özelliğini ön plana çıkarmaktadır. Simmel, “Bridge and Door” (Köprü ve Kapı) adlı makalesinde; kapının, ayırma ve birleştirmenin aynı edimin iki yönünü kesin bir biçimde temsil ettiğinden ve bireylerin mekânı ve onun dışında kalan herşey arasında bir bağ oluşturduğundan içerisi ve dışarısı arasındaki ayrımı aşkınlaştırdığını ifade eder.²³³

Önay Sözer, Georg Simmel’in “kapı felsefesi”nden hareketle şunları söyler: “Kapıda söz konusu olan şey, içle dışın ayrılığının karşılıklı olarak ertelenmesi, içerinin dışarıya ya da dışarının içeriye alınması, bunun da kararsız bir biçimde yapılmasıdır....Böylece kapının kapanma ve açılmasında içerisi ve dışarısı yalnızca birinden ötekine gidebilir hale gelmez, aynı zamanda birbirine geçit olurlar....Kapı daima açık kalır. Bir engel ya da kapatma olmayan sınır çizgisini belirtir. Belirtir, ama sağlam, geçilmez, aşılmaz bir şey yoktur bunda. Kapı içeriye baktırır, boş ve geçici olarak yasaklanmış yerlerin içine...”²³⁴

Demirkubuz’un evlerinde kapılar açık ya da aralıktır, ancak birey, dış dünyaya çıkmaya çalıştıkça, bireyin hep eve bağlı kalmasına neden olmaktadır. Kapı, bu yüzden açık, ancak içe dönüktür. Kapıların mutlak olarak dışarı açılması imkansızdır. Karakterlerin içinde bulundukları durumun olanaksızlığı, hayatlarını

²³² A.e., s.60

²³³ Önay Sözer, “Yuvaya-Dönüş’te ‘Kapı’ Sorunu-Georg Simmel ve Martin Heidegger”, Cogito, s:18, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.118

²³⁴ A.e., s.60

kuşatan değişmez bir yasa gibidir. Bu olanaksızlık nedeniyle, evi kuşatan kapı ve pencereler, bir iç sıkıntısının yansımasıdır.

4.2.4. Yabancılaşma Simgesi Olarak Odalar: “Bekleme Odası”

Zeki Demirkubuz Bekleme Odası’nda, sinemada sıkça gördüğümüz, bir yönetmenin film çekme serüvenini kendisiyle, bu vakte kadar ki yaptıklarıyla yüzleşerek iç dünyasını irdelemesini anlatır. Filmlerinde sıklıkla kullandığı “çıkışsızlık” temasını, genelde üzerine eğildiği ezilen alt sınıf yerine Bekleme Odası’nda, bunalımları olan bir sanatçı aracılığıyla kullanıyor.

Başkalarının gözünde çalışkan, idealist ve ilkeli; kendisine göreyse inançsız ve kibirli bir kişilik olan film yönetmeni Ahmet hayata karşı nedensiz bir kayıtsızlık içindedir. Çevresine, topluma ve bu arada kadınlara duyarsızlaşmış, iletişimi son derece zayıf düşmüştür. Geçmişine ve geleceğine ilişkin tüm inançlarını, gündelik hayattaki (aşk, sevgi) her şey anlamını yitirmiştir. Ahmet, kendisinin duyarsız, yıkıcı tavırlarını hayatında başka bir kadının varlığına bağlayan sevgilisi Serap’a, evet yalanını söyler ve onun evi terk etmesine neden olur. Yaptığı filmlere de inancını yitiren Ahmet, Dostoyevski’nin Suç ve Ceza romanını filme çekmek istemekte, ancak hayata olan kayıtsızlığı bu isteğine de yansımaktadır. Bütün bunlar olurken asistanı Elif, Ahmet gibi işleri olurla bırakmamıştır ve filmin hazırlık çalışmalarını sürdürmekte, romanın kahramanı Roskolnikof’u oynayacak kişiyi aramaktadır. Fakat Ahmet, Elif’in deneme çekimlerine katılanların hiçbirini beğenmez. Sonunda bir süre önce evine hırsızlık amacıyla girerken yakaladığı ancak polise teslim etmeden bıraktığı genç hırsız oymatmaya karar verir ve hırsız aramaya başlar. Ahmet, kendi sanatıyla bu kadar derin bir hesaplaşma ve yüzleşme içerisine girerken hayattan kopar ve kendini evine kapatarak, kendi küçük dünyasında adeta bir yabancı gibi yaşamaktadır. O artık olmak ya da olmamak arasında “bekleme odası”nda beklemektedir. Ama onun yaşadığı kırılmanın farkında olmayan insanlar ondan hep kendileriyle ilgili bir şey beklerler.

Rıza Kır  , 12 Eylül askeri cuntasının etkisiyle yılgınlığa kapılan genç sinemacıların kafaları karışık olduğunu söyler. Kır  ’a göre genç sinemacılar, edebiyat  larımızın ‘70’lerde keşfettiği, ancak, aslında çok fazla içeriğini dolduramadığı ‘varoluşçu’ akımın etkisine girdiler. Dostoyevski’den Kierkegaard’dan, s  z  l  p gelen, Avrupa’da, İkinci Dünya Savaşı sonrası çok tartışılan, özellikle edebiyat ve politikada gündemi belirleyen varoluş  culuk, ‘iç savaş’tan çıkan Türkiyeli sinemacılar için yaşadıkları bunalımlı dönemi anlatmaya son derece yatkındı. Ancak ‘varoluşçu’ akımın ‘başkaldırıcı’ yanından çok, yaşamı müthiş bir kafa karışıklığıyla sorgulayan, çıkış yolu bulamayan, bu nedenden dolayı ‘fiziksel ve düşünsel kaçışlar’ı yaşayan ‘aydınlardan’ içinde bulunduğu ruhsal durumu filmlerine konu etmeye başladıklarını söyleyen Kır  , bu filmlerin bir başka ortak yanının, y  netmenlerdeki 12 Eylül sendromunun açığa çıktığı görüşündedir. Bu sendrom fiziksel ve düşünsel ka  ışlara yol açmış, filmlerdeki oyuncuların psikolojisiyle, yönetmenlerin psikolojisi adeta özdeşleşmiştir.²³⁵ Bekleme Odası’nın yönetmen Ahmet’i de kendini dış dünyaya kapattığı evinde, yalnızlığı, iletişim kurma yeteneksizliği, yabancılaşması ve umarsızlı  ı ile dikkat çekmektedir.

Yönetmen, tüm zamanını geçirdiği ‘ev’ de sabittir. Kadınlar gelir, gider, bir kere de hırsız girer evine. ‘Ev’ onun insanlarla ilişki kurduğu mekandır ve ilişkilerde baskın olmaya çalışır. İlişkinin başlayıp bitmesine o karar vermek ister. Hırsız   ocuk evine, iktidar alanına girmeye çalıştığında onu ehlileştirmek, kendi yanına çekmek ister. Filminde rol vermeyi teklif eder. Kadınlar ise evi çabucak benimser uyum sağırlar.²³⁶

Walter Benjamin Pasajlar’da i   mekanlarda hem uzakta olanlar ve hem de geçmişte kalanların toplandığını söyler. İç mekan, hem sanatın hem de bilinçdışı fantezilerin sığınağı; hem kişinin evreni hem de bu evrenin muhafazası olmuştur. İ   mekanlar buralarda yaşayanların ruhsal dünyalarını, kişiliklerini etkilemiştir. Kullanılan eşyalar, mobilyalar, kendilerini buraya toplayanın izlerini taşıdıkları gibi

²³⁵ Rıza Kır  , **Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, s.105

²³⁶ Seda Tüzün, **A.e.**, s.70

kendi izlerini de karşı tarafa yansıtmışlardır. Bunlar, biraz daha başka türlü düşünmek, biraz daha bağımsızlaşmak, ve uyarına gelirse belki de özgürleşmek için tek olanağı kapısız penceresiz bir mekana kapanmak olarak görmüşler; son bir seçenekle, kısmen de olsa kendi özgün değerlerini koruyabilmek için kendi içlerine çekilme, sancılı bir “iç-göç”, bir tür psişik sürgün ile kendi üstlerine kıvrılma denemesine girişmişlerdir.²³⁷

Serol Teber, “Homo Sapiens’in Kendine Mekan Arayışı Serüveni başlıklı makalesinde , Leibniz(1646-1716)’in Homo Sapiens’in evrimleşme süreci içinde bireysel ruhsal atomlaşmanın metaforik anlatımını ifadelendiren “monad” tanımından söz eder:

“Monad, penceresi kapısı olmayan, ne içlerine bir şey girebilen ne de çıkabilen bir varlık/mekandır. Aydınlanma döneminden sonra modern yalnız insan, kendi yalnızlığına uygun bir yaşam arayışı içine girdikten sonra Leibniz’in monad tanımını biraz daha derinden anlamaya başlamıştır. Modern insanlar aydınlandıkça, kendi psişik durumlarına, melankolilerine uygun monad tipi kapalı varlık/mekanlara sığınmaya başlamışlardır. Bu, kapısız penceresiz iç mekanlar, bu tür uyumsuz insanlar için tek yaşam alanları olarak –yeniden- yapılanmışlardır. Modern yalnız, bu tür bir bağlam içinde, hiçbir sisteme bağlı olmak istemeyen insandır. Ve sığınabileceği/kaçabileceği tek yer, varlık/mekan, artık kapısız penceresiz bir ev, daha somut, yatak odasıdır. Modern ev, böyle bir benzerlik içinde, modern yalnız insanın sığınağı olarak biçimlenmeye başlamıştır. Burası, artık mağaralar ve manastır hücrelerinin büyük kent içindeki uzantısı gibidir.”²³⁸

Bu anlamda, Bekleme Odası’ndaki Ahmet karakterinin ev’le olan ilişkisinin bir tür monad’a dönüştüğü düşünülebilir. Ahmet, insanın ve kendisinin doğası gereği tamahkârlık, tatminsizlik, kötücüllük gibi özellikleriyle varolduğunu kabul etmiş, bu bağlamda kötülük, yıkım, suç gibi temaları sorgulayan filmler yapmaya çalışmıştır.

²³⁷ Serol Teber, “ **Homo Sapiens’in Kendine Mekan Arayışı Serüveni**”, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, sayı 18, 1999, s.251

²³⁸ A.e., s.252

Öte yandan Ahmet, ‘ideal değerleri’ bir kenara bırakıp kendi değerler sistemini kurmaya çalışmaktadır. Bütün gün evinin dört duvarı arasında donuk bir şekilde duran, arada bir tıkanmışlığın yarattığı ruh haliyle bilgisayarın karşısına oturup bir türlü sonuçlandırmadığı senaryosuyla uğraşan yönetmen özellikle kadınlara karşı düşmanca davranıyor. Mekana karakterin buhranını pekiştiren bir klostrofobi hakimdir.

Demirkubuz sineması, Ceylan’ın filmlerinde de izleri görülen tekinsizliği en uç noktasına doğru götürür. Ev doğrudan karanlığın alanıdır, bir hapishane, bir cendere, bir cehennemdir . Burada huzurdan, rahatlıktan eser yoktur.²³⁹ İçerinin (evin) bireyi, dış dünyaya karşı koruyan, tamamen güvenli bir mekân, dışarının ise kamusal yaşama ait acımasız iş dünyasının hüküm sürdüğü, tehlikelere açık bir mekân olduğu düşüncesi bir yanılsamadan ibaret kalmaktadır.

Zeki Demirkubuz sinemasında “ev” doğrudan tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleriyle dolu bir mekan olarak kurulur. Tam da dışa kapalı, içedönük, mahrem yapısından ötürü, ev insan ruhunun en karanlık yanlarının sahnesi olur. Mahremiyet, dışarıya, dışarıdaki dünyanın tehditlerine karşı bir korunma imkanı sağlamaz. Ev, kollayıcı, korunaklı bir sığınak değildir. Tersine, özel alanın mahremiyeti şiddetin en akıl almaz biçimlerini kimsenin ulaşamayacağı, müdahale edemeyeceği bir alana çektiği için, ev insanı en çaresiz bırakan yerdir. Bu anlamda Demirkubuz’un filmlerinde karşımıza çıkan aidiyet tasavvuru ve bu tasavvuru oluşturan ev, aile, çocukluk, topluluk imgeleri popüler nostalji filmlerindeki gibi geçmişteki küçük topluluk yaşantısını idealleştiren romantik, masum bir aidiyet tasavvuru ortaya koymaz.²⁴⁰

C Blok’taki çiftin sevgisiz, neşesiz, kupkuru apartman dairesi; Masumiyet’te Yusuf’un ablasının şiddet yüklü, ürpertici, yoksul bodrum katı; Üçüncü Sayfa’da içlerinde her türlü şiddet ve sapkınlığın yaşandığı alt-orta sınıf apartman daireleri; Yazgı’da patronun karısını ve iki çocuğunu öldürdüğü orta sınıf, alaturka apartman

²³⁹ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, s.174

²⁴⁰ **A.e.**, s.167

dairesi; İtiraf'ta genç karıkocanın geçmişin yükü ve vicdan azabıyla birbirlerinin hayatlarını cehenneme çevirdikleri şık, manzaralı daire ve Bekleme Odası'nda Zeki Demirkubuz'un kendisinin canlandığı film yönetmeninin aşklarını bir seri katilin cinayetleri gibi sistemli ve soğukkanlı yaşayıp tükettiği “sanatçı” dairesi... Bunların tümü rahatsız edici, tekinsiz evlerdir . Tekinsizlik kiminde adı konmayan bir gerilim, huzursuzluk, psikolojik şiddet olarak hissettirir kendini, kimindeyse açıktan açığa dehşet üreten bir hal alır. Ancak her durumda, evlerin ortak noktası normal, sıradan, kendi halinde görünmeleridir.²⁴¹

4.2.5. Evden Kaçış, Eve Dönüş: “Yumurta”

İstanbul'da yaşayan sahaf ve şair Yusuf, annesi Zehra'nın ölüm haberini alması üzerine, doğup büyüdüğü, ancak yıllardır uğramadığı kasabası Tire'deki çocukluk evine geri döner. Yusuf, bakımsızlıktan harap düşmüş bu evde, annesiyle beraber yaşayan ve ona bakan genç kuzeni Ayla tarafından karşılanır. Yusuf, cenazeden hemen sonra İstanbul'a gitmeyi düşünür. Ancak Ayla, ondan bir istekte bulunur; annesi Zehra'nın ölmeden önce adadığı adağı yerine getirmelidir. Yusuf, Ayla'nın bu isteğini kabul eder ve gidişini erteler. Bu askıya alınmış zamanda taşra hayatının durağan ritmi, eski sevgili, dostlar ve hayaletlerle dolu mekanlar ve içini kaplayan suçluluk duygusu, gömülmüş anılarla beraber Yusuf'un zihninde yeşermeye başlar.

Yusuf'un annesi Zehra, doğduğu kasabadaki birçok insan gibi, büyük şehrin soğukluk ve karmaşıklığından uzak, kırsal alanda yaşamayı seçmiş bir kadındır. Vaktinin çoğunu şiir yazarak ve sahibi olduğu sahaf dükkanında geçiren Yusuf ise yazarlık hayaliyle kente göç ederek kırsal koşullarla bağlarını koparmıştır. Yalnızca arada bir gönderdiği ufak bir hediyeyle veya kartpostalla vicdanını rahat tutmuştur. Ölüm haberiyle birlikte gelen 'eve dönüş'le birlikte bu denli görmezden gelinmiş olan geçmiş, tekrar ortaya çıkar. Annesinin ölümü, Yusuf'u doğmuş olduğu kasabasına döndürür. Ölümü haber veren bir sis ve geniş bir kırsal alanda çekilmiş

²⁴¹ A.e., s.174

uzun bir planın ardından, İstanbul'daki modern hayata hızlı bakış, tıpkı 'seksi' görünümlü bir kadın müşterinin, bir şişe şarap karşılığında, hediye etmek üzere gece vakti bir kitap araması gibi basittir. Sonrasında ise Yusuf'un 'geri dönüş' yolunda herşey yavaş hale gelir. Yusuf geçmişte yaşadığı mekanla, eviyle bağlarını ve ilişkilerini tekrar keşfetmeye başlar. Böylelikle modernizm ile tutuculuk arasında sıkışmış olduğunu farkederek, acılı bir şekilde kendini yeniden inşa eder.

Semih Kaplanoğlu, verdiği bir röportajda; modern olanın aslında hem başa çıkmamız gereken bir tür imtihan hem de bizi sabra teşvik eden ve nihayetinde bu sabredişten olumlu şeyler de çıkarabilmemize imkan veren bir durum olduğunu söylüyor. Kaplanoğlu'na göre; "Türkiye, aslında uzun zamandır süren ama son 7-8 yılda daha da hızlanan bir süreç yaşıyor. Taşrada ve Anadolu'da yeni üretim ve hayat biçimleri geliyor ve kendini dayatıyor. Bunun sonucunda da çok doğal bir çatışma ortaya çıkıyor. Kendi hayatımıza, kendi medeniyetimize özgü, bütünlük içerisinde bir değişim olduğu kadar tamamen bir dejenerasyona doğru da giden bir değişim var. Bu değişimin kalbini görebilmek, tanımak, hissetmek bir takım sosyolojik analizlerin dışında ancak romanla, sinemayla, edebiyatla ya da diğer sanatlarla o konuya yönelmemizle diri ve net görünebilir."²⁴² Kaplanoğlu, *Yumurta*, *Bal*, *Süt* üçlemesinin merkezinde de bu değişimin bireylerde yarattığı çalkalanmayı; *Yumurta*'da kendi hayatıyla, kendi doğduğu toprakla ilişkisini tamamen terk etmiş bir karakterin onu yeniden keşfini anlatmaya çalıştığını söylüyor.

Berman(1982) modern yaşantının zengin çağrışımlı bir portresini çizer: "Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle, "katı olan her şeyin buharlaşmasıdır."²⁴³ Berman'ın belirttiği gibi *Yumurta*'nın şair

²⁴² Büyükcoşkun, Mustafa Emin, "Modernlik Başa Çıkılması Gereken Bir İmtihan".

<http://www.tumgazeteler.com/?a=4516102>, Ocak 2009.(çevrimiçi)

²⁴³ Stephen, Frosh, "Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunahımı", DeFTER Dergisi, s: 26,1996, s.45

olan Yusuf karakteri de modernliğin çelişkisini ve belirsizliğini içinde yaşayarak ‘geri dönüş’le birlikte bir sorgulamaya doğru gidiyor.

Hikaye, Yusuf'un annesinin sisler arasından yeşillikli geniş bir yolda uzun yürüyüşüyle başlıyor . Bundan sonra birşeyler Yusuf'u adeta "yumurtadan çıktığı" yere itiyor . Yusuf, uzun zamandır adım atmadığı bu mekanda, topraklarda fazla vakit kaybetmeyip kasabadan bir an evvel gitmeye çabalarken , bir taraftan da orayla olan bağıni yoklama, geçmişinden yansıyan görüntüleri paylaşma isteğini de içinde taşır . Bu istek Yusuf'u geri dönerek, büyüdüğü yeri yeniden keşfetmeye iter. Başlangıçta, cenaze işlerini hemen halledip dönmeyi planlarken, önceden kaçıp uzaklaştığı geleneklerin peşini bırakmaması, Yusuf'un taşrada geçireceği süreyi uzatıp durmaktadır. Yusuf her ne kadar dini adetleri yerine getirmeye gönüllü olmasa da, Ayla onu annesinin adağını yerine getirmeye ikna eder. Belki de tüm işleri Ayla'nın üzerine yıkıp cenazeden sonra hemen dönebilecekken, kalmayı seçer . Her an gidecekmiş gibi hazırolda bekler, onu yoldan çeviren eski arkadaşından, okulda ders anlatırken gördüğü eski sevgilisi Gül' den uzak durmaya çalışır. Aslında oralı olmaktan tamamen vazgeçmiş değildir. Evlerine gelen elektrikçiye ısrarla nereli olduğunu sorar, babasını tanıdığını anlayınca, selam eder. Ancak elektrikçi, babasının Yusuf'un annesinin cenazesinde olduğunu söylediğinde, Yusuf ister istemez yabancılığını duyumsar.

Semih Kaplanoğlu, Yumurta ve üçlemenin diğer iki filmi olan Bal ve Süt'te bir metafor olarak `ev` in ciddi bir yer tuttuğunu söylüyor. Kendi anlam dünyası içinde ev'in bir arayış olduğunu ifade eden Kaplanoğlu'na göre insan çocukluğunu geçirdiği evi aslında ömrü boyunca arıyor: "...Doğduğumuz, yaşadığımız evi arıyor gibi olsak da başka bir şeyi arıyoruz aslında ve onu da zihnimizle değil ama kalbimizle biliyoruz. İşte o evi arayış, o evi hatırlayış, gideceğimiz o eve hazırlanmak, o evi bulmak benim için çok önemli bir durum. Buradan üçlemeye

gelirsek karakterlerin evle olan ilişkileri çok kilit önem taşıyor. Çünkü ya evi terk ediyorlar, ya eve dönüyorlar, ya evi hatırlıyorlar.”²⁴⁴

Yusuf, yıllar sonra çocukluğunun geçtiği eve geri döndüğünde, yıllardır aynı yerde duran objeler, süs eşyaları, mobilyalarla kuşatılıyor ; çoktan ölüp gitmiş akrabaların isimlerini taşıyan saksıdaki çiçekler; ölen annesinin çerçeve içindeki fotoğrafı ve bir kutunun içinde oğluna verilmek üzere bekleyen takıları, lastiklenmiş parası. Her şeyin bıraktığı gibi yerli yerinde olması Yusuf’a tanıdıklık, güven hissi verse de aynı zamanda da boğucu bir etki yaratıyor. Nurdan Gürbilek “Ev Ödevi”nde: “ ev, kendisinden kaçan, sonra da geri dönen den intikam almaya kalkmaz mı? Evin içinde daha önce fark etmediği yığınla eşya şimdi karşısına dikilip ondan hesap sormaz mı? İnatçı, yabancı, ele geçirilemez yüzlerini belki bir tek ona göstermez mi? Bir zamanlar başkalarının onun için kurduğu düzenden kaçan, sonra kendi düzenini kuran kişi, şimdi o düzende rahat etmezse nereye kaçır, kaçamazsa ne yaşar? Eve olan inanç bir kez zedelendikten sonra, geri döndüğünüzde bulduğunuz yabancı, nüfuz edilmez, inatçı kütleyle birlikte yaşamak nasıl bir şey?” diye soruyor.²⁴⁵ Yusuf eve girdiği anda bu yabancılık kendisini gösteriyor; evde ayağına giydiği terlikler kendisine küçük geliyor, akşamüstü birdenbire evde sigortalar atıyor.

Filme kurulan tezatlıklar iki dünyayı birbirinden ayırıyor; gece yarısı Yusuf’un sahaf dükkanına kitap sormak için gelen seksi kıyafetler giymiş, modern, şehirli kıza karşı naif, çekingen bir taşra kızı olan Ayla var; şehirli kızın kitaba karşılık olarak verdiği şarabın taşradaki karşılığı içeceği çay; Yusuf’un kentteki karanlık, kasvetli, dağınık sahaf dükkanı karşısında ise taşradaki eski, aydınlık, düzenli köy evi duruyor.

Burcu Aykar, Yusuf’u uzaklarda bir "büyük şehir"e kaçırmanın da bu güvenliğin sıkıcılığı olabileceğini söylüyor. Aykar; Yusuf’un taşradaki bu evin ritmine ayak uydurabilmesi için önce Tire’den gitmesi, ancak annesinin ölümüyle

²⁴⁴ Büyükcoşkun, Mustafa Emin, “**Modernlik Başa Çıkılması Gereken Bir İmtihan**”.
<http://www.tumgazeteler.com/?a=4516102>, Ocak 2009.(çevrimiçi)

²⁴⁵ Nurdan Gürbilek, **A.e.**, s.100-101

aralarındaki kısıtlayıcı bağdan kurtulduktan sonra geri dönmesi gerektiğini söylüyor. Yusuf'un evini yeni bir gözle görebilmesi için, tıpkı rüyasında gördüğü gibi "yumurtasının kırılması" gerekiyor.²⁴⁶ "O kristale yakından baktığımda, gitmek yönündeki tercihlerimiz, sevdiklerimize zalimce gelebilecek özgürlük arayışımız kadar, bazen kalmak zorunda olduğumuz için çektiğimiz sıkıntının, şu bitmek bilmeyen ev ödevlerinin de payını görüyorum."²⁴⁷ diyen Nurdan Gürbilek, bir evin içinde yazıldıkları için, romanları, "parlak kaçış imgeleri" sunan gitme planları olarak değil, sıkıntı günlükleri olarak okumanın daha doğru olacağını söylüyor. Romanların evden kaçmanın mutluluğundan ziyade, eve dönmüş olmanın sıkıntısıyla yazıldıklarından bahsediyor.

Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta'sı da, gitmeye niyetli kişinin bir eve sığamamasının hikayesi olmanın ötesinde, kaçmanın zaferindense kalmanın sıkıntısının ve hatta bu sıkıntının tercih edilebilirliğinin öyküsü haline geliyor.²⁴⁸ Yusuf, eve dönüşün dertlerinden bir an önce sıyrılma çabasının yanında, aslında orali olmaktan tamamen vazgeçmiş görünmez. Örneğin, tamir için eve gelen elektrikçiye nereli olduğunu sorarak tanıdıklık kurmaya çalışır. Elektrikçi gencin babasını tanıdığını anlayıp selam söylemesini ister. Ancak elektrikçi karşılık olarak, babasının Yusuf'un annesinin cenazesinde olduğunu söyleyerek, Yusuf'a yabancılığını tekrar duyumsatır. Kasabada rastladığı eski sevgilisi Gül, Yusuf'a "Tire'den başka bir yerde yaşayamam" dediğini hatırlattığında, Yusuf "Ne diyorsun Gül? Ben nefret ederdim Tire'den," diye cevap verir. Yusuf, İstanbul'da yaşadığı hayatı, içinde büyüdüğü eve sırtını dönerek, evi ve onun taleplerini, rahatsız annesinin ihtiyaçlarını görmezden gelip, Tire'ye duyduğu nefretle kurmuştur.

Kaplanoğlu, göçebe bir yaşam sürdüğümüzü ve genelde herkesin doğup büyüdüğü yerden uzakta yaşadığını söylüyor. Kaplanoğlu'na göre insanlar yaşadığı

²⁴⁶ Burcu Aykar Şirin, (2007) "Yumurta Zamanın Geçişi, Anne Evi ve Evrenin Gizli Planlarına", http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_burcuaykar_total.asp11/2007, Mart 2009.(çevrimiçi)

²⁴⁷ Nurdan Gürbilek, **A.e.**, s.100

²⁴⁸ Erdoğan, Selen, (2007) "Evde Kalış, Evden Kopuş"

http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_selen_erdogan.asp, Mart 2009. (çevrimiçi)

yere de yabancılaşmış durumda; oraya bir türlü ait olamadığını hissediyor. Diğer taraftan da geldiği yere döndüğünde oranın zamanını kaçırma sorunu yaşıyor. Kaplanoğlu da bu meseleye biraz zaman odaklı bakarak; bir insanın annesinin ölümüyle evine, taşrasına döndüğünde o ev o kasabanın kendisi için ne ifade ettiğini sorgulamaya çalışıyor.²⁴⁹

Uzak'ın kasabadan şehre iş aramak için gelmiş kuzenini soğuk bir şekilde karşılayan 'kentli' Mahmut'unu hatırladığımızda, bir bakıma, geri dönmekten kaçınılan kasabaya, tam da o geri dönmediği için, kendisi ona gelen kasabaya 'geri dönüş' anlatılıyordu. Yumurta'da ise, sürgünün ruh durumuna farklı yaklaşım gözlenmektedir. Çocukluğunun geçtiği kasabada kendini ne rahat ne de yabancı hisseden Yusuf, elektrikçi dükkanının yerini hatırlamakta zorlanmaz, kasabada rastladığı çocukluk arkadaşı ona bira ısmarlarken eski arkadaşlarını sormayı ihmal etmez, ama bu minimum sosyalleşme asla tekrar buluşmaların duygusal boyutuna ulaşmaz. Kendisini, annesinin evinde karşılayan Ayla ile ilişkisi ise, onun yüzü yerine ensesinden geniş bir planda keşfi biçimindedir.

Yusuf, yıllar sonra geldiği bu kasabada anıların peşinde koşmak yerine, başka bir mekan haline dönüşmüş bu yerin geleneklerine ve zamanına kendini bırakır; örneğin berberde, tıraş olurken uyuyakalır ve uyandığında kendisini geleneksel bir bıyıkla bulur; kurban kesildikten sonra, alnına sürülmüş koçun kanını silmeyi unuttur; aynı şekilde, genç kızı eşi sanan yaşlı teyzeye Ayla'nın eşi olmadığına dair bir açıklamada bulunmaz.

Yerleşmenin, kalıcı bir hayat ihtimalinin ilk işareti olarak Yusuf'un banyo aynasının önündeki diş fırçası görüntülenir. Yusuf, rüyalarında içinden kaçmak istediği çocukluğunun kuyusunu, sanki içinden hep çıkmaya çalıştığı kuyunun geçmişte kalan hikayesini dile getirerek Tire'nin bugününe bağlanmaya çalışıyor. Ama kuyuyu yapmasına yardım ettiği adamı annesinin cenazesinde tanıyamıyor. Yusuf her ne kadar kuyuyu ve hatıralarını geride bırakmış olsa da; bu kaçışın ürünü

²⁴⁹ Oklan Özyurt, "**Hayatımızın Merkezinde Ailemizle Kurduğumuz İlişkiler Yatıyor**", Zaman., 11 Kasım 2007, s.17

olarak düşünebileceğimiz şiirleri, kaçtığı o evden besleniyor. Yazdıkları evden kaçmanın zaferiyle değil, eve geri dönmenin, dönüşü düşünmenin, evde kalmış olmanın sıkıntısıyla harmanlanıyor.²⁵⁰ “Ev” le bağlantılı olarak zihnimizdeki çağrışımlar düşünüldüğünde, “aidiyet” kavramının önemini vurgulayan Suner’e göre; ”Ev”, mekansal ve toplumsal olarak kendimizi “ait” hissettiğimiz yerdir. Burada “ev” i fiziksel bir yapı olmanın ötesinde, yarattığı simgesel çağrışımlar anlamında düşünülmelidir. Evimiz, mekansal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiklerimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir.”²⁵¹ Kentin karmaşası içinde kaybolmuş Yusuf da kendi aidiyetini, eve dönüşle arıyor.

4.2.6. Evsizlik ve Açık Alana Hapsediliş: “Tabutta Rövaşata”

28 yıl boyunca Rumelihisarı’nda yaşamış olan Dursun Tokta’nın hayatından esinlenerek çekilmiş olan Tabutta Rövaşata, Rumelihisarı’nda yaşayan Mahsun adlı bir evsizin hikayesini anlatır. Balıkçı teknesi sahibi Reis, yaptığı ufak tefek yardımlarla Mahsun’u himayesine alarak onun hayatını sürdürmesini sağlar. Mahsun’un sahip olduğu tek arkadaşları, Reis’in teknesinde çalışan birkaç balıkçı ve kendisi gibi evsiz olan Sarı’dır. Mahsun, vaktinin çoğunu Rumelihisarı’ndaki bir kahvehanede geçirir; geceleri ise ya teknede ya da boş inşaatlarda uyumaya gider.

Otomobillere karşı saplantı derecesinde tutkusu olan Mahsun, geceleri araba çalar ve bütün gece İstanbul sokaklarında dolaştıktan sonra çaldığı arabayı temizleyerek, yerine bırakır. Araç hırsızlığı her seferinde polisten yediği dayakla sonuçlanan Mahsun’u hapishaneler dahi kabul etmemektedir. Mahsun gibi barınacak yeri olmayan Sarı, bir gece, uyuduğu kayıkta soğuktan donarak ölür. Reis, kahvehane sahibi Zeki ile konuşarak Mahsun’un orada yatıp kalkmasını ve tuvaletle ilgilenmesini sağlar. Mahsun, tuvalette damarına eroin enjekte eden ve gününün

²⁵⁰ Erdoğan,Selen,(2007)“EvdeKalış,EvdenKopuş”

http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_selen_erdogan.asp,Mart 2009. (çevrimiçi)

²⁵¹ Asuman Suner, , **A.e.**, s.17

büyük bir bölümünü kahvehanede oturarak geçiren gizemli bir kadına rastlar ve zamanla kadına platonik bir aşkla bağlanır.

Mahsun'un otomobiller ve platonik aşkından sonra, diğer tutkusu da Rumelihisarı Kalesi'nde ziyarete sunulan tavus kuşları olur. Mahsun, Rumelihisarı Kalesi'nin önünde yapılan bir televizyon programı çekiminde, Cumhurbaşkanı'nın, Fatih Sultan Mehmet'in Rumelihisarı Kalesi'ni yaptırdıktan sonra içine İran'dan getirttiği ve bolluğun, çoğalmanın ve kötülüklere karşı iyiliğin simgesi olarak, tavus kuşlarını koymasının anısına hediye olarak Kale'ye tavus kuşu koyulmasını izler. Çekimin ardından tavus kuşlarını görmek için Kale'ye girmek isteyen Mahsun'u, biletsiz giremeyeceği gerekçesiyle kapıdaki görevli geri çevirir. Ancak Mahsun, görevlinin itirazlarını dinlemeyerek tavus kuşlarını sevmek için gizlice içeri girer.

Eroinman kadına aşık olmasıyla birdenbire dünyası değişen Mahsun, hiç karşılık beklemeden kalacak yer sağlamak için kendi odasının anahtarını verir. Ancak kadının, odasında para karşılığı bir erkekle beraber olmasına şahit olan Mahsun'un saf dünyasında bir düş kırıklığı yaratır. Mahsun, kendisini kaybeder, etrafında ne var ne yoksa kırıp döker, Kale'deki tavus kuşlarından birini kaçar, kaçırdığı kuşla birlikte İstanbul sokaklarında dolaşır, belediye otobüsüne biner. Kadına olan kızgınlığına rağmen, eroin bağımlısı olan kadının kriz anındaki yardım isteğini, dayanamayarak yerine getirir. Kadının kendisini götürmesini istediği evde damarına eroin enjekte ettiğini gören Mahsun, onu alıp Reis'in teknesine bindirir. Ancak teknede geçirdikleri kaza sonucu tekne batar. İkisi de kurtarılır ancak ekmek teknesi batan Reis, Mahsun'a kızar ve onu döver. Bundan sonra Mahsun kahvehaneye de gitmez. Açlık içinde yaşamaya çalışırken, tavus kuşlarından birisini yakalayıp öldürür. Pişirmek üzereyken bekçi tarafından yakalanan Mahsun'u televizyonda haberlerde izleyen kahvedekilerin şaşkın bakışlarıyla film biter.

Tül Akbal Sualp, Derviş Zaimoğlu'nun boğaz kıyısında ve hep açık mekanda geçen filmi için şöyle der: “Geceleri dışarıda sabahlayan insanların görünmeyen yüksek duvarlara hapis olduğunu izleriz. Yüksek ve kalın çember kendini hep hissettirir. Kuşatılmışlığın ortasında yoksulluk ve yoksun bırakılmışlık vardır. Bir Mahsun direnir. Kaçıp, kaçıp gider; aşık olmaya, tavus kuşlarıyla hayal kurmaya

cüret eder. Aç kaldığında hayallerinin nesnesi tavus kuşlarından çevirme yapmaya kalkışır.”²⁵²

Mahsun başta olmak üzere, karakterler için iç ve dış mekânların tamamı soğuk, şiddet, uyuşturucu madde kullanımı, itilip kakılma, dışarıda bırakılma, ölüm gibi olumsuzluklar ve çıkışsızlıkla doludur. Mahsun dışarıda kalmış biridir ve kent mekanının karmaşıklığına, dışarının sertliği, hoyratlığı, acımasızlığına karşı sığınabileceği , huzur, rahatlık ve güven sunan bir “ev” imgesine film boyunca rastlanmaz. Burada “ev” imgesi karşıtı olan “evsizlik” le, dışarıda bırakılmışlıkla karşımıza çıkmaktadır. İnsanların çevrelerinde, mekânı “kendileme” sonucu bir egemenlik alanı oluşturabilmesinin aidiyetin oluşması açısından önemli bir faktör olduğunu düşündüğümüzde; Mahsun’un mekanla ve çevresiyle olan ilişkisinin, yakınlık kurarak, güvenli bir yere dönüştürdüğü, “kendilediği” bir ev mekanının yokluğundan kaynaklanan, bir yere aidiyeti olmama, dışarıda bırakılma, yersiz, yurtsuzlukla yansıtıldığını söyleyebiliriz.

Küresel dünyayı yakalama telaşı içindeki İstanbul için Mahsun, yersiz, uygunsuz bir fazlalıktır. Özne-mekan ilişkisi açısından fiziksel yakınlık hiçbir şey ifade etmemekte, mekanın “yerlisi” olan dışlanmakta, yabancı olan içerilebilmektedir. Artık aynı yerde yaşıyor olmak birlikte yaşamak anlamını taşımamakta ve birlikte yaşamak mutlaka aynı yerde yaşamak anlamına gelmemektedir.²⁵³

“Ev”in, dışarısının her türlü fiziki, sosyal ve kültürel olumsuzluklarına karşı korunabilecek bir barınak ve sığınak olduğu yönündeki algılanışı, evi içerisi/dışarısı karşıtlığı üzerine temellendirir. Ancak bu karşıtlığın iç içe geçme, yer değiştirme, geçişkenlik gibi farklı ilişki türleri üzerinden yürütülerek değişime uğradığı görülmektedir. Suner, iç mekan/dış mekan ayrımını istikrarsızlaştırdığını söylediği Tabutta Rövaşata için, “...alışık olduğumuz türden bir içerisi/dışarısı, ev/sokak, özel

²⁵² Tül Akbal Sualp, A. e., s. 295

²⁵³ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, s. 238

alan/kamusal alan ayrımı yapmadığı gibi, bu ayrım üzerine inşa edilen anlamları da yerinden oynatır.” demektedir.²⁵⁴

Tabutta Rövaşata`da, kentin silüetini bozdukları düşünülen, korkulan, uzak durulan toplum dışına itilmiş birçok evsizden biri olan Mahsun’un tekrar içeriye alınma mücadelesi söz konusudur. Suner, filmdeki tüm karakterler için, “‘içeride’” olmanın, aidiyet, içirimle, güven duygusu, korunma, sıcaklık, rahatlık gibi olumlu yan anlamlarıyla “ev” ya da evin yerini tutan bir diğer “iç mekan” üzerinden değil, vücudun içine alınan maddeler aracılığıyla mümkün” olduğunu belirtmektedir. Yazar, “dışarıda” var kalmayı mümkün kılanın da bedeninin içine alınan bu maddeler olduğunu belirtir: “Dışarının ayazına, şiddetine, hoyratlığına, bedeni uyuşturarak dayanmak mümkündür ancak”²⁵⁵

Dünyanın onca acımasızlığı, hoyratlığına karşı hayata tutunabilmek için temel insani ihtiyaçların yanında, Mahsun gibi duygusal bir bireyin, tutku ve fanteziye de ihtiyacı vardır. Aslında kimseye zarar verme niyetinde olmayan, ürkek ve çekingen Mahsun, araba çalarak kendisine geçici hakimiyet alanı, bir sığınak yaratmaya çalışır.

Ev ve sokak arasında, iç/dış ayrımını muğlaklaştıran “yarı mahrem” bir ara mekan olarak “araba”, filmdeki karakterin mekanla ilişkisinde barınak işlevi gören önemli bir mekandır. Evin kamusal alandaki uzantısı olan araba; bireyi dünya ile ilişkiye sokarken, ona başını sokabileceği bir çatı da sağlayarak salt yersizlikten, kimliksizlikten koruma anlamında hem içerisi hem dışarıdır.²⁵⁶

‘Araba kaçırma’ Mahsun’a ‘başını sokabileceği bir çatı sağlarken, bir yandan da ona geçici bir kimlik ve iktidar alanı’ sağlamaktadır. Arabanın Mahsun için bir barınak olmasından da öte, onun araba kullanırken yüzünde belli belirsiz bir hoşnutluk duygusuyla yol aldığı çekimler, günlük hayatını tanımlayan durağanlık, hareketsizlik ve edilginlik durumuyla belirgin bir karşıtlık oluşturacak biçimde güçlü bir devinim, hız ve akışkanlık duygusunu yaratmaktadır. Mahsun kendisine, yaşadığı

²⁵⁴ A. e., s. 229

²⁵⁵ A. e., s. 231

²⁵⁶ A. e., s. 233

dışlanmayı tersine çeviren tuhaf bir ayrıcalık, bir “içeri girme” biçimi yaratmıştır. Dışarıda, edilgin ve bağımlı konumuyla ‘hiç kimse’ olmasına rağmen Mahsun, , arabadayken ‘birisi’ olarak etkin bir özne konumuna ulaşır. Ancak tam olarak ne “iç” ne “dış” mekan olan araba, yarattığı uzaklaşma ve özgürlük duygusuna rağmen, aslında döngüsel ve daima başa dönen bir hareketin parçası olarak, sıkışma ve kapalılık duygusu da yaratan bir araçtır.²⁵⁷

John Orr, “Sinema ve Modernlik” adlı kitabında, otomobilin, açık yolculuğun romansının, düz çizginin, hızın çekiciliğinin ve serbest takibin tehlikesiyle Hollywood’un Amerikan mitolojisinde “bir-imge-olarak-sahip-olunan şey” durumundaki konumunun aksine Avrupa sinemasında, özellikle Godard’la birlikte, bize zamanın bölünmesini, çok sayıda ve eşzamanlı olarak gelişen deneyimler aracılığıyla dikkatin parçalanışını sunduğundan söz eder. Çalıntı araba, sahip olunan arabanın yerine geçer ve onun göz kamaştırıcılığını reddederken cazibesini kabullenir. Godard için, araba her şeyi tanımlar. Ödünç almak, harap etmek ve çalmak lanetli ve romantik bir şeydir. Sahip olmak, sahiplenici olmak ve hafta sonu gezilerine çıkmak burjuva edimleridir.²⁵⁸ Benzer biçimde Tabutta Rövaşata’nın Mahsun’u da sahip olmanın dışında, kime ait olduğunu bilmediğimiz çalıntı arabalarla kentin sokaklarında gezinir; kendine geçici bir sahiplik duygusu, aidiyet sağlar. Modern toplumda hareketliliğin ve özgürlüğün en önemli simgesi olan araba, aynı zamanda kapatılmışlık duygusunu da içinde barındırmaktadır.

Tabutta Rövaşata, Suner’e göre , mekanı algılamakta/anlamlandırmakta kullandığımız iç/dış, yakın/uzak, durağanlık/hareket, içirme/dışlama gibi temel parametreleri yerinden oynatarak yeni görme ve düşünme biçimleri edinmeye yöneltmektedir. Film, temel mesele olarak “ Yeni Türk sinemasının sürekli geri döndüğü aidiyet sorunsalıyla; evsizlik, kimsesizlik, yersiz yurtsuzluk, dolayısıyla hiçbir yere ve topluluğa “ait olamama” üzerine bir öykü anlatır.”²⁵⁹

²⁵⁷ A. e., s. 233-234

²⁵⁸ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, ARK Yayınları, 1997, s.173-180

²⁵⁹ Asuman Suner, Hayalet Ev, ss.205-251

SONUÇ

Mekan, insan ve sinema arasındaki ilişki, sinemanın kendi tarihi içinde farklı biçimlerde anlam kazanırken, yaşanan toplumsal süreçlere paralel olarak mekansal kopuşların filmlere yansıdığı görülmektedir.

Lefebvre'in vurguladığı gibi mekan toplumsal olarak üretilen bir şey olarak düşünüldüğünde, mekana yüklenen anlamlar da toplumsal ilişkilerden, sosyal ve kültürel yaşamdan soyutlanarak düşünülemez. Mekanın bir temsilini sunan sinema ise, insanın mekanla kurduğu psikolojik, sosyal, kültürel ve ekonomik ilişkilerin izlerini barındırmaktadır.

Türk sinemasının mekanla ilişkisi, ekonomik kısıtlılıkların da etkisiyle, çoğu filmde mekânın, anlatının arka planını oluşturan bir fon olarak kullanılması biçiminde kendini gösterirken; kullanılan mekan, filmdeki kişilerin kimliklerine, sosyal statülerine; olayların geçtiği yer ve zamana dair bilgi verme açısından daha çok anlatımı kolaylaştıran unsurlardan birisi olarak düşünülmüştür. Olayların geçtiği yer ve zaman 'gerçek' mekan aracılığıyla aktarılmıştır. Zamanla, sinemada farklı bir dil arayışı ve sanatsal kaygılarla film çekmek isteyen kimi yönetmenlerin çabaları ile Türk Sineması'nda mekana daha özenli yaklaşımlar da ortaya çıkmıştır.

Türk toplumunun yaşadığı dönüşümleri filmlerine aktarmak isteyen kimi yönetmenler, bu dönüşüm süreci içerisinde insanla birlikte evin de bir kavram ve mekan olarak nasıl değişime uğradığını, insan-mekan arasındaki ilişki paralelinde vurgulayarak göstermeye çalışmış; hatta bazen de belirli bir konut tipini, yaşanan toplumsal dönüşümün simgesi olarak kullanmıştır. Bu anlamda, ev-insan-toplum arasındaki etkileşim açısından, 1950'lerden sonra yoğunlaşan köyden kente göçün bir uzantısı olarak ortaya çıkan 'gecekondu'nun da belirli bir insan tipini ve toplumsal dönüşümü simgeleyen bir mekan olarak filmlere yansıdığı söylenebilir.

1960'larda ise gecekonduların yanında, apartmanlaşma olgusu ortaya çıkmıştır. Batıda modern sanayi toplumlarının yeni belirmiş orta tabakaların işçi ve memurlarının konutu olarak ortaya çıkan apartman, bizde uzun yıllar zenginliğin ve

üst tabakaya ait hayatların, batılılığın ve modernliğin işareti olarak düşünülerek çeşitli biçimlerde filmlere konu olmuştur. Sözelimi `Kapıcılar Kralı`nda (1976) apartman hayatı içinde yoğunlaşan ilişkilerde, Zeki Ökten Türkiye`nin ekonomik, sosyal ve kültürel yaşamını irdeler. Sonuçta, konaktan, köşkten, apartmanlara, gecekondulara, pansiyonlara kadar gelen süreçte, evin değişen anlamları, belirli bir toplumsal sürecin ve bu süreci besleyip geliştiren ekonomik ve kültürel yapının simgesi olarak filmlerde değişik biçimlerde karşımıza çıkmaktadır.

Mekâna ilişkin söylenenler, genellikle içerisi-dışarı, sokak-ev, kamusal alan-özel alan karşıtlığı üzerinde temellendirilmekle beraber; mekâna ilişkin alışageldiğimiz bu mekansal/toplumsal ayrışmanın, zaman zaman ters yüz edilerek, bilinen anlamlarının dışına çıktığı filmler dikkat çekmektedir. Bu nedenle, örneğin Tabutta Rövaşata filminde olduğu gibi mekâna yüklenen anlamlar, karşıtlıktan çok, birbiri içine geçerek, zaman zaman yer değiştirmeyi yansıtan biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Üç Maymun`da ailenin yaşadığı evin, kapı ve pencerelerinden dış dünyanın, sokağın, kentin karmaşası, korkuları sızar. Dışarının içeriye sıkıntı olarak dahil olması, temelde, dış dünyanın ekonomi bağlamında bireye dayattığı zorluklara ve zorunluluklara işaret etmektedir. Bu noktada, aile fertlerinin hem geçmişten kalan, hem de bugünlerinde olan suçluluk ve pişmanlık duygusunu, çıksızlıklarını, korkunun, nefretin, merhametin ve sevginin karmakarışık halde olduğu o ruh hali tam da sığınakları olan evin içinde yaşanır. Bu bağlamda, dışarının içeriye sürekli dahil olduğu ev ve dış dünya arasında bölünen birey, bir anlamda modernitenin içerisi ve dışarı, kamusal ve özel alanda bölünmüş bireyini işaret eder. Böylece evin, mutlak bir mutluluk mekânı, bir barınak olmasından söz edilemez.

İncelenen filmlerde, insanın evle kurduğu ilişkinin, evin içine sığınmak ve evin dışına savrulmak ve bu iki duygunun farklı nüansları arasında gidip gelen bir çizgi üzerinde kurulduğu söylenebilir. Kimi zaman, Uzak ve Bekleme Odası`nda olduğu gibi; yabancılığı ve yalnızlığıyla, genel olarak toplumun ruhundan, cemaat havasından uzaklaşarak, toplumdan, giderek aileden ve evden kopan yalnız bireyleri bu çözülmenin sonucunda odalar, oteller, pansiyonlar gibi hücre

mekanlara,'monad'lara sığınır. Kimi zaman da, Yumurta'da olduğu gibi, aynı anda hem ev özlemi hem de eve dönüşün imkansızlığı vurgulanır. Filmlerin çoğunda, filmin öznesi olan modern insanı anlatmak için, onun çevresi eviyle, sokağıyla, kentiyle ve taşrasıyla gösterilmektedir.

1980 sonrası yaşanan gelişmelerin uzantısı olarak, toplumun atomize olduğu, toplumsal olanın gerilediği, geleneksel ilişkilerin çözüldüğü bir dönemde daha bireysel konulara yönelen Türk sinemasında insanlar, yalnızlaşan ve 'kendi evimizi ev olarak hissetmeme' duygusuna ilişkin bir huzursuzluk yaşayan bireyler olurken; mekânlar da yalnızlığın mekânlarına dönüşerek insanın mekanla olan ilişkisi sorunsallaşmaktadır. 1990 sonrasının Türk filmlerinde bu açıdan, ister *Bekleme Odası*'ndaki yönetmenin 'sanatçı' dairesi, ister *C Blok*'taki gibi sıkışmışlık duygusu içindeki insanları barındıran, kentsel ayrışma içindeki büyük apartman blokları olsun, ister *Uzak*'taki ideallerinden koparak yalnızlaşan Mahmut'un egemenlik alanı ve sığınağı olan evi ve isterse toplum dışına itilmiş Mahsun'un 'evsiz'liğine mekan olan İstanbul sokakları... Ev imgesinin olduğu filmlerde insanın mekanla olan ilişkisinde; birey, bireyin varoluş sorunları, aidiyetsizliği, yalnızlığı, dışlanmışlığı, yabancılaşması ve umarsızlığı dikkat çekmektedir. Filmlerdeki karakterler için, gerçek anlamda, ait olunabilecek bir ev bulmak imkansızlaşırken, tekinsizliğiyle belirginleşen ev bir sığınak olamamakta ve onları yersizyurtsuluğa bağlamaktadır.

Bachelard'a göre ev, insanın huzur içinde hayal kurabildiği yer. Ancak bir takım sosyokültürel ve ekonomik etkenlerle yalnızlaşan birey için ev deneyimi zihinsel bir imkansızlığa dönüşüyor. Modern insan evini terk etmiş ve Adorno'nun deyişiyle 'barınağın artık imkansız' olduğu bir süreci yaşıyor.

Bu çalışmada Türk sinemasında 'ev'in kavram ve mekan olarak nasıl algılanıp yorumlandığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda evi birey ve toplum açısından sorunsallaştıran ve evi bir simgeye dönüştüren filmler ele alınmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde filmlerde 'ev' in, sinemanın insanın mekanla kurduğu ilişkiyle beraber toplumsal ve kültürel değişimleri yansıttığı düşünüldüğünde, aidiyet ve yabancılaşma problemi etrafında işlendiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün: **“Sessiz Sinema”**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, 1989.
- ADİLOĞLU, Fatoş: “Mekanın Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, yayına hazırlayan, Deniz Bayrakdar, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2003.
- ADİLOĞLU, Fatoş: **Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2005.
- ADORNO, Theodor W: **Minima Moralia**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- AHISKA, Meltem: **“Kimlik Kavramı Üstüne Fragmanlar”**, Defter, s:27, 1996, ss.11-35.
- AFFRON, Charles and Affron, Jona Mirella: **Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative**, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1995.
- AKBULUT, Hasan: **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2005.
- AKSOY, Ahu, ROBİNS, Kevin: **“Modernizm ve Binyıl: İstanbul’da Mekanla İmtihan”**, Birikim, s:123, Temmuz 1999, ss.53-62.
- ALVER, Köksal: **“Öyküde Mekan, Mekanda Öykü”**, Heceöykü, s: 17, Ekim-Kasım 2006, ss. 17.
- ASİLİSKENDER, Burak: **“ Kimlik, Mekan ve Yer Deneyimi “**, Kültür ve İletişim, s: 2, 2004, ss. 73-94.
- ASSMANN, Jan: **Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**. Ayşe Tekin(çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- ATAM, Zahit: **“Sürekli Bir Şeylere Benzetmekten Ne Olduğu Unutuldu: Hayat Ne Ola ki? Ya da Yaşamı Gözden Geçirmek”**, Yeni İnsan Yeni Sinema, s: 9, Mayıs 2001, ss. 24-42.
- AYMAZ, Göksel: **“Uzaktaki Kent, Kentteki Uzaklık”**, Varlık Dergisi, Ekim 2003, ss. 18-25.
- BACHELARD, Gaston: **Uzamanın Poetikası**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.

- BAYRAKTAR, Deniz: “Doğan Görünümlü Şahin Yapmak ya da Üç Senede Yeni Takım Kurmak”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, Yayına hazırlayan, Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayıncılık, 2003,ss.25-35.
- BELSEY, Andrew: “ **Mahremiyet, Aleniyet, Siyaset** ”. Çev. Nurçay Türkoğlu, Der.A. Belsey ve R. Chadwick, Medya ve Gazetecilikte Etik Sorunlar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998, ss. 102-119.
- BERMAN, **All That is Solid Melts Into Air**, NY, 1982:Verso.
- BENJAMİN, Walter : **Pasajlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- BOWMAN, Barbara: **Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler**, Greenwood Pres, 1992.
- CHION, Michael: **Bir Senaryo Yazmak**, İstanbul, Afa Yayınları, 1992.
- CRESSWELL, Tim: **Place A Short Introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- ÇAKICI, Gülçin: “**Süha Arm Belgesellerinde İnsan Mekan İlişkisi**”, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı, İstanbul, 2007.
- DELEUZE, Gilles: **İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman**, Çev. Ulus Baker. İstanbul, Norgunk, 2003.
- DEMİR, Yalçın: **Filme Zaman ve Mekan Üzerine**, Eskişehir, Turkuaz Yayınları, 1994.
- DOVEY, Kimberly: “**Home and Homeless**”, I. Altman, C. Werner (Ed.), Home Environments, Plenum Pres, New York, 1985, s. 33-65.
- DOVEY, Kimberly: “ **Home: An Ordering Principle in Space**”, Landscape, 1978, sayı:22, s.25-32.
- ELÇİ, Handan İnci: **Roman ve Mekan Türk Romanında Ev**, İstanbul, Arma Yayınları, 2003.
- ELLİALTIOĞLU, Betül: “**Mekanda Kişiselleşme ve Kendileme**”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul, Ekim 2007.
- ERSOY, Zehra Akdemir: “ **Barınma Arketipleri ve Bir Simge Olarak “Ev”** , Arredamento, s: 6, 2003, ss. 124-128.

- FOUCAULT, Michel: **“Başka Mekânlara Dair”**. Çev. Işık Ergüden. Özne ve İktidar. Haz. Ferda Keskin. Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000. 291-302.
- FROSH, Stephen: **“Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunalımı”**, Defter Dergisi, s:26, 1996, ss.40-57.
- GERAY, Cevat: **“Kent Kimliği”**, TMMOB: **Antakya Kent Kurultayı Bildiriler Kitabı**, Ankara, Detay Yayıncılık, 2004.ss.107-178.
- GERAY, Haluk: **“İletişim Emperyalizmi ve GORA”**, Birgün Gazetesi, 25 Kasım 2004.
- GIDDENS, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**. Çev.Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- GÖKA Şenol, **İnsan ve Mekân**, İstanbul, Pınar Yayınları, 2001.
- GÖKTEN, Melek: **“Toplu Konutlarda İnsan – Mekan İlişkileri”**, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Ana Bilim Dalı, İzmir, 1991.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz: **“Tiyatro Sahibinin Sesi”**, Sevim Burak’ın Metninde Tekinsiz Teatrallık ve Minör Sesin Temsili, Ankara, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, s: 16, ss. 4-18.
- GÜLÜŞ, İhsan: **“Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu”**, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı, Konya, 2006.
- GÜNAL, Beria ve ESİN, Nur: **“İnsan – Mekan İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psiko – Sosyal Kalitenin İncelenmesi”**. İTÜ Dergisi, s:1, Mart 2007, ss. 19-30.
- GÜR, Şengül Öymen: **Mekân Örgütlenmesi**, Gür Yayıncılık, Trabzon 1996.
- GÜRBİLEK, Nurdan: **Ev Ödevi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan: **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Yayınları, İstanbul 1989.
- HEIDEGGER, Martin: **Zaman Kavramı**, Çev.Saffet Babür, İmge Kitabevi, İstanbul, 1996.
- İNCEDAYI, Deniz: **“Demokratikleşme Arayışında Kent ve Kullanıcısı”**, Mimar.İst, s: 05, 2002, ss. 32-38.
- ILGIN, Candan ve Hacıhasanoğlu, Orhan: **“Göç – Aidiyet İlişkisinin Belirlenmesi İçin Model: Berlin / Kreuzberg Örneği”**, İTÜ Dergisi, s:2 , Eylül 2006, ss. 59-70.

- IŞIK, Oğuz: **“Değişen Toplum / Mekan Kavrayışları: Mekanın Politikleşmesi, Politikanın Mekansallaşması”**. Toplum ve Bilim, s: 64, 1994, ss. 7-39.
- İNCE, Tahsin Erbil: **“Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekanı Üzerinden İncelenmesi”**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2007.
- JACOBS, Lewis, :**“Zaman ve Mekânın Anlatımı”**. Filmde Zaman ve Mekân Üzerine (ss. 35-46). Çev. Yalçın Demir. Hazırlayan: Yalçın Demir, Eskişehir, Turkuaz Yayınları, 1994.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent: **“Yeşilçam’ın Yeni Mülkü: Ev”**, Radikal Gazetesi, 19 Haziran 2003.
- KARASU, Funda: **“Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekan”**, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Ana Bilim Dalı, , Adana, 2006.
- KOROSEC-Serfaty, Perla. **“Experience and Use of the Dwelling”**. Home Environments. Ed. Irwin Altman ve Carol M. Werner. New York ve Londra: Plenum Press, 1985. 65-86.
- KIRAÇ, Rıza: **“90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”**, 25. Kare, s: 30, 2000, ss. 12-17.
- KIRAÇ, Rıza: **Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Ankara, De ki Yayınevi, 2008.
- KAHVECİ, Kutsi: **“Mutlak Zaman – Mekan Kavrayışı Üzerine (Newton’un Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri Yapıtına Bir İlk Eleştiri)”**, Atatürk Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, s:30, Erzurum 2003.
- LEFEBRE, Henri: **“ Mekanın Üretilmesi’nden ”**. Çev. Yalçın Yusufoğlu. Mimar.İst s: 6, 2002, ss. 25-33.
- LEFEBRE, Henri: **The Production of Space**, Oxford, Blackwell, 1991, s. 416-417
- LEFEBRE, Henri: **La Production le l’espace**, Paris, 1974.
- MARCUS, C.Cooper: **“The House a Symbol of Self: Designing for Human Behavior”**, ed: J.Lang, C. Burnette, W.Moleski& D. Vachon, 1974, s.130-146.
- MASSEY, Dorian: **“Politics and Space / Time”**, Place and the Politics of Identity. Ed.Michael Keith ve Steve Pile. Londra ve New York: Routledge, 1993.141-161.
- MUMCU UÇAR, Özlem ve ÖZSOY, Ahsen: **“ Sınır Kavramına Mekansal Bir Yaklaşım: Bahçelievler Orneği ”**. İTÜ Dergisi, s: 2, Eylül 2006, ss. 11-24.

- MUTMAN, Mahmut: **“Üretilen Mekan, Yok Olan Mekan “**, Toplum ve Bilim, s: 64, 1994 ss. 181-197.
- ORR, John: **Sinema ve Modernlik**. Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, ARK Yayınları, 1997.
- ORTA, Nermin: **“Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)”**, Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, s:18, 2007, ss.126-144.
- ÖNCÜ, Ayşe: **“İdealinizdeki Ev” Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul’a Ulaştı “**, Birikim, s: 123 ,1999, ss. 26-34.
- ÖNCÜ, Ayşe: **Mekan, Kültür, İktidar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.
- ÖZÖN, Nijat: **“100 Soruda Sinema Sanatı”**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1990.
- PERVANCHON, Maryse: **“ Beden İçin Başka Bir Yer ve Başka Bir Zaman”**. Cogito, sayı:24, 2000,ss.140-150.
- RELPH, Edward: **“Place and Placenessless”** , Pion, Londra, 1976.
- RELPH, Edward: **“Geographical ewperiences an Being-in-the-World: The Phieonomenological Origins of Geography, Dwelling, Place and Environment”**, ed: D. Seamon& R. Mugerauer, 1985, s.26.
- ÖZYURT, Oklan: **“Hayatımızın Merkezinde Ailemizle Kurduğumuz İlişkiler Yatıyor”** , Zaman, 11 Kasım 2007.
- SCHULZ, Christian, Norberg: **Architecture: Meaning and Place**, Selected Essays, Electa/Rizzoli, New York, 1986.
- SÖZEN, Mustafa: **“Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması”**, Bilig Dergisi, Ankara,yaz/2007,sayı:42, ss:55-75.
- SÖZER, Önay: **“Yuvaya Dönüş’te “Kapı” Sorunu George Simmel ve Martin Heidegger”**, Cogito, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı 18,1999, ss.116-128.
- SAYAR, Kemal: **“Bedenimi Alabilirsin, Tabii, Ruhumu da: Küreselleşmenin Psikolojik Boyutları”**, Defter, s:44, 2001, ss.75-103.
- SUNER, Asuman: **Hayalet Ev**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- SÜALP, Z.Tül Akbal: **Zaman Mekan Kuram ve Sinema**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004.

- ŞİŞMANOĞLU, Şehnaz: **“Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali”**, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2003.
- TANRIVERMİŞ, Şenay: **“Sinema ve Mekan”**, Cinemascope, Şubat 2009
- TEBER, Serol: **“ Homo Sapiens’in Kendine Mekan Arayışı Serüveni”**, Cogito. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı 18, 1999, ss.250-258.
- TÜRKEŞ, Ömer: **“Milenyum Çağı İnsanları”**, Toplum ve Bilim, s: 104, 2005, s. 48-72.
- TÜZÜN, Seda: **“Türk Sinemasında Mekan: Tek Mekanda Geçen Filmler”**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2008.
- ULUSAY, Nejat: **“Sinema”**, Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür 2, Ankara, TC. Kültür Bakanlığı Yayını, 2002, ss. 212–243.
- ULUSAY, Nejat: **Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008.
- VARDAN, Uğur: **“1980’lerden Sonra Türk Sineması”**. Çev. A. Fethi, Der. Nowell Smith, Dünya Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, ss. 745-753.
- YAVUZ, Şahinde Canbaz: **“Zamanlar ve Kültür”**, Kültür ve İletişim, Kış 2002, s. 90-109.
- YIRTICI, Hakkı: **“ Kapitalizm ve Mimarlık ”**, Arredamento, s: 06, 2003, ss. 72-80.

İnternet kaynakları:

- Acar, Burak, (2006). **“Yalnız Bir Auter: Ömer Kavur”**. <http://www.sinemadefteri.com>, Kasım 2008.(son erişim)
- Altun, Sedef,(2007). **“ Mekanların Tüketimi ”**, <http://lyretheatre.com>, Şubat 2009. (son erişim)
- Büyükcoşkun, Mustafa Emin, **“Modernlik Başa Çıkılması Gereken Bir İmtihan”**. <http://www.tumgazeteler.com/?a=4516102>, Ocak 2009.(son erişim)
- Erdoğan,Selen,(2007)**“EvdeKalış,EvdenKopuş”** http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_selen_erdogan.asp,Mart 2009. (çevrimiçi)
- Lovell, Nadia(Ed.). **“Locality & Belonging”**. Florence, KY, USA: Routledge, 1998. p x. Ebrary veri tabanı (1 Mart 2009)

Nalbantoğlu, Hasan Ünal, (2005). **‘Nedir Mekan Dedikleri?’** III.Disiplinlerarası Mimarlık-FelsefeToplantısı,İstanbul,18-19Kasım2005,

<http://www.metu.edu.tr/~hun/articles/Turk/NedirMekan.doc>, eylül 2008. (son erişim)

Şirin, Burcu Aykar, (2007) **“Yumurta Zamanın Geçişi, Anne Evi ve Evrenin Gizli Planlarına”**.

http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_burcuaykar_total.asp11/2007.Mart 2009.(çevrimiçi)

Yıldız,Şevin,(2007).**‘Ev’e Doğru Müzakere’**

<http://old.mo.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=51&RecID=1249>, Kasım 2008 (çevrimiçi)

“Mekana Bağlı” Kimlik Oluşturmak, (Çevrimiçi),

<http://www.arkitera.com/haberler/2005/02/16/mekan.html>, 17 Kasım 2008

EK 1

Film Künyeleri

BEKLEME ODASI

Yönetmen : Zeki Demirkubuz
Senaryo : Zeki Demirkubuz
Görüntü Yön. : Zeki Demirkubuz
Kurgu : Zeki Demirkubuz
Oyuncular : Nurhayat Kavrak, Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin,
Ufuk Bayraktar, Eda Teksöz, Güliz Pilge.
Yapımcı : Zeki Demirkubuz, Mavi Yapımcılık
Yapım Yılı : 2003

C BLOK

Yönetmen : Zeki Demirkubuz
Senaryo : Zeki Demirkubuz
Görüntü Yön. : Ertunç Şenkay
Kurgu : Nevzat Dişiaçık
Müzik : Serdar Keskin
Oyuncular : Serap Aksoy, Zuhal Gencer, Fikret Kuşkan, Selçuk Yöntem,
Ülkü Duru.
Yapımcı : Zeki Demirkubuz, Mavi Yapımcılık
Yapım Yılı : 1994

YUMURTA

Yönetmen : Semih Kaplanoğlu
Senaryo : Semih Kaplanoğlu
Görüntü Yön. : Özgür Eken
Kurgu : Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoğlu, Suzan Hande Güneri
Müzik : İsmail Karadaş
Oyuncular : Nejat İşler , Saadet İşıl Aksoy , Ufuk Bayraktar , Tülin Özen ,
Gülçin Santırcıoğlu , Kaan Karabacak
Yapımcı : Semih Kaplanoğlu
Yapım Yılı : 2007

ÜÇ MAYMUN

Yönetmen : Nuri Bilge Ceylan
Senaryo : Nuri Bilge Ceylan , Ebru Ceylan, Ercan Kesal
Görüntü Yön. : Gökhan Tiryaki
Kurgu : Ayhan Ergürsel, Bora Gökşingöl, Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular : Hatice Aslan, Yavuz Bingöl, Ercan Kesal , Rıfat Sungar
Yapımcı : Zeynep Özbatur (Zeyno Film)
Yapım Yılı : 2008

UZAK

Yönetmen : Nuri Bilge Ceylan
Senaryo :Nuri Bilge Ceylan
Görüntü Yön.: Nuri Bilge Ceylan
Kurgu : Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan
Müzik : Mozart
Oyuncular : Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhale Gencer Erkaya,
Nazan Kırılmış, Ebru Yapıcı, Feridun Koç, Fatma Ceylan
Yapımcı :NBC Ajans
Yapım Yılı : 2002

TABUTTA RÖVAŞATA

Yönetmen : Derviş Zaim

Senaryo : Derviş Zaim

Görüntü Yön. : Mustafa Kuşçu

Kurgu : Musfata Preşava

Müzik : Baba Zula-Yansımalar

Oyuncular : Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir, Fuat Onan,
Şerif Erol, Hasan Uzma, Nadi Güler, Barış Celiloğlu

Yapımcı : İFR (Ezel Akay, Derviş Zaim)

Yapım Yılı : 1996