HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI

SINIR KAVRAMININ SİNEMA MEKÂNINDA İNCELENMESİ: TEVFİK BAŞER FİLMLERİ

TANE DOĞAN

DOKTORA TEZİ

ANKARA, 2020

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI

SINIR KAVRAMININ SİNEMA MEKÂNINDA İNCELENMESİ: TEVFİK BAŞER FİLMLERİ

TANE DOĞAN

DOKTORA TEZİ

ANKARA, 2020

SINIR KAVRAMININ SİNEMA MEKÂNINDA İNCELENMESİ:
TEVFİK BAŞER FİLMLERİ

Danışman: Prof. Pelin YILDIZ

Yazar: Tane DOĞAN

ÖZ

Bu çalışma sinema ve mekân ana başlığı altında mekân ve onun sınırları konuları üzerinden çıkarımlar yapmayı amaçlayan mimari/iç mimari bir çalışmadır. Mekânı çevreleyen fiziksel ve fiziksel olmayan sınırları inceleyen bu çalışma, bu iki sınırın ortak paydasında bulunan mekanları ve bu mekanların kullanıcılarını gözlemlemeyi hedeflemiştir. Bu gözlemlerin gerçek mekânda uygulanmasının zorluğundan dolayı ise sinema mekânlarını bir deney alanına dönüştürerek dünya ve Türkiye sinemasındaki tek mekânlı film örnekleri üzerinden gerçek ve kurgusal mekândaki sınır konusuna, bu ikisi arasındaki farklara ve bu mekânları belli bir süre zarfında deneyimleyen bireyin mekânı nasıl algıladıklarına yoğunlaşmıştır.

Bu çalışmada mimarlık ve sinema arasındaki etkileşim incelenirken, özellikle sinema mekânlarında sınır konusu üzerine bir üçleme yapmış olan ünlü yönetmen Tevfik Başer'in *40 m² Almanya (1986)*, *Sahte Cennete Veda (1989)* ve *Elveda Yabancı (1991)* filmleri üzerinden mekânsal analizler yapılacaktır. Bu etkileşimleri anlayabilmek adına ise bu üç film sinema mekânlarında kullanılan sınırın insan algısına olan etkisi konu başlığı altında incelenmek üzere; mimarlık öğrencilerine izletilerek, bu mekânlar birer deney alanı olarak kullanılacak ve yapılan anket analizleri ile de bu mekânların kişilerin algılarını ne oranda değiştirebileceği üzerine çıkarımlar yapılacaktır. Mimarlık ve sinema disiplinlerinin mekân üretimlerine katkı sağlayacağı düşünülen ve beklenilen bu çalışma, bu sanat dallarında yapılacak çalışmalar için başlangıç noktası oluşturmaktadır. Her iki sanat için de mekânın ne olduğu sorusuna cevap arayan bu çalışma, sinema mekânlarının bu fiziksel ve fiziksel olmayan sınırları üzerinden çıkarımlarda bulunarak, aslında bireyin mekânla olan ilişkisinin anlaşılabilmesine olanak sağlamakta ve ayrıca mimarlığa destek vererek onun birey için daha uygun mekanlar üretebilmesine yardımcı olmaktadır.

Anahtar Kelimler: Mekân, sınır, sinema ve mekân, kurgusal mekân, gerçek mekân, sınırlı mekân, tek Mekânlı filmler, Tevfik Başer.

EXAMINATION OF THE CONCEPT OF BORDER IN A CINEMA SPACE: TEVFİK BAŞER FILMS

Supervisor: Prof. Pelin YILDIZ
Author: Tane DOĞAN

ABSTRACT

This study is an architectural / interior design project which aims to make inferences on the issues of space and its boundaries under the main title of cinema and space. This study examined the physical and non-physical boundaries surrounding the limited space, the sights of these two borders and the common denominator was aimed to observe the users of these spaces. Due to the difficulty of applying these observations in real space, this study aimed to transform the cinematic space into an experimental field. This is a study of real and fictional space (one-location movies), the differences between the two and the emotional effects of these interactions on human beings if they stay that location for a while. In order to understand these effects, real and fictional space examples in Turkish cinema and world cinema are examined.

In this study, while analyzing the interactions between architecture and cinema; spatial analysis will be made through the films of famous director Tevfik Başer; 40 m² Almanya (1986), Sahte Cennete Veda (1989) and Elveda Yabancı (1991) who made a trilogy on the boundary issue in cinematic space. In order to understand the interactions of these limited fictional spaces; these three films will be watched by architecture students. They will be used as a test area and source of survey analysis by also defining the basic emotions that revealed in the user of these spaces. This study, which is expected to contribute to the production of space by the disciplines of architecture and cinema, is the starting point for the works to be conducted in these branches of art. This work, which seeks to answer the question of space for both arts, makes inferences about the physical and non-physical boundaries of cinematic space. This study also provides an understanding of the relationship between the individual and the space, and also supports architecture to help him create more suitable spaces for the individual.

Keywords: Space, border, cinema and space, cinema and architecture, fictional space, real space, limited space, one-location movies, Tevfik Başer.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada bana yol gösteren ve doktora eğitimim süresince de desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam Prof. Pelin Yıldız' a teşekkürlerimi sunarım.

İlk günden itibaren bana destek olan, en içten tavrı ve aydınlatıcı görüşleri ile çalışmama katkı sağlayan kıymetli hocam Prof. Dr. Kıymet Giray'a, bana kendi alanlarındaki bilgi ve tecrübeleri ile destek olan sayın hocalarım Prof. Dr. Duygu Anıl, Doç. Dr. Çiğdem Soykan ve Doç. Dr. Ahmet Gürata'ya ayrıca yardımlarını ve yenilikçi fikirlerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili hocalarım Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol'a, Doç. Dr. Ayşen Özkan'a, Dr. Öğretim Üyesi ipek Memikoğlu'na, Doç. Dr. Emre Demirel'e ve Ece Esen'e, 2012'inden beri birlikte sevgiyle ve azimle sinema çalıştığım tüm Sinofis Ailesine çok teşekkür ederim.

Kaynak bilgilere ulaşmamda bana yardımcı olan ve bu çalışmayı seçmemde bana ilham kaynağı olan yönetmen sayın Tevfik Başer'e; paylaştığı kişisel arşivi, ayırdığı vakti ve samimiyeti için teşekkür ederim.

Ayrıca bu çalışmam boyunca beni her zaman destekleyen, yol gösteren ve cesaretlendiren başta annem, babam ve kardeşim olmak üzere tüm aile üyelerime teşekkürlerimi sunarım.

Çalışma sürecim boyunca bana en büyük desteği veren amcam Soner Doğan'a ithafen…

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ……...i
ABSTRACT…….....ii
TEŞEKKÜR……...…....iv
İTHAF…….....v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ……...……...……...vi
TABLOLAR DİZİNİ …….…….....ix
GÖRSEL DİZİN…….....xii
SİMGELER VE KISATMALAR DİZİNİ…….....xv
GİRİŞ…….……....1
AMAÇ, YÖNTEM, KAPSAM ……...…...3

1. BÖLÜM: MEKÂN VE SİNEMADA MEKÂN KAVRAMI……..5
1.1. MEKÂN…….…...6
1.1.1. Mekânın Sınırlandırılması…….....9
1.1.1.1. Fiziksel Sınır…….....10
1.1.1.2. Fiziksel Olmayan Sınır…….…....15
1.1.1.3. Fiziksel ve Fiziksel Olmayan Sınırların Birey Üzerindeki Etkileri.17

1.2. SİNEMADA MİMARLIK VE MEKÂN …….….....23
1.2.1.Sinemada Mekân Kavramının Türleri …….……...27
1.2.1.1. Gerçek Mekân…….……..……...28
1.2.1.2. Sanal Mekân…….……...…31

1.3. SİNEMADA MEKÂN……...35
1.3.1. Sinemada Mekânın Sınırlandırılması…….…….43

1.4. BÖLÜM ÖZETİ…….……47

2. BÖLÜM: SİNEMADA MEKÂNIN SINIRLANDIRILMASINA İLİŞKİN ÖRNEK VE YAKLAŞIMLAR……...……..49

2.1. ULUSLARARASI ÖRNEKLERDE SINIRLI MEKÂN……....51

2.2. ULUSAL ÖRNEKLERDE SINIRLI MEKÂN……..53

2.3. BÖLÜM ÖZETİ……...…..58

3. BÖLÜM: FİZİKSEL VE FİZİKSEL OLMAYAN SINIRLARIN TEVFİK BAŞER FİLM MEKANLARDAKİ ANALİZİ…….....60

3.1. TEVFİK BAŞER FİLMLERİNDEKİ SİNEMA MEKÂNLARI……..….63

3.1.1. 40 m² Almanya Filmi ve "Ev" Sınırları İçinde Mekân…….65

3.1.2. Sahte Cennete Veda Filmi ve "Hapishane" Sınırları İçinde Mekân.....72

3.1.3. Elveda Yabancı Filmi ve "Ada "Sınırları İçinde Mekân …….....79

3.1.4. BÖLÜM ÖZETİ……....84

4. **BÖLÜM: TEVFİK BAŞER FİLMLERİ İLE İLGİLİ YAPILAN ANKET ÇALIŞMASI VE DEĞERLENDİRMESİ ……..…...**87

4.1. PİLOT ÇALIŞMA 1 ……...……87

4.1.1. Çalışma Grubu……88

4.1.2. Veri Toplama Araçları ve Yöntem ……88

4.1.3. Verilerin Toplanması ve Analizi ……...88

4.1.4. Bulgular ……88

4.1.5. Tartışma……..…90

4.1.6. Sonuç ……90

4.2. PİLOT ÇALIŞMA 2 ……...……91

4.2.1. Çalışma Grubu ……...…91

4.2.2. Veri Toplama Araçları ve Yöntem ……91

4.2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi ……...92

4.2.4. Bulgular ……..…92
4.2.5. Tartışma……..95
4.2.6. Sonuç ……96
4.3. PİLOT ÇALIŞMA 3 ……...…97
4.3.1. Çalışma Grubu ……...…98
4.3.2. Veri Toplama Araçları ve Yöntem ……98
4.3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi ……...99
4.3.4. Bulgular ……99
4.3.5. Tartışma……110
4.3.6. Sonuç ……...110

4.4. ANKET ÇALIŞMASI ……..…112
4.4.1. Çalışma Grubu ……112
4.4.2. Veri Toplama Araçları ve Yöntem ……..…112
4.4.3. Verilerin Toplanması ve Analizi ……113
4.4.4. Bulgular ……...…113
4.4.5. Tartışma……122
4.4.6. Sonuç ……...123

5. BÖLÜM: SONUÇ ……...……..125

KAYNAKLAR…….....129

EKLER …….....…..140

ETİK KOMİSYON İZNİ……..164

ETİK BEYAN FORMU……165

ORİJİNALLİK RAPORU……166

ORIGINALITY REPORT……167

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI……....168

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Maslow Piramidi…….....15

Tablo 2. Plutchik Duygu Çemberi……...……22

Tablo 3. Ölçek Olarak Büyüyen T.B. Filmleri Tablosu…….....…61

Tablo 4. T.B. Filmleri Mekan Tablosu……...…….62

Tablo 5. *40 m² Almanya* Filminde Kullanılan Evin Autocad Çizimi Görseli…….…….....69

Tablo 6. *Sahte Cennete Veda* Filminde Kullanılan Hücrenin Autocad Çizimi Görseli.....76

Tablo 7. *Elveda Yabancı* Filminde Kullanılan Evin Autocad Çizimi Görseli…….…...80

Tablo 8. T.B. Film Mekanlarının Geometrik Görselleri……..86

Tablo 9. *40 m² Almanya* Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu (2. Pilot Çalışma) ……..…….....93

Tablo 10. Sahte Cennete Veda Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu (2. Pilot Çalışma) …….…….....94

Tablo 11. *Elveda Yabancı* Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu (2. Pilot Çalışma) ……...95

Tablo 12. *40 m² Almanya* Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) ……...…...101

Tablo 13. *40 m² Almanya* Film Mekanları İle İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) ……...……...…..102

Tablo 14. *40 m² Almanya* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) ……..…..…102

Tablo 15. *40 m² Almanya* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) ……..…….…....103

Tablo 16. Sahte Cennete Veda Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) ……..104

Tablo 17. *Sahte Cennete Veda* Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) ……...……105

Tablo 18. *Sahte Cennete Veda* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) …….…….....…105

Tablo 19. *Sahte Cennete Veda* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma)…… ……106

Tablo 20. *Elveda Yabancı* Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) ……..……...…107

Tablo 21. *Elveda Yabancı* Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) ……..…….....108

Tablo 22. *Elveda Yabancı* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) …….....109

Tablo 23. *Elveda Yabancı* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu (3. Pilot Çalışma) …….....….109

Tablo 24. *40 m² Almanya* Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu …….…….....115

Tablo 25. *40 m² Almanya* Film Mekanları İle İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu ……116

Tablo 26. *40 m² Almanya* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu.....116

Tablo 27. *40 m² Almanya* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu …….....…117

Tablo 28. Sahte Cennete Veda Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu ……..…118

Tablo 29. *Sahte Cennete Veda* Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu …….....….…..119

Tablo 30. *Sahte Cennete Veda* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu……..……...…...119

Tablo 31. *Sahte Cennete Veda* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu …….…….....120

Tablo 32. *Elveda Yabancı* Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu ……..……...…..121

Tablo 33. *Elveda Yabancı* Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu ……...…..122

Tablo 34. *Elveda Yabancı* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu……....122

Tablo 35. *Elveda Yabancı* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu …….…...123

Tablo 36. T.B. Filmleri Anket Analizi Ortak Tablosu……..124

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. İlk Tiyatro Sahnesi Örnekleri……..……23

Görsel 2. Sinemanın Mimarlıktan İlham Aldığı En Önemli Film Örneklerinden *Fountainhead*.....24

Görsel 3. Cam Atölye Görseli……...…….25

Görsel 4. Cam Atölye Görseli / İç Mekân……..……....25

Görsel 5. İlk Stüdyo Örnekleri……...……26

Görsel 6. Şehir Büyüklüğündeki Stüdyo Örneği……...…..26

Görsel 7. Gerçek Mekân Örneği: *Nar* Filmi Kamera Arkası…….....…29

Görsel 8. Green Box Tekniğinin Kullanıldığı Film Örneği: *Dogville*……...…..32

Görsel 9. İzleyicisini Kendi Mikro Dünyasına İnandıran Film Örneği**:***The TrumanShow*.33

Görsel 10. *Dogville* Filminde Kullanılan Kasaba Planı ve Leke Etüdü Çalışması……..34

Görsel 11. Mimariyi Kullanarak Modernizm Eleştirisi Yapan Film Örneği**:***Mon Oncle*...37

Görsel 12. Bir Apartman Sınırları İçinde Hiyerarşik Düzeni Anlatan Film Örneği: *High Rise* …….....38

Görsel 13. Gelecek Öngörülü Film Örneği: *Blade Runner* ……...…….39

Görsel 14. Gelecek öngörülü film örneği: *Metropolis* …….....….40

Görsel 15. Ekspresyonizmden İlham Alan Sinema Filmi: *Dr Caligari'nin Muayenehanesi*…….....40

Görsel 16. Ekspresyonizmden İlham Alan Sinema Filmi: *Genuine*……..……...…...41

Görsel 17. Ekspresyonizmden İlham Alan Sinema Filmi**:***Raskolnikow*……..……..…..41

Görsel 18. Sınırlı Mekân Örneği……...…….....46

Görsel 19. Oda büyüklüğündeki Kulübenin Dıştan Görünüşü: *Room* ……..…….....52

Görsel 20. Odanın Anne Oğul Tarafından Kişiselleştirilmesi: *Room* ……....52

Görsel 21. Bir Uzay Gemisi İçinde Geçen Sınırlı Uluslararası Film Örneği *Passanger*…52

Görsel 22. Tek Oda İçinde Geçen Sınırlı Ulusal Film Örneği:*Lal Gece*…….……...54

Görsel 23. Bir Evin İçinde Geçen Sınırlı Ulusal Film Örneği**:***Nar*……..…..55

Görsel 24. Kaptan Köşkü: *Sarmaşık* Filmi……..……....56

Görsel 25. Yük Gemisindeki Koridor Görseli: *Sarmaşık* ……..….57

Görsel 26 Yük Gemisi İçindeki Ortak Alan *Sarmaşık*……..…..57

Görsel 27. Mürettebat Odası Örneği: *Sarmaşık* …….…….58

Görsel 28. *Sahte Cennete Veda* (1989) Filmi Çekim Görüntüleri……...64

Görsel 29. *40 m² Almanya* Filminde Kullanılan Dairenin Dış Cephe Görseli……...66

Görsel 30. *40 m² Almanya* Filminde Kullanılan Dairenin İç Mekân Görseli…..……. 67

Görsel 31. Türk ve Göç Kültürünün Gösterildiği İç Mekân Görseli:*40 m² Almanya* …...68

Görsel 32. Ekrana Daireselmiş Gibi Yansıyan Koridor:*40 m² Almanya*…….....69

Görsel 33. *40 m² Almanya* Filmi Afiş Çalışması…….……70

Görsel 34. Işık Gölge Kontrolü Örneği……..…….…...71

Görsel 35. *40 m² Almanya* Filminde Duygu Değişimlerini Gösteren Aydınlatma…….….71

Görsel 36. Hapishane Koridoru: *Sahte Cennete Veda* …….……...73

Görsel 37. Hapishane Dış Cephe Görüntüsü: *Sahte Cennete Veda* ……74

Görsel 38. Hücrenin İç Mekân Görüntüsü: *Sahte Cennete Veda* ……...……75

Görsel 39. Yaşlı Mahkûmun Kişiselleştirdiği Hücre Görüntüsü: *Sahte Cennete Veda* ….78

Görsel 40. Genç Kız Odası Gibi Döşenmiş İkinci Hücre: *Sahte Cennete Veda* ……....78

Görsel 41. Gabriella ile Paylaştığı Son Hücre: *Sahte Cennete Veda* ……..…….....78

Görsel 42. Adanın ve Filmde Kullanılan Evin Kuşbakışı Görüntüsü: *Elveda Yabancı* 79

Görsel 43. Evin Dışarıdan Görüntüsü: *Elveda Yabancı* …….81

Görsel 44. Mekânda Hâkim Olan Katmanlı Görseller 1: *Elveda Yabancı* …….....81

Görsel 45. Mekânda Hâkim Olan Katmanlı Görseller 2: *Elveda Yabancı* …….....81

Görsel 46. Stüdyo Ortamında Çekilen Fırtına Sahnesi: *Elveda Yabancı* ……..….....83

Görsel 47. Karavan İç Mekân Görüntüsü: *Elveda Yabancı* ……....83

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

TB: Tevfik Başer

M²: Metrekare

vb.: ve benzeri

TDK: Türk Dil Kurumu

GİRİŞ

Sinema ve mekân konusu şimdiye kadar üzerine çok fazla araştırma yapılıp incelenmiş, birbirleriyle olan ilişkileri ve etkileşimleri üzerine kitaplar yazılmış hatta pek çok akademide ders konusu olarak müfredata katılmış bir çalışma alanıdır. Bu çalışma ise şimdiye kadar yapılan çalışmalardan farklı olarak önceliğini mekân ve onun sınırları konusunun ne olduğuna verirken sinemayı bir deney alanı olarak kullanmaktır.

Endüstri devriminin hemen ardından gittikçe yoğunlaşan disiplinler arası çalışmalar, en çok sanat ve bilimin kaynaştığı noktalarda gözlemlenmiştir. Bu kaynaşmalar disiplinlerin kendi katı sınırlarını da genişleten, bir arada çalışma ile ilgili ön yargılarını yıkan, onlara yeni çalışma alanları sağlayan hatta ara alanlar yaratan çalışmalardır. Bu çalışmalara verilebilecek en iyi örnek ise; yıllardır mekân ortak paydasında bir arada çalışan ve aynı zamanda üreten mimarlık ve sinema disiplinleridir.

Bunun sebebi ise mimarlığın temel taşı olan mekân konusunun her iki disiplin için de büyük bir anlam ifade ediyor olmasıdır. Mekân, mimarlık için nasıl yeni yaşam alanları yaratmak anlamına geliyorsa; sinema sanatı için de karakterlerine kimlik kazandırma olanağı sağlayan, anlatıya yardımcı olan ve elbette ki sahne olarak işlev gören bir platform anlamına gelmektedir. Mekâna doğrudan müdahale eden mimarlık ve onu kendi kurgusal platformunda yorumlayan sinema, mekân ortak paydasında bir arada çalışarak mekân ve insan ilişkisini kolaylaştırmakta ve daha iyi anlaşılabilmesini sağlamaktadırlar.

Sınırlandırılmış gerçek mekânın içinde belirli bir süre geçiren bireyin o mekânla kurduğu ilişkiyi gözlemleyebilmek güç olduğu kadar aynı zamanda etik olarak uygun da olmayabilir. Bu noktada sinemanın sahip olduğu kurgusal mekanlar bir deney alanı oluşturarak bireyi çevreleyen fiziksel ve fiziksel olmayan sınırların etkilerini gözlemleyebilmek adına bir platform oluşturabilirler. Bu anlamda sinema bireyin mekânla olan ilişkisine yönelik bir çalışma yapılabilmesine ve bu konuya dair düşünce ve yöntem geliştirilebilmesine yardımcı olabilir ayrıca mimarinin daha başarılı mekânlar üretmesine katkı sağlayabilir.

Bu çalışma öncelikle mekân ve sinemada mekân konu başlığı altında mimari mekânın tanımı ve mekânın ne olduğu konularına değinecek, mekân tanımının ardından mekânı biçimlendiren sınır konusunu irdeleyerek sınırın fiziki veya fiziki olmayan çeşitlerini

anlatacaktır. Ardından bu sınırların birey tarafından nasıl algılandığı konusuna geçerek mekânın bireyin duygularını ne ölçüde değiştirebildiği üzerinde duracaktır. Sinemada kullanılan gerçek ve sanal mekân tanımları ve sinemada mekânın sınırlandırılması konularının da açıklanmasının sonrasında ise dünya sineması ve Türkiye sinemasındaki örnekler üzerinden gerçek mekân ve kurgusal mekân konuları değerlendirilerek bireyin bu mekânlardaki fiziksel ve fiziksel olmayan sınırlarla olan ilişkisi ve mekâna karşı değişen algıları üzerine analizlerde bulunacaktır.

Çalışmanın odak noktasını ise; sınırlı kurgusal mekân konusu üzerine pek çok çalışma yapmış 80'ler Türkiye sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Tevfik Başer'in 1980 sonu 1990 başlarında çekmiş olduğu üçlemesi olan *40 m² Almanya (1986)*, *Sahte Cennete Veda (1989)* ve *Elveda Yabancı (1991)* filmleri oluşturacaktır. Bu üç film mekânsal olarak incelenirken aynı zamanda da katılımcı bir gruba seyrettirilerek mekânsal anlamda bir deney alanı olarak kullanılacak ve yapılan anket analizleri ile de ölçek olarak birbirinden farklı olan bu film mekânlarının kişilerde açığa çıkardığı temel duygular belirlenecek ve uzun süre sınırlı bir mekânda kalmanın insan algısı üzerindeki etkisi incelenmeye ve elde edilen mekânsal veriler sonucunda ise bu etkiler yorumlanmaya çalışılacaktır.

AMAÇ

Bu çalışmanın adını oluşturan *Sınır Kavramının Sinema Mekânında İncelenmesi: Tevfik Başer Filmleri* konusu hem mimarlık hem de sinema disiplinlerinin ortak paydası olan mekân kavramı üzerinde durmaktadır. Bu çalışmanın amacı birbirinden farklı iki disiplin olan mimarlık ve sinema arasındaki ilişkiyi *"mekân"* kavramı üzerinden incelemek ve bu incelemeyi mekânsal sınırları fiziksel ve fiziksel olmayan şekilde sınırlanmış tek mekânlı filmler örneğinde ele alarak kurgusal mekândaki sınır konusu ve bu sınırların insanda uyandırdığı temel duygular üzerinde durmaktır.

Bu çalışmada iki disiplin arasındaki bu ilişkiyi ortak bir paydaya oturtabilmek adına dünya ve Türkiye sinemasından seçilen ve mekânsal sınırın ön planda olduğu film örnekleri, özellikle de Tevfik Başer filmlerindeki sınır kavramı üzerinde duracaktır. Ayrıca çalışmanın amacı yalnızca film dekorları üzerine kronolojik bir analiz yapmak ya da ileride yapılacak olan dekor tasarımları için bir başlangıç noktası oluşturmak değil, doğrudan doğruya mekânı ve onun sınırlarını, bu sınırların bireyler üzerindeki etkilerini anlayabilmek, onlara daha uygun mekânlar üretebilmek ve mimarlığın tek başına iki boyutlu kaldığı mekânsal analizlerde farklı bir disiplin üzerinden yardım alarak mekân ve onun sınırları konusunu değerlendirerek iç mimarlık/mimarlık alanlarına katkı sağlayabilmektir.

YÖNTEM

Bu çalışma öncelikle mimarlık ve sinema gibi disiplinlerinin mekân ortak paydasında ürettikleri bilimsel verilerin literatür taramaları, sonrasında ise çalışma için seçilen filmlerin mekânsal analizleri üzerinden elde edilen bilgi ve belgelerin değerlendirilmesi ile gerçekleştirilecektir. Bu değerlendirmeler yapılırken ise nitel bir araştırma yöntemi kullanılarak, film mekânları üzerinde semiyotik (göstergebilimsel) incelemeler yapılacak ayrıca bu incelmelerin yanı sıra doküman tekniği kullanılarak arşiv kayıtları kullanılacak ve konu ile ilgili bilirkişiler ile görüşme ve röportajlar yapılacaktır. Araştırmanın temelini, seçili filmlerin mekân görüntüleri ve onların dönemsel analizleri ayrıca Tevfik Başer'in üç uzun metrajlı filmini izleyen katılımcılar üzerinde yapılan sınırlı mekân konu başlığındaki anketler oluşturacak, bu anketler amaçlı örneklem yöntemi ile uygulanacaktır. Bununla birlikte seçili ve örnek filmlerin görselleri ayrıca onların mimari çağrışımlarına ait olan

fotoğraflardan başka herhangi bir görsele veya mevcut konu dışında herhangi bir değerlendirmeye bu çalışma sırasında yer verilmeyecektir.

Sınırları belirlenmiş mimari mekânın birey üzerindeki etkisini incelemede deney alanı olarak kurgusal mekânı yani sinema sanatını kullanan bu çalışma için yapılacak olan ankette, filmlerin ürettiği mekân tasarımları, mekânsal örgütlenmeler ve mekân sınırlandırma şekilleri ve bu mekanların katılımcılarda uyandırdığı temel duygular değerlendirilecektir. Bu çalışmada özellikle sınırlı mekân konusuna anlamaya katkı sağlayacak olan tek mekânlı filmler seçilecek ve bu filmler hem dünya hem de Türkiye örnekleri içinde kategorize edilecek, özellikle de Tevfik Başer filmleri mekânsal olarak çözümlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca bu film mekânlarının mimari analizi, sahip oldukları sembolik anlamların kullanımları ve sınırlı kurgusal mekânın birey üzerindeki olumlu veya olumsuz etkileri üzerine çıkarımlar yapılacaktır. Mimarlık ve sinema disiplinlerinin birlikte ürettikleri "mekân" başlığı altında toplanan çalışma, çevre psikolojisi biliminin yardımı ile çözümlenecektir.

KAPSAM

Bu çalışma temel olarak *mekân ve onun sınırları nedir?* sorusuna cevap ararken sınırlı mekânın insana hangi temel duyguları çağrıştırdığını da sinema mekanları üzerinden gözlemlemektedir. Sinema ve mekân konusunun detaylı bir şekilde analiz edileceği bu çalışma boyunca bu konuyu kapsayan tarih, tasarım, mimari, iç mimari, psikoloji, çevre psikolojisi, teknoloji, sinema tarihi ve sanat tarihi çalışmalarında kullanılan terminolojik kavram ve terimlere yer verilecektir. Seçili film örnekleri üzerinden değerlendirilecek olan kurgusal mekânlar iç mimari/mimari ve grafiksel olarak incelenirken sadece biçimsel olarak değil, sembolik anlamları ile de değerlendirilecektir.

Kurgusal mekândaki sınır konusunun en belirgin şekilde işlendiği tek mekânlı filmlere özellikle Türkiye sineması örneğinde Tevfik Başer filmlerine yer verilecek bu çalışmada, ana hat olarak sinemada mekânın ve onun sınırlarının ne olduğu konusu incelenirken, sınırlı mekânın oluşturduğu fiziksel ve fiziksel olmayan sınır kavramları ve bu mekânların bireyle olan ilişkisi de değerlendirilecektir.

1. BÖLÜM: MEKÂN VE SİNEMADA MEKÂN KAVRAMI

Mekânın ne olduğu sorusundan önce asıl cevap verilmesi gereken soru mimarlığın ne olduğu sorusudur çünkü İnceoğlu'nun tanımında da aktardığı gibi "*mimarlık, mekân yaratma sanatıdır*" (İnceoğlu ve İnceoğlu, 2004, s.17). Bu anlamda mekânı anlamak için önce mimarlığın ne anlama geldiğini kavramak gerekmektedir. İnceoğlu gibi mimarlığın ne demek olduğunu tanımlamaya çalışan pek çok mimar ve düşünür bulunmaktadır. Örneğin mimarlığın, insanoğlunun doğal bir gereksinimi olan korunma iç güdüsüne yanıt olarak başlamış olacağını düşünen Kuban onlardan birisidir, Kuban mimarlığı özel bir yapı eylemi olarak tanımlar (Kuban, 2016, s.14). Ancak tarihsel süreç içerisinde mimarlığın sadece korunacak bir yer değil onu inşa etmenin çok ötesinde, içinde pek çok prensibi barındıran ayrıca kullanışlılık, sağlamlık ve güzellik gerektiren bir sanat olduğu anlaşılmıştır. Le Corbusier mimarlığın amacını şu satırlarla anlatır; *Mimarlığın daha farklı bir anlamı, yapımı gözler önüne sermekten ve gereksinimleri karşılamaktan daha farklı amaçları vardır. Mimarlık her şeyden önce sanattır, heyecan verici ilişkileriyle Platon görkemine, matematiksel düzene, kurguya ve uyumun algılanmasına ulaşandır* (Le Corbusier, 2003, s.135). Önceleri sadece teknik bilgi gerektirdiği düşünülen mimarlık; kendini sanattan, politikadan, kültürden besledikçe mühendislik gibi disiplinlerden ne kadar farklı olduğunu kanıtlamıştır. Doğan Hasol'a göre mimarlık barınaktan kentsel boyuta kadar yerleşmelerin fiziksel ortamını düzenleyen yapı ve mekân tasarımı etkinliğidir (Hasol, 2011, s.315). Behçet Ünsal ise mimarlığı güzel sanatlar bölümünün plastik sanatlar kategorisinde olduğuna dikkat çekerek onun form, ışık, gölge ve renk ile olan ilişkisinden bahseder ve ekler, bu ilişkiler sayesinde mimarlık ruhumuza dokunarak bizde bedii heyecanlar yaratır diyerek mimarlığın insan ile olan ilişkisine vurgu yapar (Ünsal, 1973, s.1). Bu da Ching'in mekânı tanımlarken, mekânların aslında *deneyimleyen bir insanın içinde var olduğu boşluğu anlamlandıracak fiziksel veya psikolojik bir eşik yaratmaktadır* (Erkartal, 2015, s. 79-80) sözlerini hatırlatmaktadır. Aslında *Mimarlık ne yaparsak yapalım kaçamadığımız tek sanattır* (Roth, 2002, s.19) *diyen* Roth da *Mimarlık doğanın yapamadığıdır* (Louise, 1965, s.9) diyen Louise Kahn da mimarlığı pek çok sanat ve bilim dalından farklı olduğunu ve hayatın içinde yer alıp insana dokunan hem fiziksel hem de ruhsal durumumuzu etkileyen mekânlar yarattığını ve birey için böylesine güçlü bir noktada konumlandığını anlatmak istemektedirler.

Mimarlık, bulunduğu toplumun yapısına, ihtiyaçlarına, ekonomik veri ve teknolojik gelişmelerine göre şekillenen, insanların yaşamasını kolaylaştırırken aynı zamanda onlara barınma, dinlenme, eğlenme ve çalışma mekânları düzenleme sanatıdır (Evci ve Arcan, 1992, s.17). İçinde dolaşabildiğimiz bir sanat olan mimarlık, toplumun yapısının ve kültürel düzeyinin de en belirgin göstergesidir. Bu yüzden de bir ülkenin mimarisine bakarak o toplum hakkında sosyolojik, tarihsel, ekonomik veya politik pek çok çıkarımlarda bulunabilmek mümkündür. Mimarlığın insan yaşamı ile olan bağlantısı onun toplum gereksinimlerine cevap veren tavrı sayesinde ortaya çıkmaktadır. İlhan Altan'ın makalesinde belirttiği gibi; *Her yapı toplumun belli bir gereksinimine cevap vermektedir. Bu gereksinimler ise çağın inşaat tekniklerine dayalı olarak bazı malzemelerle belirli bir fiziki mekânın etrafının çevrilmesiyle oluşmuştur. İşte insanın fiziksel mekâna yönelip orada belli bir kesimi belirginleştirmesi, sınırlandırması ile mimari mekân oluşur (*Altan, 2012, s.78) ve bu sınırlar içinde de deneyimlenir.

İnsanların barınma ihtiyacı ve oluşturdukları hacimlerle başlayan mimarlık serüveni, iklimsel ve coğrafi şartlarla şekillenmiş çoğu zaman ise siyasi ve sosyal sebeplerle değişime uğramıştır. İlk mekân organizasyonlarını temsil eden ana hacimlere bakıldığında ise insanların temel ihtiyaçlarını karşılayan son derece yalın ve ancak fonksiyonel barınma mekanları oldukları görülmektedir (Yıldız, 2015, s.18). Bu yerleşim alanları önceleri her ne kadar sadece insanları vahşi doğadan ve hayvanlardan korunmak için yapılmış olsalar da zaman içerisinde gelişmiş ve değişmişlerdir. Günümüzde mekân sığınılacak bir yer olmanın çok ötesinde anlamlar ifade etmekte ve her bir mekân birbiri ile iletişime geçtiği noktada var olabilmektedir. Bu yüzden ilk çağlardan beri bir mekânın varlığı diğer mekânlarla kurduğu ilişkiye dayanmaktadır. Herhangi bir mekânla ilişkisi olmayan bir mekân ise ne kullanılabilmekte ne de var olabilmektedir.

1.1. MEKÂN

Mimarlığın temel konusu olan mekân kavramı pek çok mimarlık kaynağına göre sınırları tanımlanmış boşluk olarak ifade edilir. Bunun sebebi ise "mekân" kelimesinin sözlükteki karşılığının; yer, bulunulan yer, ev, yurt ve uzay kelimeleri olması ve "uzay" yani İngilizce karşılığı "space" olan kelimenin ise mekân kelimesinden çok boşluk, alan, aralık, uzaklık gibi anlamlara geliyor olmasıdır (www.tdk.gov.tr., Erişim Tarihi: 10.10.18). Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlüğü'ne bakıldığında ise kelime; "boşluk" "oyuk, çukur,

kapanmamış, yer", "boş olan yer", "kesinti, kopukluk", "eksiklik, yoksunluk duygusu", "boş olma durumu" olarak tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr., Erişim Tarihi: 10.10.18). "Boşluk" kelimesine karşılık gelen tüm bu kelimler her ne kadar anlam olarak negatif çağrışım yapıyor gibi olsa da yaratmış olduğu durum pek çok bilim dalı için bu negatif çağrışımdan çok olumlu bir gereksinim olarak görülmektedir (Arayıcı, 2015, s.28-29). Nedeni de boşluğun aslında mekân ve zaman gibi kavramlara anlam kazandıran ve hem fiziksel hem de psikolojik olarak sınırlayan bir kavram olmasından ileri gelmektedir. Hillier'e göre mekânsal ilişkinin olabilmesi için boşluk gerekli bir kavramdır. Bunun sebebi ise mekânsal doluluk ve boşluğun daha belirgin bir şekilde ayrılabilmesi ve bu sayede de mekânın daha rahat organize edebilmesidir. Gür ise mekânı bir boşluk olarak görür ve onu zaman dahil dört boyutu olan sınırlandırılmış örgütsel ve örgütlü bir boşun olarak tanımlar (Gür, 1996, s.47).

Mimari açıdan *mekân tanımlamak* sözcük anlamıyla "sınırları belirlemek" anlamı taşımaktadır (Tschumi, 2018, s.44). Çerçevesi belli olan bir alanın anlam kazandığı bu şekilde de mekânsallaştığı savunulur. Ayrıca mimarinin üç ana öğesi olan fonksiyon, strüktür ve biçimin çevre etkileri ve rahatlık koşulları içindeki dengesine ve bu dengenin bulunduğu yere de *mekân* adı verilir (Gürer, 1970, s.2). Ching'e göre mimari mekân, mimarlık ve ürün tasarımının ortak paydasıdır. Bunun sebebi ise bir mekânın sadece boyutsal sınırlardan değil aynı zamanda görsel, işlevsel verilerden, malzeme, yapım ve teknoloji gibi bileşenlerin de bir sonucu olarak tasarlanmasından kaynaklanmaktadır (Ching, 2004, s.7). Lefebvre'ye göre ise mekân; ilişkiler ve biçimler bütündür ve ayrıca canlı, değişken ve akışkandır. Diğer mekânlara uzanır onlarla birleşir, farklı zamanlarda olan birleşimler ise mekânı üretir. Mekân, ona katılan, anlamlandıran, anlamlandırılamayan, algılanan ve deneyimlenen pratikler ve teorik akışlarla üretilir (Aslan, 2009, s.7-8). Bir ürün olan mekân, etki ya da tepki yoluyla bizzat üretime müdahale de edebilir (Lefebvre, 2016, s.24). Hatta Lefebvre mekânın daha okunmadan önce üretildiğini ve dahası okunmak için üretildiğini savunmaktadır (Arsan Avar, 2009, s.9).

Mekân insan algısı üzerine kurulur ve ancak insan deneyimleri doğrultusunda anlaşılabilir. Bunun sebebi ise mimarlık sanatının insanın davranışını etkileme ve koşullama gücünden gelmektedir (Roth, 2002, s.25). Mekânın fiziksel özellikleri, içinde bulunan bireyi duygusal olarak etkiler. Bir insan bir mekânla ne kadar fazla ilişki kurabiliyorsa o mekâna

karşı hissettiği duygular o kadar artar. Mekâna karşı bu duyguları arttıkça mekân birey için çok daha fazla anlam ifade eder. Mekânın birey üzerinde uyandırdığı bu duygular kimi zaman onu çevreleyen sınıra karşı hissettiği olumlu veya olumsuz bir his, kimi zaman ise kişisel alanı korumaya yönelik bir tepki olabilir. Mekânın insan ile olan bu bağı ikisi arasındaki iletişimi güçlendiren ve mekânı insan için anlamlandıran bir noktadadır (Gezer, 2007, s.32). Mekân ve insan ilişkisinin zayıflaması veya kopması durumunda mekânın varlığından söz etmek bile imkânsız hale gelmektedir.

Bu yüzden de bir mekânı algılarken orayı sadece sınırlı bir boşluğun form hali olarak değil sahip olduğu sembolik anlamlarla da değerlendirmek gerekmektedir. Doğan Kuban'a göre mimari mekânın tanımı, onun biçimsel olduğu kadar insan yaşamına ilişkin özelliklerini de içermektedir. Bu açıdan mekânı; sınırlanan boşlukla, sınırlayan öğelerin ortak oluşturdukları bir olgu olarak ve sembolik anlamları ile tamamlar. Bu tanım Lefebre'nin *"mekânın hiçbir zaman boş olmadığı ve bir anlam içerdiği"* sözünü akla getirmektedir. Bu da fiziken boş bir mekânın aslında sahip olduğu anlamlarla dolu olması halidir (Lefebre, 2016, s.24).

Bir mimari tasarım yapılırken öncelikle bu tasarımın hem boyutsal hem biçimsel özellikleri düşünülmelidir (Erman, 2017, s.165-176). Bu temel sağlandıktan sonra düşülmesi gereken tasarlanan bu formun bir anlam ifade edip etmediğidir. Bunun sebebi ise mimari tasarımın mekândaki biçimsel etkisinin mekânı anlamlandıran tek unsur olmamasından ileri gelmektedir. Sadece biçimsel etkileri değerlendirmek o mekânı kavrayabilmek adına oldukça eksik kalmaktadır. Bir boşluğun mekân olabilmesi için onun hafızamızda yer edecek kavramlara ihtiyacı vardır. Pallasmaa'nın da vurguladığı gibi mekân deneyimlenen ve yaşayan bir olgudur ve onu değerlendirebilmemiz için duyularımıza ihtiyaç vardır. Doku, koku, ses gibi kavramları hiçe sayarak bir mekânı değerlendirmek o mekânın tanımında eksikliklere düşmek demektir (Pallasma, 2016, s.14). Pallasmaa'nın mekân algısında duyuları bu kadar vurgulamasının sebebi ise mekânın insana sadece fiziksel bir deneyim değil duygusal bir deneyim de sağlayabildiği gerçeğidir.

Mekânın tanımı yapılırken dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise mekânın kültürden kültüre değişkenlik gösterebilen bir kavram olduğudur. Mekân kavramının kültür ve geçmiş deneyimlerle olan bağlantısı insanların mekânı algılaması noktasında değişimlere sebep olmaktadır. Önceden edinilmiş tecrübeler yeni bir mekâna olan beğeniyi

etkilemekte, uyum sürecine ihtiyaç duymakta ve mekânı algılayışında veya kullanışında farklılıklar gözlenmektedir. Bu yüzden de biçimsel olarak mekân nasıl olursa olsun mekânın sınırları ve tanımını en çok etkileyen faktör insan faktörüdür. İnsanın o mekâna ve onun sınırlarına karşı fiziksel ve psikolojik olarak hissettiği veya algıladığı veriler sonucunda mekân bir anlam kazanmaya başlamaktadır.

1.1.1. Mekânın Sınırlandırılması

Her disiplin için farklı anlamlar taşıyan sınır kavramının her biri için de farklı bir tanımı bulunmaktadır. Sözcüğün sözlük karşılığı çizgi, hudut, komşu anlamlarına geliyor olsa da (www.tdk.gov.tr., Erişim Tarihi: 12.10.18) sınır aslında mekânı fiziki olarak tanımlayan ve bir anlamda da içeridekini dışarıdakinden veya dışarıdakini içeridekinden ayrı tutarak hem fiziki hem de sosyal olarak ayrımını ayrıca birlikteliğini sağlayan bir kavramdır (Erman, 2017, s.166). Ancak spesifik olarak mimarlık disiplinindeki sınır kavramına ve onun tanımına bakıldığında, kavramın anlamının daha çok ayırıcı veya sınırlayıcı olduğu sonucu çıkmaktadır (Selçuk, 2018).

İnsanoğlu ilk çağlardan beri kendini doğadaki tehlikelerden korumak adına sınır kavramını kullanmış ve sahip olduğu alanı somut bir şekilde çizerek belirlemiştir (Erş, 2018). Birey yaşadığı çevrenin mimari bir oluşum kazanabilmesi için o çevreyi sınırlandırmış ve sınırladığı bu alanı forma dönüştürecek mimari elemanlara ihtiyaç duymuştur. Tasarlanan her mekânın sınırını onu çevreleyen mekânların biçimi belirlemiş veya bu sınırı mekânın kendisi oluşturmuştur. Eski çağlardan beri mekânsal kurgu mekânı tanımlayan ve onun etrafını çizen sınırlar ile belirlenmiştir. İç mekânı dış mekândan ayıran da mekândaki hareket yönümüzü etkileyen de mekânın içeriğine dair ip uçları veren de bu sınırlardır (Ching, 2004, s.10-12). Mekânı mimari olarak sınırlandırmada ise en çok düşey elemanlar kullanmaktadır. Bu elemanların daha çok tercih edilmesinin sebebi ise çerçeve yaratmada daha vurucu bir etkiye sahip olmalarıdır. Düşey elemanların hem bitişik iç mekânları hem de iç ve dış mekânları birbirinden ayırarak çizdiği bu sınır aynı zamanda mekânın sahip olduğu hacmi de tanımlamaktadır (Kuban, 2016, s.15). Sınır, mekânsal tasarımın en önemli parçası olmasının yanı sıra kullanıcıyı sadece form hali ile değil psikolojik olarak da etkileyen önemli bir tasarım elemanıdır.

Günlük hayatta mekânın sadece mimari ögelerle değil tasarım ögeleri ve aksesuarlarla da

sınırlanabileceğini gösteren, sadece fiziksel değil fiziksel olamayan sınırlarla da bireyi sınırlayan çokça örnekle karşılaşılmaktadır. Müstakil evlerin bahçelerini çevreleyen çitler, parklardaki bariyerler veya alçak duvarlarla çerçevelenen mekânlar da belli bir sınırı belirlemektedir. Bunların yanı sıra farklı zemin malzemesi döşenerek veya farklı renkler kullanılarak yapılan ve dikey bir yükseltisi olmayan sokaklar da sınırları belirlenmiş mekânlara örnek olarak verilebilir. Belirli bir mekânsal sınır sağlamanın yolunu üç kategoriye ayıran Gür, sessel, kokusal ve görsel gizliliğin sağlandığı tam bölücülüğü ilk sıraya yerleştirir. İkinci sıraya ise vitrin ve perde örneklerinden aşina olunan yarı bölücü sınırlama çeşitlerinden bahseder. Son olarak ise, sembolik sınırı anlatarak hiçbir fiziksel engel olmadığı halde kısıtlanan mekanları tanımlar; örneğin bir müzedeki kadife halatın insanlar tarafından geçilememesi konusuna dikkat çeker (Gür, 1996, s.152). Gür'ün sıraladığı bu üç sınırlama çeşidi, mekanların çerçevelerini oluşturabilmede veya bu sınırların anlaşılabilmesinde yol gösterici niteliktedir.

Mekân kendi sınırlarını onu saran veya onun sardığı iç ve dış mekânların oranlarıyla oluşturmaktadır. Bu sayede farklı bölünmeler ve farklı boyutlara sahip olan mekânın, kendi içindeki ilişkileri de önem kazanmaktadır. Mekân işlevsel organizasyonlardan çok ilişkiler organizasyonudur ve mekânı sadece kullanım amacına göre sınırlamak onun tanımını oldukça zayıflatmaktadır. İnsanların ihtiyaçları ve kültürleri doğrultusunda genişleyen mekânlar, kullanım sıklığı ve birbirleri ile olan ilişkileri göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur. Ayrıca farklı ihtiyaç ve isteklere de cevap verebilmeleri adına pek çok parçaya bölünerek de şekillenmektedirler. Bu noktada "sınır" artık sadece iç mekânı dış mekânda ayıran değil aynı zamanda mekânı farklı şekillerde pek çok parçaya bölebilen mekânsal organizasyonlar bütününün temel taşı haline gelmiştir. Mekânsal bu bölünme ve sınırlamalar yapılırken ise genel olarak iki yöntem belirlenmiştir. Birincisi oluşturulmak istenen çerçeveyi fiziksel olarak sınırlamak diğer ise fiziksel olmayan şekilde sınırlamaktır.

1.1.1.1. Fiziksel Sınır

İnsanın içinde yaşadığı ortama fiziksel çevre adı verilmektedir ve fiziksel çevre; doğal ve yapay çevre olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Doğal çevre bizi çevreleyen ve insan eli değmeden oluşmuş etrafımızda görülen deniz, orman, çöl vb. alanlara verilen addır (Ünder, 1996). Yapay çevre ise insan emeği ile oluşan, onun tasarlayıp kurguladığı ve kendi ihtiyaçları doğrultusunda oluşturduğu çevreye verilen isimdir. Bu bağlamda yapay çevreyi

sadece binalar, yollar ve parklar değil köyler, kasabalar ve şehirler de oluşturmaktadır (Özcan, 2003, s.32).

Duyu organlarımızla görüp, dokunabildiğimiz fiziksel çevremizi, mimari veya tasarım elemanlarıyla çerçeveleyen sınırlara fiziksel sınır adı verilmektedir (Gür, 1996, s.34). İç mekândaki sınırlamanın amacı genel olarak bireyin korunaklı bir ortamda fiziksel olarak rahat etmesi gibi görünse de iç mekân sınırlamalarındaki başat sebep çoğunlukla mahremiyet alanının sağlanmasıdır. Kişinin ikamet ettiği mekânda kendini güvende hissetmesi açısından mahremiyet önemli bir başlıktır. İnceoğlu'nun da dediği gibi *Her eylemimizin farklı işitsel, görsel mahremiyete ihtiyacı vardır. Yani gereğinden fazla işitmek ve gereğinden fazla görülmek istemeyiz* (İnceoğlu, 1990, s.10). Bu mahremiyetin sağlanması için de kişisel alanı belirlemeye yardım edecek sınırlayıcı, bölücü ögelere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ögelere örnek olarak hem mimari elemanlar hem tasarım elemanları hem de mekân içindeki aksesuarlar örnek olarak verilebilir.

İlk olarak fiziksel sınırı oluşturan mimari elemanlardan bahsedilmesi gerekirse; mimari elemanların sahip olduğu tüm dikey, yatay ve kütlesel ögeler, kişisel alandaki mahremiyeti sağlamak adına kullanılan ve mekânsal bölünmelere yardım eden elemanlardır. Nasıl iç mekânın bileşenleri olarak döşeme, duvar, kolon, kiriş, çatı, merdiven sayılabilir; mekân öğeleri olarak ise, bölücü duvarlar, pencereler, kapılar ve diğer donatılar (mobilyalar, aydınlatma elemanları, aksesuarlar vb.) sayılabilirse (Gür, 1996, s49), elbette dış mekânın sınırlarını belirleyen elemanlar da mevcuttur. Çevremizde gördüğümüz ve bir çerçeve olarak algıladığımız pek çok eleman bu sınırlara örnek olarak verilebilir. Bu elemanlar bazen sokakları kesen binalar bazen yeşil alanları sınırlayan ağaçlar bazen ise iki araziyi bölen çitler olabilmektedir. Mimaride mekândan söz edildiğinde çoğunlukla akla dört tarafı kapalı bir alan gelmektedir. Halbuki bir mekân oluştururken illa ki onun etrafını dikey elemanların çevrelemesi gerekmez. Zemine uygulanan farklı bir malzeme de bir alanda mekânın sınırlarını belirginleştirebilir (Altan, 2012, s.79). Onu kullanım alanlarına göre bölerek ona farklı görevler verebilir.

Aydınlı'ya göre mekânsal örgütlenme "*müzikte beste anlamına gelen kompozisyon, mimaride işlevsel ve görsel olarak tatmin edici bir bütün oluşturmak amacıyla elemanların bilinçli olarak düzenlenmesi ve bir araya getirilmesidir. Mekânsal tasarım elemanları olan renk, form ve doku ayrı ayrı veya bir arada bilinçli olarak düzenlenerek mekân oluşturdukları sürece içinde bulunan insanlara tatmin edici ve mutlu bir ortam*

sağlamaktadır" (Aydınlı, 1986, s.45) diye tanımlamaktadır. Bu anlamda renk, ışık ve doku gibi elemanların mimari elemanlar kadar mekânı bölüp şekillendirdiği ve içinde yaşayanları etkilediği aşikardır. Mekânı şekillendiren ve yaşanır hale getiren renk, form ve ışık gibi elemanların mekândaki yokluğu birey tarafından ne kadar hissedilir ve psikolojisine etki eden bir durumsa, varlığının yoğunluk derecesi de o kadar etkilidir. Ölçeği küçük bir mekânı daha ferah gösterebilen tasarım elemanları, son derece ferah görünen bir mekânı da daha dar ve kasvetli gösterebilirler. Tasarım elemanlarının bu gücü mekân ve insan ilişkisini doğrudan etkilemekte, bu da insanların mekân tercihlerine, beğenilerine ve o mekâna karşı hissettiği duygulara doğrudan yansımaktadır.

İnsan ve çevre arasındaki ilişki genel olarak mekânsaldır. Mimarlığın temel ögesi olan *mekân* da ölçeği, biçimi ne olursa olsun ancak birey onu deneyimlediğinde sahip olduğu anlam tam olarak kavranabilir. Bunun sebebi ise *davranışsal konum* yani bir mekânın kişide uyandırdığı duygu ve görüşler sayesinde ancak o mekânın gerçekten mekân olabilmesidir (Gür, 1996, s.70). Örneğin bir mekândaki açıklık ve kapalılık hissi o mekânın içinde bulunan insanların davranışlarını etkilemektedir. Nasıl açık mekân insanda içinde gezinme ve enerji hissi uyandırıyorsa, kapalı mekân da o kadar mahremiyet, izolasyon, korku ve endişe hissi uyandırmaktadır. İnsanlar bir mekânda kendi istekleriyle bir eğlence amacı ile bulunuyorsa bu mekanlar mutluluk mekanları olarak adlandırabilir. Ancak aynı insanlar eğer asansör, otobüs, hücre veya tabut gibi dar mekânlara zorunlulukla ya da zorla kapatıldıysa bu kapalı ve dar mekânlar insanların daha farklı duygular hissetmesine neden olabilir (Uysal, 2004, s.54). Sadece mekânın açık ve kapalılığı değil aynı zamanda bu hissi veren mimari elemanların sayısı, oranı ya da o elemanların ışık etkisi ile oluşturduğu gölgeler veya buna benzer pek çok etki bireyler üzerinde birbirinden farklı psikolojik etkilerin oluşmasına sebep olabilmektedir. Kapalılık hissi ise sadece iç mekâna özel bir durum değildir. Birey dış mekânda da fiziksel bir sınır ve kapalılık hissedebilir. Dış mekândaki sınırlamaya ve kapalılıklara daha önceki başlıkta da belirtildiği gibi ağaçlar ve çitler örnek olarak verilebilir (Gür, 1996, s.51-52). Bu örneklerin yanı sıra, binaların arasında kalan sokaklar ya da dört bir yanı kapalı avlular da örnek olarak verebilir. Mekânların sahip olduğu bu özelliklerin sınırlarını çizen her zaman sadece fiziki elemanlar değildir. Örneğin hem kapalı hem de açık mekanlara bir arada sahip olan bir hapishane hem fiziki hem de hukuki olarak çizilen sınırlar içinde bireylere yalnızlık ve korku hislerini uyandıran bir mekândır.

Bu yüzden de bir mekân tasarlanırken mekânı deneyimleyen bireyin o mekâna karşı ne hissedebileceği önceden düşünülmeli mekânın sadece formdan ibaret olmadığı, insan ile güçlü bağıları olduğu göz önünde bulundurmalıdır. Çünkü mekân ile birey arasındaki etkileşim bir süre sonra bireyin davranışına dönüşmektedir. Winston Churchill'in 1943 senesinde Avam Kamarası'nda yaptığı konuşmada *"Önce biz yapılarımızı şekillendiriyoruz, daha sonra da onlar bizi şekillendiriyor"* diyerek mimari mekânın birey üzerindeki davranış şekillendirici gücüne dikkat çekmiştir (Roth, 2002, s.76). Bu anlamda da mekân tasarımının insan doğasını etkileyen ve onu olumlu ya da olumsuz yönde yönlendiren itici bir güce sahip olduğu desteklenmiştir.

Mekânsal sınırın insan psikolojisini etkilediği mekânlara örnek olarak total mekânlar (kapatılma mekânları) verilebilir. Bu mekânlar ana hat olarak beş gruba ayrılmaktadır. Bunların ilki; hastalık ve bakım için insanların bir araya toplandığı huzurevi ve yetimhane gibi mekânlardır. İkincisi sağlık tehdidi nedeni ile insanların yatırıldığı sanatoryum ve akıl hastaneleri gibi kurumların sahip olduğu yapılardır. Üçüncüsü tecrit nedeni ile kapatılan insanların ikamet ettiği hapishane ve ıslahevi gibi kurumlardır. Bir diğeri ise görev nedeni ile toplanan personelin kışla veya çalışma kampı gibi kullandığı mekanlardır. Son olarak beşincisi ise din veya inziva için gidilen manastır ve tekke gibi ibadet alanlarıdır (Goffman, 2016, s.16). Bu kurumlara kapatılmış kişiler dış dünya ile sınırlı bir iletişim kurmaktadır. Bu durum bir ev hanımının tüm gününü evde geçirmesi halinden çok farklı bir durumdur. Çünkü ev hanımları bir otorite tarafından toplu halde disipline edilmemekte veya çalışıp dinlenecekleri zaman dilimleri onlara önceden söylenmemektedir (Goffman, 2016, s.18-24).

Total kurumda kalma süresi artıkça kişinin dünya ile hatta kendi öz benliği ile iletişimi kopmaya başlamaktadır. Gerilim yaratılarak sağlanan otorite ile aşağılanan, mahremiyetlerine saldırılan bireyler, şahıslarına ait eşyalarına (kimlik setlerine) da el konulmasıyla birlikte kimliksizleştirilirler. Bu süreçte kişinin kendi varlığı ile çevresine koyduğu (manevi) sınır da ihlal edilmektedir. Ayrıca bu kişiler bu yöntem ile adeta mülksüzleştirilirler (Goffman, 2016, s.35-41). Bir noktada fiziki olan sınır psikolojik baskının da etkisi ile mekânda ikamet eden kişilerde aşırı duygusal reaksiyonlara yol açabilmektedir.

Goffman'ın bu kitabında toplama kampı veya hapishane gibi mekânlarda uzun süre ikamet etmiş insanların olumsuz temel duygulara kapıldığı ve hissedilen bu duyguların sebebinin

de yine kaldıkları bu sınırlı ve kapalı mekânlar yüzünden olduğu belirtilmiştir. 20. yüzyılın en önemli psikiyatrlarından sayılan Viktor Frankl 2. Dünya Savaşı sırasında Auschwitz Toplama Kampı'nda yaşadıklarını konu aldığı kitabında, kampta kaldıkları süre zarfı boyunca insanlarda umudun azaldığını, korkunun ve intihar eğilimin ise artığını gözlemlemiştir. Fizyolojik ihtiyaçlarını bile karşılayamayan bu bireyler bir süre sonra zorla tutuldukları bu mekanlarla ilişki kuramaz hale gelip akıl sağlıklarını kaybetme noktasına gelmişlerdir (Frank, 2016).

Bireylerin toplum içindeki günlük eylemlerini yerine getirebilmeleri için bazı gerekli koşullara ihtiyaçları vardır. Bu koşullar İnsan ve Çevre bilim dalında *insan gereksinimleri* ana başlığı altında açıklanmaktadır. Maslow Piramidi olarak da bilinen bu gereksinimler en üst basamaktan başlayarak; *kendini gerçekleştirme, saygı görme, aidiyet, güvenlik gereksinmesi* ve *fizyolojik gereksinmeler* olarak sıralanmaktadır (Evci ve Arcan, 1992, s.31). Piramidin temelini oluşturan *fizyolojik gereksinimler*; yeme, içme, barınma ve dinleme gibi ihtiyaçları kapsamaktadır. Bireyin içinde bulunduğu bu mekânın onu fiziki olarak dış etmenlerden koruması da önem arz etmektedir. Piramidin bir sonraki basamağını oluşturan *güvenlik gereksinimleri* ise adından da anlaşılacağı üzere bireyin kendini güvende hissedeceği bir ortama olan ihtiyacına vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda mekânın sadece fiziki olarak dört duvardan ibaret olması birey için güvenli olmaya yetmemektedir. Fiziki bir kapalılıkla birlikte birey kendini hem mental hem duygusal hem de hukuki olarak güvende ve dış dünyadan gelen tehditlere karşı onu huzurlu hissettirecek bir yere ihtiyaç duymaktadır. Aidiyetlik ile ilgili olan basamak ise bireyin bir yere ait olma isteği, sevgi ihtiyacı, çevresindekilerle ilişki veya arkadaşlık kurmak gibi gereksinimlerini içermektedir. Piramidin bu basamağındaki mekânsal mânâ aslında aidiyet kelimesinin mânâsında aranmalıdır. Çünkü kişinin kendini bir mekâna, bir şehre, bir ülkeye ve bir kültüre ait hissetmesi de bu maddenin alt başlığında yer almaktadır. Birey kendini o kültüre ait hissettiği anda yaşamını geçirdiği çevreyi benimsemekte ve onu mekânsallaştırmaktadır. Saygı görme ve kendini gerçekleştirme maddelerine gelindiğinde ise; bireyin çevresinden değer görmesi ve prestij sahibi olduğunu bilmesi ona başarma yetisi kazandırmaktadır ve ancak bu yetiler sayesinde piramidin son basamağı olan kendini gerçekleştirme safhasına geçebilmektedir (Tablo 1).



Tablo 1
Maslow Piramidi
(Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi
https://medium.com/t%C3%BCrkiye/maslowun-i%CC%87htiya%C3%A7lar-hiyerar%C5%9Fisi-d3b99924c49b Erişim Tarihi: 20.10.2019)

Bireyin bulunduğu mekân içerisinde bu niteliklerin herhangi birinin eksikliği birey için mekânsal bir rahatsızlık sebebidir. Mekân, insanın kendini daha iyi hissedebilmesi adına bu gereksinimlerin hepsini sağlamak durumundadır. Bu gereksinimlerin gerçekleşmesinin iki şartı vardır. Birincisi bir dış etken tarafından engellenmeden kendini ifade edebilme özgürlüğü, ikincisi ise başkalarına zarar vermediği sürece serbest hareket ve karar verebilme özgürlüğüdür (Babalık, 2005, s.61). Maslowa'a göre bu iki şart sağlanmadıysa fiziki sınırlarla oluşturulan bir koruma alanın sağlanması bireyde güven ve huzur hissi yaratmaya yeterli olmamaktadır.

1.1.1.2. Fiziksel Olmayan Sınır

Fiziksel olarak çizilen sınırın yanı sıra birde gözle görülmeyen ama ağırlığı ve varlığı hissedilen fiziksel olmayan yani algılanan sınırlar vardır. Bu sınırlar bazen yazılı kanunlar ile bazen ise kültürel veya geleneksel diyebileceğimiz kurallar, âdetler ve töreler olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bireyin fiziksel herhangi bir sınırlama olmadığı halde kendini sınırlanmış hissetme hali bu kategoriye girmektedir. Daha önceki başlıkta bahsedilen müzedeki kadife halat veya otobandaki emniyet şeridi gibi örneklerde de olduğu gibi fiziksel olarak bir sınırlama getiriyor olmasa da toplumda bazen kural olarak söylenen, bazen ise hiç söylenmeyen ama herkes tarafından bilinen ve kabul görmüş kurallar tarafından bireyler sınırlanmakta ve o sınırı geçemeyeceğini veya geçmemesi gerektiğini bilmektedir. Herkesin ne anlama geldiğini bildiği veya tekrarlanarak onlara öğretilen ortak öğeler ve değerler göstergebilimin temelini oluşturmaktadır. Bu sayede de gösterilen ve

gösteren arasında bir bağ kurulabilmekte ve bu şekilde bir anlam üretebilmektedir (Yıldız, 2006, s.502).

Mekân sadece fiziksel olarak sınırlandırılmış bir alandan ibaret değildir. Mekân, duygusal etkinliği olan, insanın duygu ve düşüncelerini belirleyen bir kavramdır ve psikolojik birçok boyutu da beraberinde getirmektedir. Bunun sebebi ise mekânı sarıp sarmalayan ve onu anlamlandıran objeler ve görsel imajlardır. Bu imajlar insan zihninde belli başlı algılara sebep olmaktadır. Zihinde temsiller yaratan bu çevresel veriler, deneyim ve kültürün de etkisi ile tüm algıları şekillendirmektedir. Mekânın birey tarafından algılanıp şekillenmesi duyu organları tarafından gerçekleşmektedir. Bu duyulardan kimi daha baskın kimi ise daha pasiftir. Ancak tüm duyuların aynı anda ürettiği birtakım veriler algıların şekillenmesine yol açmaktadır. Mekânı algılarken o alanın birey ile olan mesafesi, alanın güvenlik hissiyatı, derinliği, yüzeylerinin dokusu, ana mekânın açıklık veya kapalılığı, mekândaki ışığın yoğunluk oranı ve benzeri pek çok veri bireyin o mekânı algılamasını etkileyen unsurlardır. Sınırları çoğu zaman fiziki olarak görülen ev olgusu bile aslında sadece fiziksel sınırlar dahilindeki bir alanı değildir. Temelde birey için çevre psikolojisi içerisinde tasarlanıp üretilmiş bir meskendir (Kıyıcı, 2016, s.59). Bazı durumlarda fiziksel olarak mimari elemanlarca sınırlanmış bu alan aslında bireyin sahip olduğu eşya ve anıların ona algılattığı duyular neticesinde kendini huzurlu hissettiği bir mekân ve fiziksel olmayan şekilde de dört tarafı çerçevelenmiş bir sığınaktır.

Mekânın insan üzerindeki bu gücünün olumlu hale gelebilmesi için mimarlık ve çevre psikolojinin bir arada çalışması gerekmektedir. Bireylerin içinde yaşayabileceği sağlıklı mekânların tasarlanabilmesi adına konu ile ilgili araştırmalar yapılmasına bunun için ise deney alanlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak mekanların insan üzerindeki etkilerini anlamak adına onları bir laboratuvara kapatıp incelemek etik olmadığı gibi Goffman'ın yaptığı örnekte olduğu gibi bir tımarhanede aylarını geçirerek gözlem yapmak da hem araştırmacı açısından hem de araştırma süresi açısından sağlıklı ve pratik bir yol değildir. Mimari mekân konusu üzerine araştırma yapmak isteyen bir kişinin iki ana kaynağa başvurması gerekmektedir. İlki bir akademisyen gibi akademik kaynaklardan faydalanmak yani daha önceden üretilen kuramlara, söylenen sözlere bakmak veya inşa edilen yapıların planlarını incelemektir. İkinci kaynak ise bu konu hakkında bilinçsiz olarak üretim yapmış, o mekânı deneyimlemiş bireylere danışmak, yapılanları tecrübe etmek ve değerlendirmektir. Ancak mimarların mekân incelemesi yaparken başvurabilecekleri bir

yol daha bulunmaktadır. Bu yol da sinemadır. Sinema anlatmak istediği öyküyü ürettiği mekân yolu ile seyircisine sunmakta bu sayede de insan ve mekân ilişkisini diğer sözlü ve yazılı kaynaklardan farklı olarak çok daha net bir şekilde okutmaktadır. Çünkü sinemanın mimariden ilham alan kurgusal mekânları insan ve mekân etkileşimini daha iyi gözlemlenebilmesini/anlaşılabilmesini sağlayan platformlar ve deney alanları oluşturmaktadır. Çevre psikolojisinin temel ilklerinden biri olarak sayılan disiplinler arası yaklaşım maddesi; insan–mekân ilişkisinin çevre psikolojisinin farklı disiplinlerle ile etkileşime geçmesinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıktığını söylemektedir (Göregenli, 2015, s. 5).

Çevresel özellikler ve bu özelliklerin değişiminin insan üzerinde farklı etkilere neden olabileceği uzun zamandır tartışılan bir konudur. Bireyin çevresindeki fiziksel özelliklerin değişiminin onun duygu ve davranışlarını etkilemesi durumunu İmamoğlu, psikoloji ve mimarlığın aradığı cevaplar olarak şöyle anlatmaktadır: "*mimar her ne kadar fiziki çevrenin insan etmeninden bağımsız olarak ele alınamayacağını düşünse de asıl ilgilendiğini amaçlarının tasarıma ilişkin somut birtakım sorulara yanıt, sorunlara çözüm bulmaktır. Buna karşın psikologlar da insan biliş ve davranışlarının belirli bir sosyal çevrenin yanı sıra bir de fiziki çevre içinde oluştuğu düşüncesiyle, fiziki çevre-davranış ilişkileriyle ilgili çalışmalar yapsa da asıl anlamaya çalıştıkları davranışa ilişkin düzenliliktir*" (İmamoğlu, 1979, s.38) diyerek, insan ve çevre ilişkisi üzerine çözüm arayan ve bu konuyu en iyi anlatabilecek bilimler olarak psikoloji ve mimarlığı işaret etmektedir. Bu bağlamda aslında mekânın insanın duygu ve düşüncelerini ne kadar baskın bir şekilde etkilediğini ve bireyler için doğru mekanlar üretildiği taktirde aslında sadece barınma, çalışma, yeme-içme mekânları değil yaşayan ve içinde yaşayan insanları da olumlu yönde etkileyen mekânlar üretilebileceğini göstermektedir.

1.1.3. Fiziksel ve Fiziksel Olmayan Sınırın Birey Üzerindeki Etkileri

Türk Dil Kurumu Sözlüğü 'ne göre duyularla algılama hissi anlamına gelen duygu; ayrıca belirli nesne, birey ve olayın insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim anlamına da gelmektedir (www.tdk.gov.tr., Erişim Tarihi: 17.02.20). Er, makalesinde duygunun tanımını yaparken James Lange'ın kuramında söz ederek farklı duygular hissetmek için bedensel değişiklikler yaşamamız gerekliğinden bahsetmektedir. Yani her duygunun, bir

uyarana karşı gösterilen belirgin bir fiziksel tepki sonucunda ortaya çıktığını savunmaktadır. Amerikan sözlüklerinde ise duygu; duyuların uyarılması sonucu açığa çıkan nefret, sevgi, mutluluk veya keyif gibi hislerin çaba göstermeden ortaya çıkması olarak tanımlanmaktadır (Er, 2012, s.23). Güzel'e göre ise duygu ve davranışlar tek bir duyu tarafından tetiklenebileceği gibi birkaç duyunun birleşmesi ile de tetiklenebilmektedir (Güzel, 2013, s.227).

Çok eski zamanlardan bu yana insanoğlunun hissettiği onlarca duyguyu inceleyen ve onları kategorize etmek isteyen araştırmacılar olmuştur. Duyguların dışavurumu ile ilgili yapılan pek çok çalışma olsa da Darwin'in "The Expression of the Emotions in Man and Animals" adlı çalışması, bu alanda yapılan araştırmaların miladı olarak görülmektedir (Araz ve Erkuş, 2014, s.51). Temel duyguları belirlemek isteyenlerden onları olumlu veya olumsuz olarak ayıranlara; duyguları renkler yardımı ile ayrıştıranlardan kişide hissettirdiği yoğunluğuna göre numaralandıranlara kadar pek çok duygu çemberi oluşturma yöntemi veya duygu ölçme tekniği öne sürülmüştür. Tüm bu araştırmaların asıl amacı ise aslında bu duyguları açığa çıkaran etkenler olmuştur. Budak'a göre duygu; bir duyu organının uyarılması sonucunda beynin belli bir bölgesinin aktifleşmesi durumudur. Bunu ise koku, ses, tat, renk, vb. bir dış uyarıcının veya açlık, cinsel heyecan, bulantı, susuzluk vb. vücudun kendi içinde oluşan değişikliklerin yarattığı bir çeşit bilinç durumu olarak da açıklamaktadır (Topal, 2011, s.22).

Duygular bireylerin başkalarına karşı hissettiklerinin dışında çevresine karşı ne hissettiği ile de alakalı bir durumdur ve bu noktada değişikliler gösterebilmektedir. Yapılan bazı araştırmalarda negatif duyguları çok yoğun bir şekilde yaşayan bireylerin genel olarak özdeğerlilik seviyelerinin düşük olduğu ve bu yüzden çevresiyle de olumlu duygu alışverişine sahip olmadıkları görülmüştür. Bu da onların çevrelerine uyum sağlamakta zorlanmalarına neden olmuştur. Enerjinin daha yüksek ve coşkun olması durumu ise pozitif duygu durumunu tanımlamaktadır. Bu duygu genel olarak çevresiyle uyumlu ve sağlıklı ilişki karabilen bireylerde gözlemlenmektedir. Bu bireylerde diğerlerinde gözlemlenen olumsuz duygular ve bunların halsizlik ve uykusuzluk gibi belirtileri görülmemektedir (Topal, 2011, s.27).

Olumlu duygu bireyin hayattan aldığı keyif/haz gibi duygular, olumsuz duygu ise bireyin hissettiği stres ve korku gibi duygular olarak tanımlanmaktadır (Gençöz, 2000, s. 20). Bireylerin duygularını dışavurum şekli her biri için farklılık göstermektedir. Kimi birey

mutluluğunu daha belirgin ifadelerle gösterirken kimi bunu ifade ederken yeteri kadar net olamayabilir (Araz, Erkuş, 2014s.52). Lucas'a göre mutlu bir kişinin tanımı; kişinin yüksek seviyede hoşa giden duygu, düşük düzeyde de hoşa gitmeyen duygu hissettiğini ifade etmesi olarak yapılmaktadır (Deniz ve diğerleri, 2012, s.430). Olumlu duygular kategorisinde sayılan umut duygusu ise, yapılan araştırmalar neticesinde negatif duygu çağrışımı yapmamış ve ayrıca bireyin negatif duygulardan çok pozitif duyguları daha yoğun yaşamasının sonucunda açığa çıktığı saptanmıştır (Özer ve Tezer, 2008, s.82). *Csikszentmihalyi'ye göre mutluluğun tarifi "akış" kavramı ile yapılabilir. Akış, bireyin bir aktivite ile bütünüyle meşgul olması, adeta içerisinde kaybolması halidir. Akan bir nehirde olduğu gibi kişi kendini akışa kaptırmaktadır (Ahat, Zerenler,2019, s.3).* Araştırmacılar bireyin bir tehlike karşısında verdiği tepkiyi ise kaygı olarak tanımlamaktadır. Hatta bu araştırmalar göstermektedir ki asgari düzeyde hissedilen kaygı bireyi motive de edebilmektedir. Ancak negatif yönde ilerleyen bu duygu, 6 ayı geçen bir durum haline gelirse bireye kaygı bozukluğuna ilişkin teşhislerin konulabileceğinin de altı çizilmiştir (Kandemirci Bayız ve Kalkan Oğuzhanoğlu, 2020, s.79).

İnsan ve mekânın iletişim süreci o mekânın beyin tarafından duyular yoluyla algılanması ile başlamaktadır sonrasında beyin algıladığı bu nesneleri eski deneyimleri/tecrübeleri yolu ile anlamlandırır. Bu anlamlandırmanın sonrasında ise nesneden aldığı ve anlamlandırdığı duruma karşılık bir tepki vermektedir (Günal ve Esin, 2007, s.23). Mekân oluşturmanın ön şartı bireyin fiziksel, psikolojik ve sosyal gereksinimlerine cevap verebiliyor olmasıdır. Bireyi dış etkenlerden koruyamayan veya onu güvende hissettirmeyen bir mekânın sahip olduğu diğer farklı özelliklerle onu memnun edebilmesi imkansıza yakındır (Bekçi, s.162). Kulaksızoğlu'na göre; yaşanılan mekanlarla insan duyguları arasında çok yakın bir ilişki vardır. Barınma, korunma ve beslenme gibi temel ihtiyaçları karşılandığı sürece birey doğasına uygun olan dağlarda, kırlarda ve ormanlarda bile yaşayabilir (Kulaksızoğlu, 1994, s.174).

Kullanıcının davranış biçimini yönlendiren ve mekânsal tatmini etkileyen faktörler; kişisel mekân, mahremiyet, kişiselleştirme, egemenlik alanı, kulis davranışı ve yönelme davranışı olarak sayılmaktadır. Bu faktörlerin sağlandığı durumlarda kullanıcının mekânsal tatmininin olumlu yönde etkilendiği iddia edilmektedir. Görsel, işitsel ve kokusal ilişkileri kontrol edebilme ise konutsal tatmin için önemli sayılmaktadır (Günal, Esin, 2007, s.23).

Maslow ve Mintz'in yapmış olduğu çalışmada güzel ve çirkin olarak adlandırılan iki odada sınava alınan ve belli bir süreyi bu mekânda geçiren iki katılımcının gözlemleri yapılmıştır. Sınav sonunda güzel olarak adlandırılan odada bireyin kendini daha enerjik ve iyi hissettiği, diğer odadaki katılımcıdan da daha önce sınavını bitirdiği saptanmıştır. Çirkin olarak adlandırılan odada sınava giren katılımcı ise bu mekânda kendini rahat hissetmemesinden dolayı asabiyet ve tedirginlik gibi duygular hissettiği gözlemlenmiştir (Kasmar, Griffin ve Mauritzen,1968, s. 223–226).

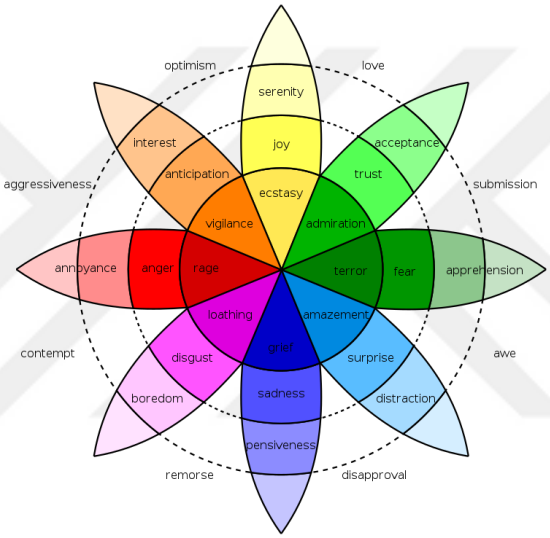
Vacit İmamoğlu ise mekânın ferahlığının ölçümü ile ilgili yapmış olduğu çalışmalarında pek çok kullanıcı ile pek çok yöntem denemiştir. İmamoğlu'nun bu çalışmaları arasında; deney gruplarına göstermiş olduğu mekanları onların kendi cümleleri ile değerlendirmelerini istemesi de bulunmakta; onları boş, mobilyalı ve çok fazla mobilyalı olmak üzere üç ayrı mekâna alıp bu mekanları değerlendirmelerini istemesi de farklı mimarlar tarafından tasarlanmış mekanların görsellerini slaytlar halinde belirli sürelerde onlara göstererek katılımcılardan o mekanlar hakkındaki düşüncelerini almak da bulunmaktadır (İmamoğlu, 1975, s.113). Tüm bu çalışmaların sonunda İmamoğlu mekânın insan üzerindeki etkisinin olumlu olabilmesi adına bazı kriterler belirlemiştir. Bu kriterler; mekânın boyutları, mobilya kullanımı ve malzeme kullanımı olarak sınıflandırılabilir. İmamoğlu'na göre bireyin bulunduğu mekândan olumlu duygular hissedebilmesi için öncelikle zaman ve coğrafik konumun uygun olması gerekmektedir. Bu yüzden de o mekânın nerede olduğu ve içinde geçirilen süre ilk madde olarak sayılabilir. Mekânın yeri ve içinde geçirilen süreden sonra onun sınırları gelmektedir. Bir mekânda kişinin kendini iyi hissedebilmesi için sınırlarının çok dar ve sıkışık olmaması gerekmektedir. Çünkü bu durum insanların kendini tabutta gibi hissetmelerini sağlayabilmekte ve klostrofobilerini artırabilmektedir. Mekânın sınırlarından sonra insanın mekâna karşı duygularını değiştirebilecek bir diğer öğe ise mobilyalarıdır. İmamoğlu; mobilya ve aksesuar yoğunluğunun artmasının ve bunların arasında tarz, renk ve malzeme açısından bir dil birliğinin olmamasının o mekânı daha sıkışık bir hale sokacağını düşünmektedir. Bu koşulların mevcudiyeti ise mekânın çekiciliğini, estetiğini ve ferahlığını azaltırken bireyin o mekâna olan duygularını değiştirebilmektedir. Ayrıca İmamoğlu kullanılan kerpiç ve ahşap gibi malzemelerin taş, çelik ve cam gibi malzemelerden daha sıcak ve sakin bir atmosfer sağladığını ve insanların bu malzemelerle dolu mekanlarda kendilerini daha iyi hissettiğini diğer malzemelerin ise hem fiziki olarak soğuk hem hissiyat olarak sert bir görsel çizdiğini savunmaktadır (İmamoğlu, 2003, s.77-82.).

Ayrıca yapılan başka bir araştırma göstermektedir ki; bireyin çocukluk döneminde deneyimlediği mekanlar bilincinde referans olarak kalmaktadır ve ilerleyen yaşlarda bu referanslara göre karşılaştırma yaparak mekânları algılamaktadır. Hatta mekâna karşı olan estetik beğenisindeki olumlu ve olumsuz yargılar bile bu referanslara dayanmaktadır. Bu referanslar ise genel olarak çocuğun yetiştiği toplumun, sosyal, kültürel ve ekonomik durumları tarafından belirlenmektedir (Çukur ve Delice, 2011, s.34-35). Yapılan bu araştırmalara göre; her kültür bu bilinci farklı etkiliyor olsa da verilen eğitimin rolünün büyük olduğu da savunulmaktadır (Çukur, 2011, s.78).

Duygu kuramcıları temel duygulara ilişkin bir sınıflandırma yapmaya çalışmış ve bu sınıflandırmaya göre temel duyguların sayısı 2 ile 10 arasında değişim göstermiştir. Kuramcılar temel duygular konusunda ortak bir payda da buluşmakta güçlük yaşıyor olsalar da "büyük beşli" (the big five) olarak isimlendirilen beş duygudan söz edebilmek mümkündür. Bu duygular; üzüntü, tiksinti, öfke, korku ve mutluluk olarak sıralanmaktadırlar. Power ve Dalgleish de bu büyük beşli üzerinde duran araştırmacılardan olup bu beşliyi farklı dil ve kültüre sahip insanlar üzerinde test etmişlerdir. Yaptıkları çalışmalar sonucunda farklı dillere sahip olmalarına rağmen çalışmaya katılan bireylerde benzer duyguların görüldüğünü gözlemlemiş ve bu beşli dışındaki duygu çeşitlerinin anlaşılmasında güçlükler yaşandığı da kaydedilmiştir. Ancak diğer kuramcılar Ortony ve Turner'a göre ise; temel duygular olarak tanımlanan bu liste bu şekilde kategorize edilememekte ve doğru sonucu her zaman vermemektedir. Çünkü Ortony ve Turner'a göre bu duygular yeteri kadar temel olsaydı, pek çok kuramcı ve araştırmacı tarafından hangilerinin temel sayılacağı veya hangilerinin sayılmayacağı konusunda hala tartışıyor olunmazdı diyerek bu büyük beşlinin duyguları tanımlamada kısır kaldığının ve ortak bir payda da buluşulmadığı sürece sonuçların yetersiz olacağını savunmaktadırlar (Er, 2012, s.25).

İnsanlar duygularını tanımlarken genel olarak o anki durumlarını düşünerek yorumlamaktadır. Hissettikleri o anki mutluluk, üzüntü veya sevinci karşı tarafa aktarırken o hissi tanımladıklarını düşünmektedirler. Psikolog Robert Plutchik'e göre ise duygular çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Plutchik duyguları sadeleştirebilmek adına bir çember oluşturmuştur. Bu çemberde duyguları sekiz temel bölüme ayırmaktadır. Bunlar; sevinç, üzüntü, güven, sürpriz, korku, beklenti, tiksinti ve öfkedir. Bu duygular aslında birbirlerinin tersi duygulardır. Sevinç hüznün, korku öfkenin, beklenti, sürprizin; iğrenme

ise güvenin tam tersidir. Plutchik bu çemberde sekiz temel duyguyla bağlantılı ilişkiler gösteren ve bir şekilde sekiz duyguyu derecelendiren bir sistem oluşturmuştur. Bu duygu çemberi dışa doğru yoğunluğun azaldığı içe doğru ise arttığı bir sistemdir. Duyguları belirtmek için kullanılan renkler ise ne kadar yoğun olursa duyguların yoğunluğu o derece de artmaktadır. Çemberdeki kombinasyonlar hemen hemen var olan tüm duyguların bir karışımı olarak ortaya çıkarmaktadır (Tablo 2). Örneğin hayal kırıklığı duygusu; birincil duygular olan üzüntü ve şaşırma duygularının bir birleşim olarak göze çarpmaktadır (Kołakowska 2015, s.4-5). Bu şekilde duygular bir araya gelerek yeni bir duygu da oluşabilmektedir (Chafales, Pimpalkar, 2014, 14-15).



Tablo 2
Plutchik Duygu Çemberi
Plutchik's Wheel of Emotions
https://www.6seconds.org/2017/04/27/plutchiks-model-of-emotions/
Erişim Tarihi: 20.01.2020

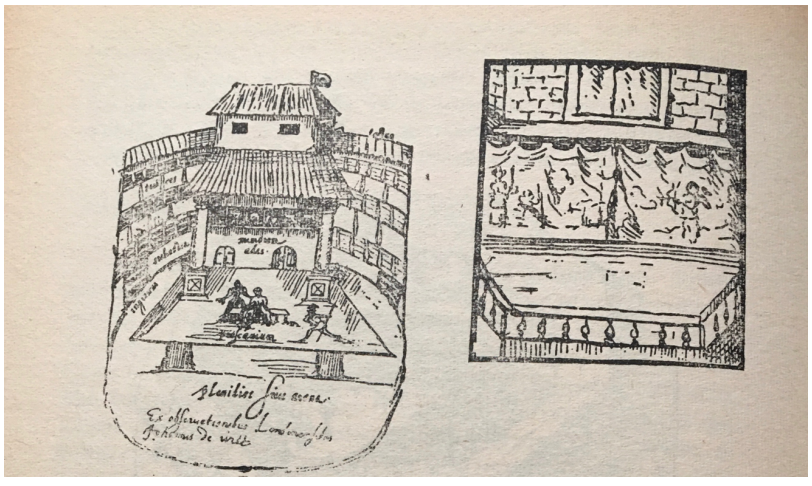
Duygu ölçümleri için şimdiye kadar pek çok çalışma yapılıp yöntemler önerilmiştir. Araz'a göre; *Duyguların dışavurumu farklı yöntemlerle çalışılmaktadır. Bunlardan biri duygusal dışavurumun davranışsal ölçümüdür. Araştırmacı laboratuvar ortamında, kişide duygu transferi oluşturur. Bu tür ölçümlerde kişi, bir film, müzik ya da resim gibi bir uyarıcıyla karşı karşıya bırakıldığında duygularını dışavururken kaydedilmiştir* (Araz, Erkuş, 2014, s.51). Bu anlamda sinema, tiyatro, opera ve müzik gibi güzel sanat dalları bu konularda yeterli destek sağlayacak donanıma sahiptirler. Bu yüzden de bir mekânın bireyde açığa çıkaracağı duyguları ölçmek için bu disiplinler kullanılabilirler. Özellikle

sinema, sahip olduğu çok boyutlu mekânsal algı ve insan ile olan yakın ilişkisi sayesinde bu ölçüme en uygun platformu sağlayabilmektedir.

1.2. SİNEMADA MİMARLIK VE MEKÂN

Sinemanın mekânı, mimari mekânın görsel ve işitsel bir temsilidir.
(Çalğıcı, 2013, s.64)

Sınırları belli bir alanı kullanarak sahneleme yapmak aslında tiyatro sanatının işidir ancak sinema sanatı tiyatro sanatına göre kurgusal mekân tasarlama anlamında çok daha sınır tanımaz olarak tanımlanabilir. Sinema ve mimarlık disiplinlerinin mekân paydasında bir arada çalışmaya başlaması sinemanın icadı ile başlamış ve bu iş birliği pek çok şekilde kullanılmıştır. Mustafa Sözen makalesinde mekânın sinemadaki kullanımını üç ana başlık altında toplayarak; mekânın sinemadaki işlevlerinin: sınırlandırıcı*, görsel fon oluşturucu* ve *sembolik anlam yaratmak* olduğunu belirtmiştir (Sözen, 2014, s.2-16). Aslında Sözen, bu ayrımı ile de sinemanın neden mekâna ihtiyaç duyduğu noktasının da altını çizmiştir. Bu noktada gerçek mekânda da mekânı tanımlamak için kullanılan sınır, onu tanımlayan görsel öğeler ve mekânın içerdiği anlam; kurgusal mekânı oluşturan bu başlıklar ile pek çok yönden benzerlik göstermektedir. Yani ister gerçek isterse de kurgusal mekân olsun mekânı oluşturma nedenleri her iki disiplin için de ortaktır (Görsel 1).



Görsel 1
İlk Tiyatro Sahnesi Örnekleri
(Fuat,1984, s. 134)

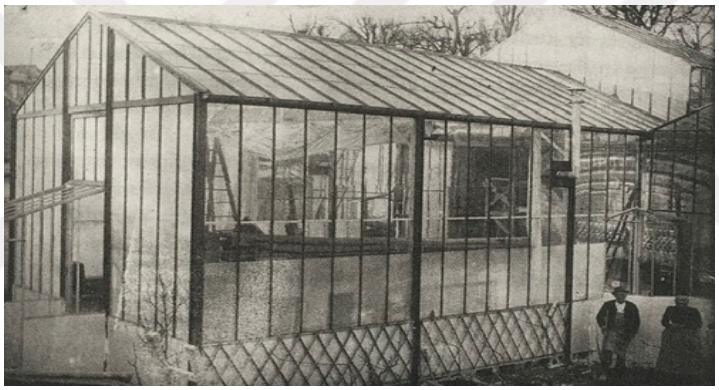
Sınırlı bir süre zarfında ifade etmek istediklerini seyircisine aktarmak zorunda olan sinemanın, vermek istediği mekânsal deneyim mimarlık aracılığı ile gerçekleşmektedir. Sinemadan daha köklü bir geçmişe sahip olan mimarlık ise hiç kuşkusuzdur ki sinemanın cesaretinden ilham almaktadır. Ürettiği mekânlarda son derece cesur hareket edebilen sinema, mimarlığın geleceği adına da güçlü adımlar atabilmektedir. Pek çok filmde geleceğin adeta fragmanını yayınlayan sinema sanatı, mimarlık için bir laboratuvar görevi görmektedir. Gerçek hayatta, inşa edilip deneyimlenmesi hem zaman hem de finansal anlamda zor olan pek çok yapının nasıl görüneceği, insanların bu mekânları nasıl algılayacağı, nasıl deneyimleneceği ya da şehir siluetleri içinde bu yapıların nasıl var olabileceği; iç mimarlar, mimarlar ve tasarımcılar tarafından sinema yoluyla test edilebilmektedir. Tüm bunların ardından yapılan çeşitli hesaplamalar sonrasında uygunluğu tespit edilenler ise hayata geçerek günlük yaşantımızın bir parçası haline gelmektedir. Teknolojinin de ilerlemesi ile gelecekte çok daha farklı bir konuma gelecek olan mimarinin sinemadan yoğun bir şekilde etkilendiği aşikardır. Ancak bu karşılıklı bir etkileşimdir. Gelecek öngörülü geçmiş pek çok filme bakıldığında (bknz. *Fountainhead (*1949*), Mon Oncle (*1958)) kullanılan yapıların aslında Le Corbusier, Frank Lloyd Wright veya Mies Van der Rohe gibi ünlü mimarların eserlerinin varyasyonları olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Çünkü sinema mimari bir donanıma/bilgiye sahip olmadan böylesi mimari dokunuşları tasarlayabilmesi olası değildir (Görsel 2). Kaldı ki *Fountainhead* filminde Gary Cooper'ın canlandırdığı karakterin Frank Lloyd Wright'dan esinlenerek yazıldığı yıllardır bu filmle ilgili yapılan iddialar arasındandır (Dorsay, yapı.com.tr, Erişim Tarihi: 04.11.19).



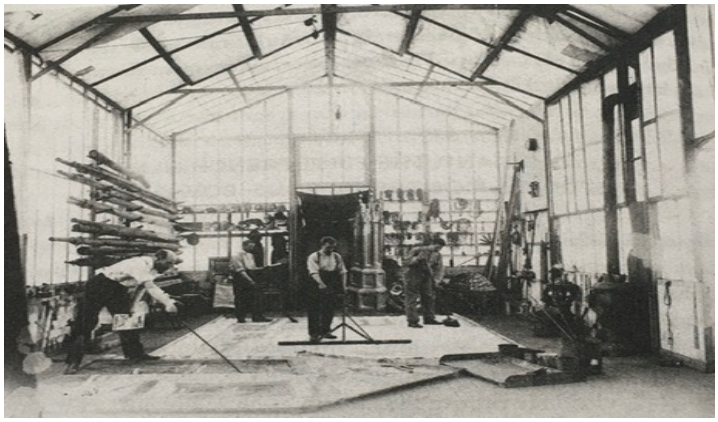
Görsel 2

Sinemanın Mimarlıktan İlham Aldığı En Önemli Film Örneklerinden
Fountainhead (1949) https://filmakinesi.net/the-fountainhead-hayatin-kaynagi-1949-izle.html
(Ünlü mimarların eserlerinden ilham alınarak üretilen yapılar sarı lekeler ile gösterilmiştir)

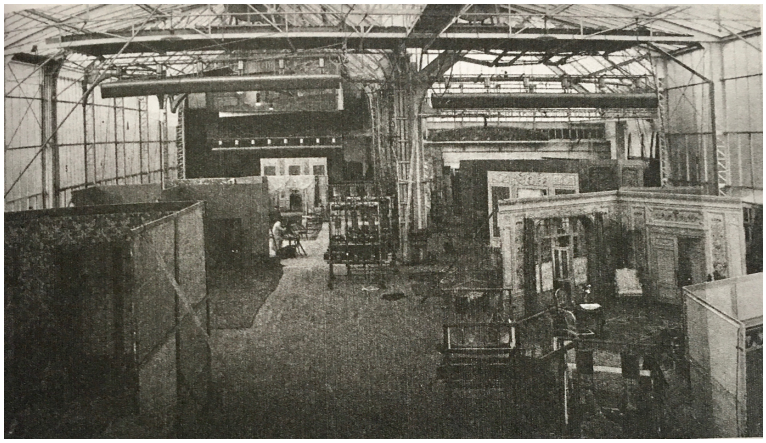
Stüdyo kavramının gelişim göstermesi sadece sinemada mekân üretimi için değil aynı zamanda sinema kültürünün oluşması için de önemlidir. Sinemanın icadı milat olarak alındığında dekor tasarımında yaklaşık olarak 20 yıl kadar benzer malzeme kullanıldığı görülmektedir. Eş zamanlı olarak kurulan pek çok stüdyo genellikle çelik konstrüksiyonla çevrelenmiş camekân mekânlardır. 1903 senesi sonrasında stüdyoların mimarlar tarafından tasarlamaya başlamasının ardından ölçek olarak daha da büyümeye ve dekorlarda farklı malzemeler kullanılmaya başlanmıştır. Bu stüdyolara o dönem fabrika, atölye veya tesis gibi isimler verilmiştir (Jacobson, 2015, s.5-10). Film stüdyoları kuruluncaya değin iki boyutlu olarak ilerleyen sinema sektöründeki mekânsal tasarımlar sonrasında yerini bu üçboyutlu dekorlara, ardından ise yerini neredeyse bir şehir ölçeğindeki devasa stüdyolara bırakmıştır. Bu büyük ve hızlı gelişim de her iki sanatın birbiriyle daha yakın bir bağ kurmasına neden olmuştur (Görsel 3-4-5-6).



Görsel 3
Cam Atölye Görseli
(Jacobson, 2017, s. 61)



Görsel 4
Cam Atölye Görseli / İç Mekân
(Jacobson, 2017, s. 60)



Görsel 5
İlk Stüdyo Örnekleri
((Jacobson, 2017, s. 160)



Görsel 6
Sehir Büyüklüğündeki Stüdyolar
(Ramirez, 2004, s.106)

Özellikle dönemlerinin avangardı olarak adlandırabileceğimiz yönetmenlerin ellerinden çıkan ekspresyonist ya da fütürist olarak kategorize edebileceğimiz filmler hem sinema sektörüne hem de mimarlığa ilham kaynağı olmuştur. Bu karşılıklı etkileşim hem mimarların sinemaya, sinemacıların ise mimariye ilgi duymasını sağlarken hem de günümüz post modern sinemasının ve mimarisinin temelini oluşturmuştur.

Genel olarak mimarlık temalı filmlere bakıldığında bu filmlerin ortak noktasının şehir odaklı olduğu görülmektedir. Bu şehir görsellerinde kent sunumundan çok belli bir dönemin sosyal ve siyasal ideolojisinin sergilemiş olduğu gözlenmektedir. Bu sayede bir film üzerinden bir toplumun bahsedilen dönemde mimariye nasıl baktığı, ne şekilde yorumlayıp, onu nasıl kullandığı hakkında yorum yapılabildiği gibi gelecekteki şehirler,

özel mülkler, açık veya kapalı kamusal alanlar hakkında da öngörülerde bulunabiliriz. Bu gelişmeler neticesinde sinema mimari üzerine bir şeyler üretebilir pozisyona gelmiştir.

Mimarlığın bir nevi deney alanı olarak çalışan sinema, hayal edileni deneyimleme, merak edileni gözler önüne serebilme yeteneği ile mimarlığın geçmişi hakkında bilgi verebildiği gibi aynı zamanda gelecek hakkında da ip uçları verebilmektedir. Sonraki dönemlerde teknolojinin de yardımı ile daha da güçlenen estetik görseller ve sanal ortamlar her iki sanat dalı için deneysel bir platform oluşmasına neden olmuştur. Tong'a göre; *Mimarlık ve sinema sanal olan ile gerçekliği kesiştiren nesneyi var etmeye çalışan bir kurgudur. Dolayısı ile sanal her zaman mimari tasarım sürecinin ve sinemanın bir parçası olmuştur* (Tong, 2005, s.41). Bu deneysel platformun gelişmesinde, hareket, doku, ses, ışık gibi unsurların yanı sıra teknolojinin de katkısı yadsınamaz derecede fazladır. Bu yüzdendir ki Oğuz Adanır, sinemada mekân kavramını görsel ve işitsel verilerin bir kombinasyonu olarak tanımlamaktadır (Adanır, 2012, s.150). Tüm bu unsurlar sayesinde bir film izlenirken mekân; bağlamından kopuk algılanmakta, sinemanın seyirci üzerinde yaptığı çağrışımlar sayesinde seyirci o mekânı o yere ve o zaman ait hissetmektedir. Sinemada mekân kavramı, filmin geçtiği sahneyi oluşturmasının yanı sıra aynı zamanda gerçekliğe dayanak da oluşturmaktadır; ayrıca karakterlerin kimlik özelliklerini tamamlamakta, ilişki ağlarının seyircinin zihninde oluşmasını sağlamakta ve gidilip görülmek istenen arzu mekânları yaratmaktadır (Çam, 2016, s.16).

Sonuç olarak, sinema ve mimarinin bir arada çalıştığı mekânlar, seyirci tarafından sadece biçimsel olarak değil dramatik, sembolik ve sanatsal boyutları ile de algılanan özgün mekânlardır. İzleyici seyir esnasında bu mekânları içselleştirmekte, onunla bir bağ kurmakta ve zaman zaman duygusal tepkiler verebilmektedir. Bu etkileşim mimarlık ve sinemanın bir arada çalışması sayesinde bu denli iyi organize olabilmekte ve bu sayede de güçlü bir deney alanı oluşturmaktadır. Bu alanlar ise; insan ve mekân ilişkisinin gözlemi açısından önemli mekanlar olarak görülmektedir.

1.2.1. Sinemada Mekân Kavramının Türleri

Sinema mekân yaratma sanatıdır ve Fellini de dediği gibi "boş stüdyo doldurulması gereken bir mekân, yaratılması gereken bir dünya" dır (Kaçmazi 2001, s. 98). Sinema sanatının ürettiği mekânlar doğrudan filmin öyküsüne bağlıdır. Senaryoda tasarlanan

mekân izleyicide nasıl bir etki bırakmak istiyorsa mekân da ona göre şekil almaktadır. Tarihsel bir savaşın anlatıldığı kahramanlıklar dolu bir hikâye için daha epik bir mekân tasarlanırken, binlerce yıl sonrasında geçecek distopik bir film için ise daha kaotik bir mekân yaratılmaktadır. Senaryoda geçen bu hikayelerin seyirciye en çarpıcı şekilde ulaşması adına mekânın epik mi, dramatik mi, mistik mi yoksa realisttik mi olacağının kararı yönetmen ve sanat ekibi tarafından vermektedir. Sinema sanatı, bir mekânı oluştururken; var olan bir mekânı tekrar kullanmak gibi kalıplarda kendini sıkıştırmamaktadır. O, var olan, olmayan, henüz var olmayan veya var olması hayal ürünü olan mekânları özgürce tasarlamaktadır. Bu açıdan mimariye nazaran daha sınır tanımaz sayılabilir. Bunu yaparken ise pek çok seçenekten faydalanabilir. Üretimini, gerçek mekânda da tüm dekorun mimari ve tasarım öğeleri ile oluşturduğu bir stüdyoda da hiçbir dekora ihtiyaç duyulmayan yeşil/mavi bir perde önünde de gerçekleşebilir. Bu sahnelerin iç mekânda mı yoksa dış mekânda mı çekileceği tamamen o filmin senaryosuna bağlı olmakla birlikte bu çekimlerin gerçek mekânda mı yoksa sanal mekânda mı çekileceği ise yönetmenin kararına bağlıdır. Sinemasal anlatımda mekân kurgusu doğrudan karakter ve eylemlere bağlı gibi görünse de aslında mekânın aurasını (atmosferini) oluşturan filmin anlatısı ve kurgusudur, ancak tüm bunları bir araya getiren ve tek potada eriten ise filmin mimari olan yönetmendir (Kutucu, 2003, s.28).

Sinemada mekân konusunu daha ayrıntılı incelemek gerekirse onu öncelikle gerçek ve sanal olmak üzere iki gruba ayırmak gerekmektedir. Bunun sebebi ise her iki mekân türünün film boyunca oluşturmak istediği fonların, ifade etmek istedikleri sembolik anlamların ya da kullandıkları tekniklerin birbirinden tamamen farklı olmasıdır. Bu yüzden sinema mekanlarını önce gerçek ve sanal mekân olmak üzere ikiye ayırıp anlatmakta fayda vardır.

1.2.1.1. Gerçek Mekân

Gerçek mekândan bahsetmeden önce *gerçek* kelimesinin aslında ne anlama geldiğine değinmek gerekmektedir. Gerçek; el ile tutulup, göz ile görülebilen biçimde tam anlamıyla var olan; varlığı hiçbir zaman yadsınmayan durumlara veya olgulara verilen addır. Bunun dışında ise gerçek, aslına uygun, yapay olmayan, doğadan olduğu gibi yansıtılan gibi anlamlar da içermektedir. En bilinen tanımı ise gerçek sözcüğünün *hakikat* kelimesi ile aynı manaya gelmesidir (www.tdk.gov.tr., Erişim Tarihi: 10.02.19). Gerçek mekân ise;

günlük hayatımızda bizi çevreleyen veya etrafımızda olmasa da var olduğundan haberdar olduğumuz mekanlara denilmektedir. Gerçek mekânın kullanıldığı film çekimlerinde ise, dış mekânın çerçevesini belirlemek oldukça güçtür. Bu noktada yönetmenin kamerası bu çerçeveyi belirlemede ön plana geçmektedir. Yönetmenin kadrajı gerçek mekânı sınırlamakta ve onu uçsuz bucaksız olmaktan alıkoymaktadır. Bu çekimlerde mekânın yerine karar verilirken; öncelikle o mekânın sahip olduğu koşulların senaryoda geçen hikâyeye uygun olup olmadığı kontrol edilmekte sonrasında ise anlatıma yardımcı olması açısından hikâyenin dokusuna ve gerçekliğine uygun detaylandırmalar yapılmaktadır. Gerçek mekân, üzerinde hiçbir müdahale yapılmadan bir fon olarak filmde kullanılabildiği gibi hikâyeye uygunluğuna göre asgari şartları sağlayan gerçek bir mekân üzerinde bazı mimari müdahaleler veya tasarım ögelerinin yardımı ile değişiklikler uygulanarak da hikâyeye uygun hale getirilebilir (Görsel 7). Genel olarak yönetmen veya yapımcılar önceliklerini o filmin gerçek mekânda çekilmesinden yana kullanırlar. Bunun nedeni ise bu mekânların sahip olduğu gerçekçiliğin izleyicinin üzerinde çok daha baskın bir güce sahip olması ve onların filmi daha fazla içselleştirmesini sağlamasıdır.



Görsel 7
Gerçek Mekân Örneği
Nar (2001) Filmi Kamera Arkası (Tam Versiyon)
Ekran Görüntüsü
https://vimeo.com/53538227

Yeni dönem sinemada çok daha sık gördüğümüz gerçek mekânlı filmler, özellikle şehir ve ülkeler için tanıtıcı rol üstlenmektedir. Sinemanın kayda geçtiği bu mekanlar ayrıca müzeografik bir arşiv de oluşturmaktadır (Bruno, 2002, s.353). Filmler adeta cazibe merkezleri haline gelen bu mekanların tanıtımını yaparak onları popülerleştirmekte ve

ayrıca izleyicilerde şehir hafızaları oluşturmaktadır. (Hiç Ankara'da bulunmayan birinin bile ekranda beliren Hitit heykeli, Atakule veya Anıtkabir görseli ile konunun Ankara'da geçtiğini anlaması gibi) Bunların yanı sıra gerçek mekânlarda yapılmış iç ve dış çekimlerin, mimari tarih açısından arşiv oluşturma veya örnek olma gibi misyonları da mevcuttur. Sinema sektörü her ne kadar fiziksel olarak görüp hissedebildiği ve daha derinlikli bulduğu bu gerçek mekânları çok daha gerçekçi ve gerekli bulsa da pek çok teknik ve sanatsal problemden ötürü filmler genel olarak stüdyo ortamında çekilmektedir.

İster gerçek mekân olsun isterse sonradan tasarlanmış bir set olsun film mekânları öyküde geçen karakterlerin hayatları hakkında seyirciye her zaman bir ön bilgi vermektedir. Sinema bunu bazen sembolik anlamlar kullanarak yapmakta örneğin filmde etrafı kitaplarla dolu bir karakter göstererek onun entelektüelliğine dikkat çekmekte bazen de sadece kitapların olduğu mekanları göstererek toplumsal hafızanın korunduğu mekanlar olarak algılanmasını sağlamaktadır (Kale,2001, s.110). Bazen ise mekânın büyüklüğü, derinliği, tarzı, mobilya seçimi, aldığı ışık, hâkim olan renkler ile seyircinin o mekân hakkında bir fikir sahibi olmasını desteklemektedir. Ayrıca mekânın sahip olduğu duygusal enerji de önemlidir. Fov renklerin hâkim olduğu bir mekân bu canlılığına rağmen hüznü çağrıştırabildiği gibi karanlık tonların hâkim olduğu bir mekân seyircisine huzur da verebilir. Mekânın öyküye kattığı bu algı seyircide birtakım çağrışımlar yaratmaktadır. Örneğin mobilya seçimine bakılıp filmin hangi tarihte olabileceği, mekânın loşluğundan hikâyenin duygusal yoğunluğu veya mekânın sınırlarından karakterin sıkışmışlığı anlaşılabilmektedir.

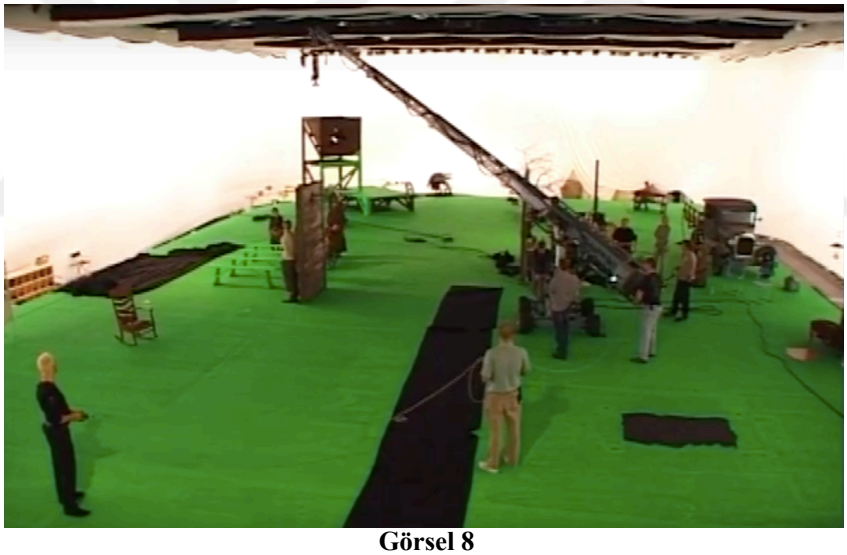
Mekân algılarımızı değiştirecek bir diğer öge ise o mekânın gerçek ya da sanal olmasıyla ilgilidir. Bir film izlerken zihnimiz tasarlanan dekor, oyunculuklar ve senaryonun da etkisi ile hangi mekânın gerçek hangi mekânın kurmaca olduğunu çoğu zaman ayırt edememekte, algısını olay örgüsüne yoğunlaştırarak ve mevcut ne varsa peşinen kabul etmektedir. Mekânın baskın olduğu anlatı tekniklerinde o mekânı, arka plan olarak ya da olayın tam merkez elemanı olarak veya onu sadece form olarak kullanmak mümkündür. Sinema sanatı mekânı bu şekillerde kullanarak seyircisine aktarmak istediği düşünceyi yansıtırken aynı zamanda mekân yolu ile filmin kültürel alt yapısına, ideolojisine ve dönemine ait pek çok ip ucu vermekte, sahip olduğu bu ileri görüşlülük ile de geleceğin mimarlık ve mekân tasarımı anlayışına ilham vermektedir. Seyirci filmi izlerken onunla bir ilişki kurmakta yani önce onu kendi deneyimleri ile ilişkilendirmeye çalışmakta ve onun

hangi zaman diliminde veya nerede yaşandığına dair ipuçları aramaktadır. Pallasma ise bu durumu *Her iki sanat dalı da yaşamdan kareler, insan etkileşimleri ve dünyayı algılamanın yollarını betimliyor…. Mimarlık da sinema da mekânı deneyimlemekte devinduyumsal bir yol belirliyor ve hafızalarda saklı görüntüler, dokunsal retinal resimler olarak şekillendiriliyor* (Pallasmaa, 2008, s.) diyerek tanımlamaktadır. Topladığı bu temel veriler sayesinde sinema seyircinin zihninde filmle ilgili bazı sınırlar oluşturmaktadır. Bu somut veya soyut sınırlar seyirciyi film boyunca bir mantık çerçevesi içinde tutan yegâne verilerdir. Eleştirel sinema gerçek görüntüyü ve gerçek olmayan görüntüyü seyircisine doğrudan hissettirirken gösteri sineması ise sahte ve gerçek arasındaki farkları en aza indirerek onu yeni bir gerçeklik olarak seyircisine vermektedir. Bu da sinemanın gerçek olmayan mekanlar yaratmasını veya sanal gerçekliklerden faydalanarak yeni dünyalar tasarlayabilmesine katkı sağlamaktadır (Pezzella, 2006, s. 30).

1.2.1.2. Sanal Mekân

Sanal kelimesi mekân, Türk Dil Kurumu'na göre; mevhum, farazi anlamları taşımakta, (www.tdk.gov.tr., Erişim Tarihi: 21.08.19) günlük kullanımda ise bilgisayar destekli gerçekçilik anlamına gelmektedir. Sanal gerçeklik ise; belirli araç ve aygıtlar yardımı ile bir mekân algısı oluşturarak yeni bir gerçeklik yaratımına verilen isimdir. Sinema sanatı için ise bir film çekimi için gerçek mekân yerine stüdyo ortamının veya bilgisayar teknolojisinin tercih edilmesi olarak tanımlanabilir. Bu stüdyo, bazen dekorlar yardımı ile şekillenerek gerçek mekâna en yakın hale getirilen bir dört duvarken, bazen ise bilgisayar yardımı ile oluşan bir sahne bazen ise sadece yeşil/mavi bir perde önü olarak da tanımlanabilmektedir. Film çekimlerinde gerçek mekânda çekim yapmanın pek çok zorluğu bulunmaktadır. Öncelikle senaryoda bahsi geçen mekâna en uygun yerin bulunması başlı başına uzun ve meşakkatli bir süreçtir. Mekânın uygun hale getirilmesi için gereken izinler, kapanması gereken yol, köprü vb. bir yer varsa onunla ilgili yapılması gereken prosedürler vardır. Bu aşamalardan sonraki adımlar ise gün içindeki şehir sesleri, dakika dakika değişen gün ışığının yoğunluğunun yaptığı gölgelerin ekrana olumsuz şekilde yansımasını önlenmesidir. Stüdyo çekimlerinde ise ışık daha en baştan istenilen şekilde konumlandırılır ve çekimin sonuna kadar da ciddi bir sorun yaşanmamaktadır. Tam yalıtımlı setlerde ise ses problemi veya bu problemle ilgili herhangi bir zaman kaybı yaşanmadan çekim hızlı bir şekilde tamamlanmaktadır. Sinema zaten başlangıcından bu yana tiyatro sahnesinden gördükleri ve onun sahneleme yöntemlerini kullanmakta ve set

çekimine daha yatkın bir profil çizmektedir. Bununla birlikte sanal stüdyo (green box) denilen teknik ile kapalı mekânda hem iç hem de dış mekân için ortam sağlanabilmektedir (Görsel 8). Bu sanal stüdyolar ekibin işini daha da kolaylaştırmakta ayrıca yaratıcılık konusunda da sınırsız seçenekler sunmaktadır. Stüdyoda bulunan bir cyclorama perdesi bile sayısız mekân üretimi için bir kaynak oluşturabilmektedir. Gerçek mekân kullanarak yapılan dış çekimler çoğu zaman maliyet açısında yapımcıyı olumsuz etkilemektedir. Bu yüzdende de genel olarak uzun soluklu sinema işlerinde gerçek mekânın birebir aynısının bir stüdyo ortamında yeniden inşası tercih edilmektedir. Bu yeniden inşa bile gerçek mekânda maruz kalınan olumsuz durumlardan çok daha tercih edilir bir seçenek olarak görülmektedir. Zaten ses ve ışık kontrolü ayrıca kamera açıları açısından da çok daha kontrollü bir mekân olan stüdyo ortamı, çalışanlara hem zaman kazandırmakta hem de daha kolay çalışabilmelerini sağlamaktadır.



Görsel 8
Green Box Tekniğinin Kullanıldığı *Dogville* (2003)
Lars Von Trier & The Visual Effects Of Dogvılle
Ekran Görüntüsü
https://www.youtube.com/watch?v=5FD4V9gjwaY

Kullanım açısından bakıldığında gerçek mekân genel olarak dram, melodram türüne ev sahipliği yaparken sanal mekân bilimkurgu, gerilim ve fantastik vb. türler için tercih edilmektedir. Ancak bu tercihlerin dışında sanal mekânda çekilen pek çok dram ya da gerçek mekânda çekilen çokça gerilim filmi de mevcuttur. Mekân seçimi önceki başlıklarda da belirtildiği gibi öncelikle senaryoda geçen hikâyenin gidişatı sonrasında ise yönetmen ve çekim ekibinin kararı ile şekillenmektedir.

Bu bağlamda hikâye bireyin daha önce hiç deneyimlemediği bilimkurgu bir öykü üzerinden ilerliyorsa bile seyirci zihninde peşinen kabul ettiği bu sınırlar çerçevesinde bu öyküyü kendi içinde bir mantığa oturtmaktadır. Bunu mekânsal olarak tüm gerçeği fiziksel bir sınır içine alarak onları mikro veya makro dünyalar içine yerleştirerek de yapabilmektedir. Sinemanın gerçek hayatı ve mekanları taklit ettiğinin en iyi örneklerinden biri sayılan The *Truman Show* (1998) filmindeki gibi seyirci, sanal bir dünya gibi tasarlanmış bu hayali programın setine ve o programın varlığına inandırılabilir. *The Truman Show*'un tasarladığı dünya gerçek hayatı birebir taklit etmektedir. Filmde mekânsal olarak gerçek dışı hiçbir vurgu veya günlük hayatta görmediğimiz herhangi bir detay bulunmaktadır. Seyirci mekanları öylesine benimser ki bu mekanların gerçek mekân olmadığının ortaya çıktığı sahnede aslında büyük bir şaşkınlığa uğramaktadır (Görsel 9). Halbuki tasarlanan mekân gerçek hayattaki mekanlara benzemese de hatta hiç örtüşmese bile sinema, *Dogville* (2003) filminde olduğu gibi bir plan üzerinde konumlanan gerçek dışı bir köyün varlığını da seyirciye sorgulatmadan kabul ettirebilir. Halbuki yönetmen sadece kuşbakışı bakıldığında plan olarak okunan, mimari öğelerle bölünmemiş, kullanım alanlarını sadece üzerlerinde yazan yazılarla anlaşılabilen temsili bir mekân yaratmıştır. Fiziksel olarak okunması zor olan sınırlar film boyunca kendini fiziksel olmayan baskılar ile kendini göstermiştir. Bu şartlarda bile sinema seyircisine böyle bir kasabanın varlığını, onun sınırlarını ve içinde yaşayan insanların mevcut hayat koşullarını sorgulatmadan kabul ettirmiştir. Sinemanın mekânsal büyüsü de burada gizlidir. (Görsel 10'da sunulan *Dogville* filminin kasaba planında, film boyunca kullanılan farklı mekanlar leke etüdü çalışması ile gösterilmiştir.) (Görsel 10).



Görsel 9
İzleyicisini Kendi Mikro Dünyasına İnandıran Film Örneği
The Truman Show (1998) Filmi Ekran Görüntüsü https://www.filmmodu.org/the-truman-show-izle



Görsel 10
Doville Filminde Kullanılan Kasaba Planı ve Leke Etüdü
Dogville (2003) Filmi Ekran Görüntüsü. https://tafdi.org/izle/altyazili/2874-dogville

Sanal bir mekân oluşturularak çekilen filmler için özellikle şu belirtilebilir; mevcut sınırlar içindeki o mekân bir dünya olarak görülmekte ve yaşadığımız mikro dünyaların bir yansıması olarak perdeye sunulmaktadır. Bu anlamda sinema yaşadığımız hayatları mikro ölçekte bize sunarak aslında makro dünyalarımızı perdeye yansıtmaktadır.

Eserini ortaya koyarken mekânı en gerçekçi şekilde seyircisine yansıtan sanat dalı hiç şüphesizdir ki sinema sanatıdır. Bunun sebebi ise sinemanın mekân yaratırken ilhamını en çok mimarlıktan alıyor olmasıdır. Gerçeğe en yakın şekilde ürettiği bu mekânların sadece fon oluşturma veya birey üzerinde oluşturduğu tarihsel, sosyolojik veya politik mesajın çok ötesinde onu psikolojik olarak da etkiler boyutta olmasıdır. Sanal mekânı gerçek mekândan ayıran en büyük fark belki de kurgusal mekânın, sadece sınırları belli bir boşluk olmaktan çok kısıtlı bir süre içerisinde anlatmak istediği her şeyi bu sınırlara sığdırabilmesindeki başarısıdır. Kurgusal mekân, gerçek bir mekân olmaya güçlü bir şekilde gayret eden ve ona en yakın seviyede algılanan ancak gerçek ve yaşanan bir mekân haline gelirse var oluş sebebi yok olacak olan bir mekân türüdür. Seyircisine gerçeğe en yakın deneyimi sunabilen bu mekânlara pek çok öge yardım etmektedir. Mimari ögeler ve tasarım ögelerinin dışında teknolojinin de büyük desteği ile günden güne gerçekle arasındaki farkın anlaşılmasının zorlaştığı kurgusal mekânların oluşturduğu bu hayali dünya pek çok bilim ve sanat dalınan da yardımcı olmaktadır. Bu sayede de mimarlık, iç mimarlık, çevre psikolojisi veya sosyoloji gibi bilim ve sanat dalları için uygun bir deney alanı görevi görmektedir. Pek çok dal sinemanın oluşturulduğu bu kurgusal mekânlardan

faydalanarak kendi alanına katkı sağlamakta ve multıdisiplinler çalışmalara imza atmaktadır.

1.3. SİNEMADA MEKÂN

Filmler mimarların en olanaksız düşlerini gerçeğe dönüştüreceklerdir.
(Neumann, 1996, s.98)

Luis Buñuel 1927

Sanayi devrimi ile birlikte gelişen makineleşme ve yeni icatların ortaya çıkmasıyla birlikte Lumiere kardeşler, Edison'un icat ettiği ve sadece tek kişinin izleyebildiği kinetoskopun aksine herkesin aynı anda izleyebildiği sinematografı 1895 senesinde icat etmişlerdir (Smith, 2008, s.31). Son derecede ses getiren bu icat yardımı ile sunulan ilk filmler, yaklaşan dünya savaşlarının propaganda araçları olmasının yanı sıra belgesel türünün de ilk örnekleri sayılmaktadır.

Aynı dönem Georges Melies ise; Lumiere Kardeşler'in ilk kez "Grand Cafe"de gerçekleştirdikleri sinema gösterimlerinden etkilenerek 1896'dan itibaren kendi arazisinde kurduğu Star Film Stüdyosu'nda (Avrupa'nın ilk film stüdyosu) ilk iç mekân film çekimlerine başlamıştır (Onaran, 1999, s.149-150). Lumiere'lerin büyük ölçüde gerçek olayları (dış mekânda) filme aldığını ve Melies'ın kurgusal olayları sahnelediğini göz önünde bulunduran film kuramcıları ise yıllarca belgesel filmde Lumiere kardeşleri, öykülü film yapımcılığında ise Melies'ı ilk örnek olarak göstermiştir (Smith, 2008, s.31). Melies'in yönetmenliğini yapmış olduğu filmler; kamera açıları ve tutarlı çekimleri ile seyircilerin hem mekânsal hem de zamansal olarak filmle ilişki kurabilmelerini sağlamış, bu sayede de günümüzde sinemanın mekânsal anlatım dilini oluşturan set tasarımı ve film mimarisi gibi alanların temelini atmıştır.

Bu bağlamda sinema filmlerinin ilk zamanlarında kullanılmış olan mimari ve grafiksel öğelerin tasarımlarını günümüz ile ilişkilendirmek ve bu tasarımlar hakkında bilgi edinebilmek aslında sadece sinema tarihi açısından değil mimari mekânın gelişimi adına da oldukça önemlidir. Bunun sebebi ise sinema tarihinin başlangıcından bu yana tasarlanmış olan tüm dekorların, aslında çekildiği dönemin sanatsal kaygısını en iyi şekilde yansıtırken aynı zamanda sanat akımlarından, siyasetten en çok da mimariden etkilenmesinden kaynaklanmaktadır (Onaran, 1999, s.5).

Tiyatro sanatının gölgesinde sadece perspektif kullanarak mekânsal anlatısını ifade eden sinema bu kısır döngüsünden ekspresyonizmin resim sanatına olan etkisinden faydalanarak kurtulmuştur (Lionel, 1999, s.215). Bu bağlamda pek çok önemli baş yapıt çıkaran Alman sineması, hikâyesini derinlikli dramatik anlatımının yanı sıra sinema ve mekân konusuna önem veren tavrı ve film mimarlığı için attığı adımlarla tanınan ve adını duyuran bir sinema haline gelmiştir. Almanya Federal Cumhuriyeti Büyük Elçisi Dr. Ekkehard Eickhoff'a göre ekspresyonizm 1914 öncesi Avrupa'nın yaratıcılığının ve düşünce gücünün bir yansımasıyken savaş sonrasında ise düş kırıklıklarının ve toplumdaki yıkıntıların ifadesi haline gelmiş ve pek çok sanata bu özellikleri ile yansımıştır (Eickhoff, 1991, s.8).

1900'lü yıllarda başlayıp 1925'li yıllara kadar devam eden ve kendini en çok Alman sinemasında gösteren ekspresyonizm akımı, (Coşkun, 2011, s.35) ressamların ve mimarların eserlerini etkilediği kadar sinema dekorlarını da etkilemiştir. Bunun sebebi ise bu akımın gerçek doğayı reddedip asıl gerçeğin yapay olan olduğunu savunması ve bu tavrını destekler şekilde bu dönem çekilen filmlerde dekor kullanımının çok fazla olup, gerçek dünyaya ait görsellere yer verilmemiş olmasıdır (Tozlu, 2009, s.6-7). Savunulan bu tavır da bu dönem tasarlanan stüdyo dekorlarının fazlasıyla gelişmesine ön ayak olmuştur. Bu akımın sahip olduğu tedirginlik ve güvensizliğin hâkim olduğu görsel yansımaları 1920'ler sinema dekorlarında gerek resim gerekse de dekor elemanları olarak çokça görülmekte ve bu dekorlarının çok büyük bir kısmını mimarlar tasarlamaktadır (Lionel, 1999, s. 189). Rotha'a göre halk, Alman sinemasının bu derinliğini, ifade ettiği gerçekliği ve anlatısını anlamakta zorlanmakta hatta anlayamamaktadır ve bu yüzden de Hollywood filmleri izlemeye devam etmektedir (Rotha, 1996, s.173.).

Fatoş Adiloğlu, 1909-1916 yılları arasında çekilen ve anlatı sinemasının başlangıcı olan bu filmlerden mekân-seyirci arasında kalan boşluğun giderilmeye başlandığı ve süreç içerisinde seyirci tarafından mekânın içselleştiği filmler olarak bahsedilmektedir (Adiloğlu, 2011, s.22). Bu dönem dekor tasarımı için kullanılan gerek ışık gerek deforme edilmiş hissi veren mimari elemanlar gerekse de derinlik verilmek için kullanılan çizim ve resimlerle oluşturulan mekânlar ile sinema tarihi boyunca stüdyo tasarımlarının nasıl bir yol izleyeceğinin ilk sinyalleri verilmiştir. Sinemadan çok daha uzun yıllardır var olan tiyatro sanatı için de aynı durum geçerlidir. Mimarlar, tiyatronun var olduğu dönemden bu

yana sahne tasarımında ve mekânsal kurgu oluşturmada güzel sanatların bu alanına da hizmet vermişlerdir. François Penz, mimarların filmlerden ve film yapımcılarıyla iş birliğinden öğrenecekleri çok şeyi olduğunu ve bu çalışmanın interdisipliner yapısı sayesinde, bu iki disiplinin yaratıcı çalışmalarına hız katacağını belirtmiştir (Erbil, 2007, s.21).

1920'ler dönemi için dekorun kurgudan daha önemli bir yerde olduğunu söyleyen çokça kaynak bulunmaktadır (Coşkun, 2011, s.80). Dekorun kurgunun önüne geçtiği bu dönemle birlikte kurgusal mekân tasarımının filmin anlamlandırma sürecinde önemi bir yere sahip olduğu sonucuna varılmış ve daha iyi dekorlar tasarlayabilme adına pek çok disiplin ile bir arada çalışılmaya başlanmıştır. Yapılan bu çalışmalar ile birlikte birbirinden etkilenen bu disiplinler zaman içinde karşılıklı gelişim göstermişlerdir. Sinemanın mekân kurgulama yöntemleri mimarlık, sanat ve pek çok alan için eğitsel aynı zamanda eleştirel bir yöne de sahiptir (Özön, 1985, s.13). Bu eleştirelliğine örnek olarak sayılabilecek *Mon Oncle* (1958) filminde ise filmin odak noktası olayların geçtiği mekânlardır. Bu mekânlar hem modern mimari ve onun kullanıcılarını eleştirilirken hem de insanların farklı mekânlarda değişen davranışları hakkında analizler yapmakta, seyircisinin de filmi izlerken bu durumu gözlemlemesini sağlamaktadır. Filmde mekânın insan davranışlarını değiştirmesi ve şekillendirmesi açıkça hissedilmektedir (Görsel 11). Mekânın kültürel alt yapı ile olan bağını gözler önüne seren bir diğer film ise *High Rise* (2015)'dır. Filmde aynı gökdelen içinde yaşayan insanların ikamet ettikleri kata göre hiyerarşik bir düzen içinde yaşamaları ve bu düzenin mimarının ise gökdelenin ta kendisi olması çok çarpıcı bir detaydır. Filmde gökdelen başlı başına kişiliği ve duruşu olan bir karakter gibidir hatta filmin baş rol oyuncusudur bile denebilir. Tüm bu verilerin sayesinde bir filmde mekân kullanımının ne kadar güçlü bir noktada durduğu ve onu yönlendirebildiği anlaşılmaktadır (Görsel 12).



Görsel 11
Mimariyi Kullanarak Modernizm Eleştirisi Yapan Film Örneği. *Mon Oncle* (1958) Filmi Ekran Görüntüsü.
https://unutulmazfilmler.pw/mon-oncle-amcam-nagybacsim.html



Görsel 12
Bir Apartman Sınırları İçinde Hiyerarşik Düzeni Anlatan Film Örneği
High Rise (2015) Filmi Ekran Görüntüsü. https://720pizle.org/izle/altyazi/high-rise.html

Sinemada mekân, yönetmenin üç boyutlu olarak yarattığı, seyircinin duygularıyla pekiştirip kendini bulduğu bir ortamdır (Adiloğlu, 2001, s.19). Kullanılan mekân filmin ideolojisini anlatabildiği gibi bahsettiği toplumun kültürüne veya tarihine de referans olabilmektedir. Sinemanın hareket, ışık, renk, doku gibi pek çok ara elaman ile oluşturduğu dekorlar, gerçek mekânın yanı sıra sadece fon olarak ya da sembolik anlamları ile de kullanılmakta hem biçimsel olarak hem de psikolojik olarak mekâna anlam katmaktadır. Sinema, mekânın daha iyi algılanması ve toplumun mimariye olan bakış açısını geliştirmesinde önemli bir misyona sahiptir (Erbil, 2007, s.19). Esslin'e göre oyuncu nasıl hayali bir karakterin göstergesi ise dekor da ister gerçek ister sanal olsun bir mekânın göstergesidir. Sinema sanatı bunun bilgi verici veya öykünün geçtiği çevre olarak seyircisine vermekte; o çevrenin kültürel, toplumsal pek çok özelliğini de gerçekçi olandan en soyut olana kadar pek çok biçimde yansıtmaktadır (Esslin, 1996, s.60).

Sinema, oluşturduğu dünya ve sahip olduğu yenilikçi tavır ile mimari konusunda öngörüde bulunabilecek, yaşanabilmesi muhtemel sorunları çözüme kavuşturabilme adına bir platform sunmaktadır. Sinema dünyasında oluşturulan bazı mimari ürünler aynı zamanda mimarlara ilham kaynağı olabilmekte ve onların yaratıcılıklarını geliştirebilmektedir. Bu anlamda sinema sanatı, kendine özgü tasarım yöntemleri ile yeni mekânların kolaylıkla ortaya çıkmasında cesur bir tavra sahiptir. Sinema sanatının gelecek ön görüsünde bulunduğu ve mekânın kültürel alt yapısına dair ip uçlarını verdiği pek çok başarılı yapım bulunmaktadır. Bu yapımların en popüler örneği olarak Blade *Runner* (1982) filmi verilebilir. Filmde kullanılan fütüristtik mekânlar, bu mekanların kullanım şekilleri, mobilyalar ve daha pek çok detay geleceğin mimarisinin ipuçlarını verirken aynı zamanda

mekâna sınıfsal ilişkiler inşa ederek ona çok daha fazla anlam yüklemektedir (Sülap, 2004, s.82). *Blade Runner* filmi bu fütüristtik mekanları oluştururken, döneminin imkânları dahilinde sanal mekanları ve bilgisayar teknolojilerini çok yerinde kullanmıştır. Ayrıca filmin mimarlıktan ilham alarak ulaştığı görsel başarı da kendinden sonra gelen sinema mekânlarına ve elbette dünyanın pek çok yerindeki şehir siluetlerine ilham vermiştir (Görsel 13).



Görsel 13
Gelecek Öngörülü Film Örneği
Blade Runner (1982) Filmi Ekran Görüntüsü. https://www.filmmodu.org/blade-runner-izle

Günümüzde pek çok ünlü mimar bu etkileşimi kabul edip sinema-mimarlık ilişkisini desteklemektedirler. Sinema sektöründe de durum bundan farklı değildir. Mimarlık eğitiminin oldukça gerekli olduğunu savunan pek çok önemli yönetmen, set tasarımcısı veya sanat yönetmeni bulunmaktadır. Geçmişleri incelendiğinde ise hemen hepsinin mimari üzerine çalışma yaptığı ya da mimarlık eğitimi aldıkları görülmekte, asıl mesleği mimar ya da iç, mimar olan isimlerin ise sinema sektöründe çalışarak yaratıcılıklarını bu alanda geliştirdikleri anlaşılmaktadır (Erbil, 2007, s.22). Mimarlık ile yakından ilgilenen yönetmen Christopher Nolan, yönetmenlik dışında onu ilgilendiren tek işin mimarlık olduğunu ve bu iki disiplin arasında mekânı deneyimletme konusunda da benzerlikler olduğunu düşünmekte ayrıca mimarinin anlatım unsurlarını büyüleyici bulunduğunu da eklemektedir (Caplescu, 2015, s.2). Ayrıca Tschumi, Eisenman, Greg Lynn, Jean Nouvel ve Rem Koolhas da sinema ile yakından ilgilenen ünlü mimarlar olarak sayılabilirler (Baysan Serim, yapı.com.tr, Erişim Tarihi: 04.11.19). Bu konun en iyi örneği ise *Metropolis* (1926) filmi ile film dekoru anlamında çağının avangardı olan Fritz Lang'dir. Lang, mimarlık öğrenimi görmüş bu sayede de üç boyutlu dekor anlayışını kendi

yorumuyla geliştirerek Alman sinemasının gurur kaynağı olan filmlere imza atmıştır (Onaran, 1999, s.171). *Metropolis* filmi ile hemen hemen aynı dönemlere denk gelen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920) *Genuine* (1920), Sabahtan Gece Yarısına Kadar (1920) ve *Raskolnikow* (1923) gibi yapımların dekorlarına hayat veren tasarımcılar incelendiğinde ise hemen hepsinin asıl mesleğinin mimar olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır (Görsel 14-15-16-17).



Görsel 14
Gelecek öngörülü film örneği *Metropolis* (1926)
(Elsaesser, 2014, s. 50)



Görsel 15
Ekspresyonizmden İlham Alan Sinema Filmi
Dr Caligari'nin Muayenehanesi (1920) Filmi Ekran Görüntüsü. https://tafdi.org/izle/altyazili/4942-the-cabinet-of-dr-caligari



Görsel 16
Ekspresyonizmden İlham Alan Sinema Filmi
Genuine (1920) Filmi Ekran Görüntüsü. https://www.youtube.com/watch?v=8ZW9QHse6qg



Görsel 17
Ekspresyonizmden İlham Alan Sinema Filmi
Raskolnikow (1923) Filmi Ekran Görüntüsü. https://www.youtube.com/watch?v=WpgVh673dyc

Nur Çağlar'a göre sinema ve mimarlık kavramsallaştırma, tasarlama, üretme ve sunma teknikleri açısından birbirlerine çok yakın disiplinlerdir. Sinemadaki mekân verileri toplanarak mimari sonuçlara ulaşılabilir. Sinema yalnızca mekânsal ve zamansal yapısından dolayı değil bir mekânı ifade ediş şekli ile de mimarlığa çok yakın bir disiplindir. Sinemanın mekânı kullanırken yaratmaya çalıştığı bir atmosfer oluşturmakken, mimarlıkta ise mekân üretimi bir yaşam kültürü yaratmak üzerinedir. Bunun nedeni ise mimarlığın mekâna doğrudan ettiği fiziksel müdahaledir. Sinemanın mekâna uyguladığı müdahale ise yorumlamaktan öteye geçmemektedir (Güleç ve Çağlar, 2014). Ancak Yıldırım ise mimarların peşinde koştuğu kavramların ilk önce sinemada ele geçmesinin nedenini; sinemanın zaman ve mekân örgüsünü istediği düzleme yerleştirmedeki cesur

tavrına ve betimlemede onu sınırlayan hiçbir cephesinin olmamasına bağlamaktadır (Tong, 2005, s.11). Sinema sanatı ve mimarlığın yaşayan/yaşanılan yer tasarlama konusundaki benzerliği aslında her ikisinin de deneysel mekânlar yarattığı, yaratılan bu mekânların kullanıcısı ile kurduğu ilişki sonrası yapılan gözlemler neticesinde eksiklerin kavranıp kendilerini yenilme ve geliştirme noktasında da pekiştiği gözlenmektedir.

Her şeyden önce bu iki sanatın beraberliğinden türeyen mekânların mimarların vizyonunu değiştireceği ve onlara gelecek ön görüleri kazandıracağı aşikardır. Bununla birlikte farklı bakış açılarından dünyayı deneyimleyip, farklı kullanıcılara hizmet edebilmesi açısından da bu birliktelik önemli bir yer teşkil etmektedir. Ayrıca yeni malzeme, ürün ya da teknolojilerin öğrenilmesi ya da mekânlara verilebilecek dramatik veya güçlü etkileri nasıl uygulaması gerektiğine dair ip uçları da yine bu iki sanatın bir arada çalışmasından kazanılması muhtemel faydalar arasında sayılabilir. Sonuç olarak sinema mı mimariyi etkiliyor yoksa mimari mi sinemayı etkiliyor sorusu aslında kendi içinde bir kısır döngüden çok da ileri gitmemektedir. Esas önemli olan nokta hangisinin diğerini daha çok etkilediğini tespit etmekten ziyade birbirlerinden pek çok bağlamda son derece etkilenen bu iki sanatın, mekân paydası üzerinde birlikte çalıştıkları sürece geleceği şekillendirebilecek güçte oldukları gerçeğidir. Bu iki disiplinin bir arada çalışması insan ve mekân ilişkisinin sorgulandığı deneysel bir ortam sağlamaktadır. Bu deneylerin verileri sayesinde de daha fonksiyonel ve insan- mekân ilişkisinin daha uyumlu çalıştığı mekânlar tasarlanabilmektedir. Sinema bu deneysel ortamı mimariden referans aldığı bilgiler doğrultusunda uygularken, mimari ise yaratıcı sinemanın oluşturduğu bu kurgusal mekânlarla beslenmektedir. Bu kurgusal mekânlar mimarlığa ilham vermesinin yanı sıra insan-mekân ilişkisi için ona deney platformu oluşturmaktadırlar. Bu platformlar bireyin mekânla olan ilişkisini verebildiği gibi bireyin kültürel alt yapısına olan uygunluğunu da o mekâna duyduğu olumlu veya olumsuz duyguyu da gözler önüne serebilmektedir. Film süresince mekânın hem içinde bulunan karakterlere hem de film seyircisine pek çok duygu hissettirmektedir.

Seyirci filmi izlerken hissettiği pek çok baskın duygunun sebebinin mekân kaynaklı olduğunu fark edemeyebilir. Ancak özellikle tek mekânlı filmler yani sınırları keskin olarak çizilmiş ve mekânın odak noktası olduğu filmler de mekân; seyircide çoğunlukla negatif çağrışım yapar ve mekânsal bu kapalılık filmin genelinden klostrofobik bir enerji alınmasına sebep olmaktadır. Mekânsal sınırlama seyirci üzerinde baskı uyguladığı için

mekânın ölçek olarak küçülmesi de bu duruma olan tahammülü azalmaktadır. Bu sınırlar yüzünden seyirci filme olumlu tepkiler veremeyebilir, filmin genel konusuna odaklanamayabilir hatta yaşadığı eski deneyimler bile tetiklenebilir. Bunun sebebi ise yine mekânsal baskın sınırlamanın birey üzerinde yaratmış olduğu olumsuz duygu değişimidir. Bu deneyimin objektif olarak değerlendirilebilmesi toplu veya bireysel film seyirleri ardından gelen anketlerle yapılabilir. Bu şekilde de etik olarak gözlenmesi zor olan bu deneyim sinema aracılığıyla kurgusal bir mekânın yardımı ile analiz edilebilir ve bu sayede de sinema mimarinin laboratuvarı olarak çalışabilir.

Günümüzde mimarlık eğitimi ile birlikte verilmeye başlanan sinema ve mekân konusu, her iki sanat dalı arasındaki ilişkinin daha iyi kavranabilmesine olanak sağlamıştır. 1929 senesinde ilk kez Uluslararası Mimarlık ve Uluslararası Sinema kongrelerinin birlikte yapılmaya karar verilmesinden ardından, bu gelenek akademik olarak da devam etmiştir (Baysan, 2014, s.8). Elbette ki sinema ve mimarlık konusu sadece akademide önemsenen bir konu değildir. Başta Brüksel'de 2006'dan beri gerçekleşen "Festival Du Film D'Architecture" gibi birçok ülke ve kuruluş tarafından da sinema ve mekân konusu önemsenip üzerine konferanslar, festivaller ve paneller düzenlemektedir. Bu organizasyonlar sadece her iki mesleğe mensup kişiler için değil bu iki disipline ilgi duyan pek çok kişiye ulaşabilmesi için hayata geçirilmektedir (Erbil,2007, s.20).

1.3.1. Sinemada Mekânın Sınırlandırılması

Sınır kavramı genel anlamıyla tanımlı bir çevre oluşturma öğesidir ancak farklı disiplinlerce farklı anlamlara gelebilmektedir. Mimarlık disiplininde sınır, mekânı oluşturan önemli bir kavram olarak karşımıza çıkarken sinemada ise hikâyenin geçtiği alanı belirlemektedir. Tüm öykü o sınırlar içinde başlayıp ve son bulmaktadır. Bu noktada mekânı tanımlarken ön koşulunun sınır kavramı olduğu ve bunun en kolay yolunu ise onu bir çerçeve içine almak olduğu konusunun altı önemle çizilmelidir.

Sonrasında bu çerçevenin dışında kalan alanla olan mesafenin belirlenmesi ve bireyin bu alanda kendini rahat hissetmesi gerekmektedir. Bu, gerçek mekân için de sinema mekânı için de böyledir. Bunun nedeni ise seyircinin gerçek mekânda deneyimlediklerini kurgusal mekânda da izlemeyi bekliyor olmasıdır. Bu verilerin hepsi mekânı algılayışımızı derinlemesine etkiliyor olsa da bireyi asıl ilgilendiren hep mekânın sınırları, kendi

oluşturduğu kişisel alan ve bu alan içinde hissettiği duygular olmuştur. Bu veriler tamam olduğunda seyirci filmdeki karakterin huzurlu, mutlu ve güvende olduğunu düşünmekte aksi takdirde ise hissettiği duygular da tam zıttı yönde yer değişmektedir.

Kişisel alan her ne kadar görünmez bir sınır olarak adlandırılsa da Atman *onu bir mahremiyet düzenleme mekanizması ve benliğe en yakın tabaka olarak* tanımlamıştır (Göregenli, 2015, s.97). Genel tanımlarda kişisel alan sahiplenme, koruma ve kişiselleştirmenin ortak paydası olarak verilmektedir. Hall'e göre kişisel mesafe organizmanın kendisi ile diğerleri arasındaki küçük koruyucu bir küre anlamına gelmektedir (Göregenli, 2015, s.101). Bu koruyucu küre yani kişisel mesafeler ise dörde ayrılmaktadır. Bunlar en yakınlarımızla kurduğumuz *yakın mesafe*, arkadaş çevremiz ile kurduğumuz *kişisel mesafe*, resmi ilişkilerimizde kurduğumuz *sosyal mesafe* ve bir konuşma ve benzeri durumlarda dinleyici/ anlatan olarak konumlandığımız *genel mesafe* isimleriyle de bilinmektedir. Kurgusal mekân oluştururken de bu mesafeler seyircinin mekânı anlamlandırabilmesi ve birey-mekân arasındaki ilişkiyi kavrayabilmesi açısından önemlidir. Çünkü insanların kişisel alanları olarak tarif edilen evlerinde bile her birey için mahrem alan olabilecek/kullanılabilecek sınırlar mevcuttur. Bu fiziksel veya fiziksel olmayan sınırlar ise kişinin sadece barınma ihtiyacını değil o mekâna olan güven duygusunu ve iletişimini güçlendiren öğelerdir. Örneğin kendimizi en rahat hissettiğimiz en mahremimiz olan banyo ve yatak odası gibi mekânlar veya geçmişimizi depoladığımız tavan arası gibi mekânlar kurgusal mekânlar için seyirciyi psikolojik olarak yakaladıkları ve bilinçaltlarına kolayca sızabildikleri alanlardır. Bu yüzden filmlerin seyircisini en çok ürküttüğü sahneleri de genelde bu mekânlarda çekilir ki seyirci filmden daha fazla etkilenebilsin. Örneğin korku türünün en önemli örneklerinden biri sayılan *Psycho (1960)* filmindeki meşhur öldürme sahnesinin banyoda gerçekleşmesi bir tesadüf değildir. Bu sayede kullanılan mekân ile karakterin hem fiziksel hem de fiziksel olmayan sınırları seyirci önünde bertaraf edilmektedir. Bu da seyircinin filmi izlerken kurgusal mekân ve gerçek mekân arasında ilişki kurmasını ve bu tip sahnelerden daha fazla etkilenmesini sağlamaktadır.

Kurgusal mekân en iyi sonuca ulaşabilmek adına sınırları, mimari öğeleri, aksesuarları, mesafeleri hatta hissettirdikleriyle gerçek mekânı taklit etmek durumundadır. Bu konu ile ilgili Harari'nin Saphiens adlı kitabında şöyle bir paragraf geçmektedir. "*... her çocuğun göz önünde olmayan kendi özel alanı olabilir. Bu odaların hemen hepsinin bir kapısı*

vardır ve çoğu evde bu kapının kapalı olması, hatta kilitlenmesi kabul görür. Hatta girilmesi yasaktır. Oda çocuğun uygun gördüğü şekilde dekore edilir, duvarında rock yıldızlarının posterleri ve yerlerde kirli çoraplar vardır. Böyle bir ortamda büyüyen birisi kendisini doğal olarak" birey" olarak görür, kendi asıl değeri de başlarından çok kendi ile alakalıdır" (Harari, 2017, s.122). Bu anlamda bir insanın birey olabilmesinde gerekli olanlar listesinde sınır, kişisel alan ve mahremiyet ilk sırayı zorlamaktadır. Kurgusal mekânda da bu böyledir; öykünün geçtiği mekânların tasarlamasının yanı sıra karaktere özel alanlar yaratılarak hikâyenin ve karakterlerin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olunmaktadır. Gerçek mekânda kanıksadığımız bu olgular bize kurgusal mekân tasarlarken de ipuçları vermektedir. Kurgusal mekân gerçek mekâna ne kadar benzer olursa, seyircinin gerçeklikle bağı o kadar kopar ve bu da kurgusal mekândaki sınırların seyir süresince koşulsuz bir şekilde kabul edilmesini sağlamaktadır.

İnsan gözünün çevresini algılamasındaki birtakım sınırlar sebebi ile mekân kavramının günlük hayatta deneyimlenmesi oldukça yüzeysel ve tek boyutta kalmaktadır. Sinema ise bu dezavantajı avantaja çevirerek mekânın yeniden deneyimlenmesini sağlamakta, bu sayede de insanların mekânlara olan farkındalığı artırmaktadır. Mekânın anlamsal/sembolik içeriğinin kavranması açısından sinema eğitici de bir misyon üstlenmiştir. Sinemanın üstelendiği bu misyon, Vertov'un da dediği gibi kameranın insan gözünün yerine geçmesine imkân verilmektedir (Anonim, 2001, s.66). Bu sayede de seyircisine mekânları farklı biçimlerde algılama imkânını sunmuştur. Sinemanın mekânı bu şekilde deneyimletmesi ile insanlar henüz tasarlanmamış olanı deneyimleme olanağına sahip olmuş ve mekâna dair farklı bakış açıları kazanmışlardır. Mekâna olan bakış açısı her birey için kişiseldir ve mekânın değerlendirmesi bu bakış açılarına göre farklılık göstermektedir. Günlük yaşantımızda çevremizdeki mekânların tarafımızdan algılanışı yer seviyesindendir ve insan gözünden görülen mekân, o ölçeğe göre değerlendirmektedir. Ancak sinemada bu durum çok daha farklıdır. Mekânın deneyimlenmesinde kameranın merceğinin insan gözünün yerine geçmesi ile kameranın mekânı deneyimlemede vereceği bakış açısı, fiziksel ve anlamsal olarak sınırları zorlamakta hatta sınırsızlaşmaktadır (Ersoy, 2010, s.16).

Sinemanın kurgusal mekânı oluşturabilmek için kullandığı mimari ve tasarım öğelerini seyirci ancak yönetmenin kamera açısına girdiği zaman görmektedir. Yönetmenin kamera açısı nereyi çekiyorsa sinema mekanının sınırı ve çerçevesi de orasıdır (Görsel 18).



Görsel 18
Sınırlı Kurgusal Mekân Örneği. Tevfik Başer Arşivi.

Seyirci yönetmen onlara gösterdiği kadar o kurgusal mekâna hakimdir. Bu sayede de mekân yönetmenin istediği şekilde (sınırlandırılmış olarak) izleyici tarafından deneyimlenmektedir. Bu bağlamda bir yapı, tek bir karede seyirci tarafından algılanabildiği gibi, yönetmen tercihi ile kuşbakışı bir açıdan da deneyimlendirilebilir. Bu şekilde, bir iç mimar/mimar normal şartlarda deneyimleyemeyeceği bir bakış açısından da mekânı algılayabilmektedir (Erbil, 2007, s.21). Örneğin, bir engellinin, bir çocuğun veya yatalak bir hastanın veya standart ölçülerden daha uzun yahut daha kısa birinin gözüyle bakan bir filmin hem fiziksel hem psikolojik açıdan hem de mekânı algılayış açısından iç mimarlara/ mimarlara yararlı olacağı, filmdeki karakterlerin mekân algısını kavrayarak kendi projelerinde çok daha başarılı olacağı söylenebilir.

Sinema bu mekânsal faktörlerin birey üzerindeki etkisini özellikle sınırları keskin çizgilerle belirlenmiş filmlerde veya tek mekânlı filmlerde çok daha belirgin bir şekilde seyircisine aktarabilmektedir. Bu tür filmlerde odak noktasının mekân olması ve yönetmenin tüm hikâyeyi bu mekân ve karakter üzerine kurup onu sınırlı bir süre zarfında anlatıyor olması hikayedeki baskı faktörünü artırmaktadır. Bu da mekânın seyircide uyandırdığı duygunun daha sarsıcı olmasını sağlamaktadır. Bu yüzden de bu tür filmlerde kullanılan mekanların seyircide hissettirdiği duyguyu anlayabilmek daha kolay olduğu gibi gözlemlenmesi ve analiz edilebilmesi de mümkündür.

1.4. BÖLÜM ÖZETİ

Sınır kavramı pek çok disiplin için farklı anlamlarda kullanılıyor olsa da mimarlık disipline göre ayırıcı ve sınırlayıcı anlamına gelmektedir. Mekânı fiziki olarak çerçeveleyen sınır kavramı iç ve dış mekânı birbirlerinden ayırabildiği gibi aynı zamanda onu hem fiziki hem de sosyal olarak bir araya getirebilmektedir. Sınırın mekân ile kurduğu bu ilişkinin bağlantılı olabilmesi için ise boşluk kavramına ihtiyaç vardır. Boşluk kavramı mekân ve zaman gibi kavramlara anlam katan ayrıca onları fiziksel ve fiziksel olmayan şekilde sınırlayabilen bir kavramdır. Bu yüzden de mekân genel olarak sınırları belirlenmiş boşluk olarak tanımlanmaktadır. Çerçevesi belli olan bu alanların bir anlam kazanması durumu ise mekansallaşma olarak adlandırılır.

Sınır kavramı fiziksel ve fiziksel olmayan olmak üzere iki kategoride incelenebilir. Fiziksel sınır, göz ile görülebilen bir çerçeveleme halidir. Genel olarak mimari elemanlar aracılığı ile oluşan bu sınır bazen tasarım elemanlıları yardımı ile bazen ise peyzaj tasarımı ile de oluşabilmektedir. Fiziksel sınırların yanı sıra bir de gözle görülmeyen ama varlığı bireyler tarafından hissedilebilen fiziksel olmayan sınırlar vardır. Bireyin fiziksel bir sınırlama olmadığı halde kendini sınırlandırılmış hissetme hali bu kategoriye girmektedir. Fiziksel olmayan sınır bazen yazılı kanunlarla bazen kültürel ya da geleneksel diyebileceğimiz kurallar/adetler olarak da bireyi çerçeveleyebilmektedir.

Mekân kavramını ortak bir payda üzerinde kullanan sinema ve mimarlık disiplinleri, kullandıkları bu mekanları oluştururken benzer şekilde yol almaktadırlar. Sinema mekânları, gerçek mekânları taklit ederek tasarladığı alanlarını mekânsal bir çerçeveye oturtabilmek adına mimari öğeleri, aksesuarları ve mesafeleri kullanmaktadır. Ayrıca mekân, sinema sanatı için *sınırlandırıcı, görsel fon oluşturucu* ve *sembolik anlam yaratmak* gibi anlamlara gelmektedir. Sınırlı bir sürede anlatmak istediklerini seyircisine iletmek zorunda olan sinema, hissettirmek istediği mekânsal deneyimi mimarinin yardımı ile gerçekleştirmektedir. Bu yüzden de sinema ve mimarinin bir arada çalıştığı mekânlar, seyirci tarafından sadece biçimsel olarak değil sembolik anlamları ile de algılanabilen özgün mekânlar olarak görülmektedir. Seyirci film seyri boyunca o mekânları içselleştirmekte, zaman zaman bir bağ kurmakta hatta duygusal tepkiler bile verebilmektedir. İnsan- mekân ilişkisini gözlemleyebilmek adına önemli olan bu mekanlar, gerçek mekânda gözlemlenemeyen deneyimleri kurgusal mekânda gözlemlenmesini

sağlamakta ve mimarinin daha iyi üretim yapılabilmesi adına deney alanları oluşturmaktadır.

Kullanılan ışık, renk ve doku gibi pek çok tasarım elemanı ile oluşan bu mekanlar hikâyeye hem biçimsel olarak hem de psikolojik olarak anlam katmaktadır. Bu mekanlar, tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiklerinde ise hem mimarlığa hem sinema tarihine ışık tuttuğu gibi aynı zamanda çekildiği dönemin politik şartlarını, sanatsal kaygılarını veya mimari akımlarını da gösteren belgeler niteliğindedir. Bu yüzden de bu mekanlar sadece sinema tarihi için değil mimari mekânın gelişimi adına da oldukça önemlidir.

Tasarlama, üretme, kavramsallaştırma ve sunma teknikleri yönünden birbirleri ile benzer iki dal olan sinema ve mimarlık, zamansal ve mekânsal açıdan da birbirleriyle benzerlik göstermektedirler. Mimariyi taklit ederek ürettiği mekanlar ile bir atmosfer yaratan sinema; mekânı yorumlarken, mimarlık ise mekâna doğrudan müdahale ederek bir yaşam kültürü yaratmayı hedeflemektedir. Sinema sanatı kurgusal bu mekanları oluştururken hem gerçek hem de sanal mekanları kullanmaktadır. Gerçek mekân günlük hayatımızda çevremizde görebildiğimiz, göz aşinalığımızın olduğu, daha önce görmediğimiz bir yer olsa bile varlığından haberdar olduğumuz mekanlardır. Sanal mekân ise, çoğunlukla stüdyo ortamında oluşturulan bazen dekor yolu ile bazen ise bilgisayar efektleri yardımı ile tasarlanan mekanlara denilmektedir. Sinema mekânı oluşturulurken hangisinin tercih edileceği hikâyenin içeriğine ve yönetmenin kararına bağlıdır. Her iki mekânın da artı ve eksi tarafları bulunmaktadır. Biri seyirciye duygusunu daha rahat anlatırken diğeri sınır tanımaz bir şekilde yaratıcılığı ön plana almaktadır. Bu mekanların sahip olduğu büyüklük, derinlik, tarz, mobilya seçimi, aldığı ışık, hâkim olan renkler film boyunca öykünün geçtiği yer, zaman veya karakterlerin ruh halleri ile ilgili ön bilgi vermektedir. Özellikle sınırlı mekân içinde çekilen filmlerde bu bilgiler çok daha net bir şekilde okunmaktadır. Fiziksel ve fiziksel olmayan sınırlarla çevrelenmiş kurgusal mekânlar seyirci tarafından küçük bir dünya olarak görülmekte ve yaşadığımız mikro dünyaların bir yansıması olarak perdeye sunulmaktadır. Sinema filmleri yaşadığımız hayatları mikro ölçekte bize sunarak aslında sahip olduğumuz bireysel dünyalarımızı perdeye yansıtmaktadır.

2. BÖLÜM: SİNEMADA MEKÂNIN SINIRLANDIRILMASINA İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR VE ÖRNEKLER

Mekânı kullanmak mimarlığın olduğu kadar sinemanın da temelini oluşturmaktadır. Sinema filmlerinde mekân, çoğu zaman filmin arka planını oluştururken, kimi zaman ise filmin tam merkezinde onun konusunu belirlemektedir. *Sinemaya Giriş* adlı kitabında Onaran, sinemayı *filmsel mekân ve zaman sağlama sanatı* olarak tanımlarken, (Onaran, 1999, s.13) Yıldız ise; onu bir zaman ve mekân sanatı olarak tanımlamaktadır (Yıldız, 2007, s. 267). Bu sayede de mekânın sinema sanatını oluşturan tüm öğelerle ya birebir ya da dolaylı olarak bir etkileşim içinde olduğunun altı çizilmektedir. Bu da özellikle zaman faktörünün sadece öykünün uzunluğunu sınırlamakla kalmayan çoğu zaman mekânı bile sınırlayan konumda olduğunu göstermektedir. Sinemada bir anlatım aracı olarak görülen mekân, mimarlık ve sinema arasındaki ilişki içerisinde adeta bir köprü olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki sanatın mekânla kurduğu bu ilişki, ikisi arasındaki en güçlü bağ olarak da yorumlanabilir. Her iki sanat dalının ortak paydası olan mekânın sinemada ele alınış şekli yönetmen müdahalesiyle gerçekleşmekte ve onun vasıtası ile kendi kimliğini oluşturmaktadır. Tüm sinema filmlerinde *Mekân adeta bir oyuncu gibi baş roldedir* (Allmer, 2010, s.7). Bunun nedeni ise sinemada dekorun mekânın en belirleyici ögesi olduğu gerçeğidir (Bergman, 1979, s.59).

Daha önceki başlıklarda da belirtildiği gibi sınır sözcüğü her ne kadar negatif bir anlam yaratıyor gibi görülse de pek çok bilim ve sanat dalı için böyle bir çağrışım yapmamaktadır. Bu kavram özellikle sinemada çok çeşitli anlamlarda kullanılabilmektedir. Kimi filmde sahip olunan açık bir mekânın etrafını belirlerken, kimisinde bir evin çerçevesini oluşturmakta, kimisinde sınır fiziksel olmayan bir engelken, kimisinde ise bu sınırın çerçevesi zaman faktörü ile çizilmektedir. Sınır kişinin mekânla kurduğu ilişki üzerinden anlam kazanmakta ve insanın mekânla kurduğu herhangi bir ilişki yoksa sınır kavramı anlamını kaybetmektedir.

Kurgusal bir mekân oluştururken mekânın sınırlarını çizen yönetmendir. İster gerçek ister sanal mekân olsun önemli olan filmi seyreden izleyiciye gerçekten o mekândalarmış hissi uyandırmaktır. Bu yüzden de kurgusal mekânı sınırlayan yönetmen bunu bazen mimari öğelerle yaparken bazen ise fiziksel olarak görünmeyen bir çerçeve ile izleyicisine iletmektedir. Sommer; “hayat; zaman ve mekândan bağımsız bir laboratuvar ortamında

düşünülemez ve kontrol edilmez" demektedir (Göregenli, 2015, s.2). İşte tam da bu sebeple çevremizi saran ve etkileyen değişkenleri gözlemleyebilmek adına zaman ve mekânın bir arada çalıştığı bir deney alanına ihtiyaç duyulmaktadır. Mimarinin yarattığı gerçek mekânlardan ilham alınarak tasarlanan bu mekânlar çevre psikolojisi için de bir deney alanı olarak görülebilmektedir. Çevre psikolojisi ise mimari ve sinemanın tasarladığı bu mekânlarda insanın nasıl konumlanacağına ve o yerle olan etkileşimine odaklanmaktadır. Bu odaklanma sadece seyredilen filmdeki mekânı ve onu deneyimleyen kurgusal karakteri incelemekle sınırlı değildir. Seyreden kişinin seyir deneyimi esnasında o mekânla kurduğu ilişki ve mekâna verdiği duygusal reaksiyonlar da bu deneyin sonuçlarını etkilemektedir. Çevre ve insan ilişkisi bireyin davranışlarını doğrudan yönlendiren bir etkiye sahiptir. Bulunduğu ortam kişinin nasıl bir rol oynayacağı ile ilgili ipuçları verirken aynı zamanda da kişinin olası davranışlarının şeklini de belirlemektedir (Göregenli, 2015, s.7). Walter Benjamin'e göre *Sinemanın belirleyici özelliği, yalnızca insanın çekim aygıtı karşısında kendini sergileme biçiminden değil, fakat aynı zamanda bu aygıtın yardımıyla çevreyi betimleyiş biçiminden de kaynaklanmaktadır* (Benjamin, 2007, s.63). Mekân paydasında birbirleri ile bir etkileşim içinde olan mimarlık, çevre psikolojisi ve sinema prensipleri bir arada çalıştıklarında bireyi saran bu çevrenin onun için sadece fiziksel bir sınırdan ibaret olmadığını aslında kendini ifade etme biçimi olduğunu da kanıtlayabilmektedir.

Bu bağlamda tüm bu prensiplerin mekân paydasında bir arada incelenebilmesi adına en iyi seçeneği sınırlı mekânda çekilen tek mekânlı sinema filmleri sunmaktadır. Bu filmlerin sahip olduğu fiziksel ve fiziksel olmayan sınırlar sayesinde insan ve mekân ilişkisini anlayabilmek, bu ilişki üzerine düşünüp analizler yapabilmek hatta bireyler için daha uygun mekanlar üretebilmek mümkündür. Sınırlı mekânın birey üzerindeki etkilerini en iyi şekilde seyircisine aktaran tek mekânlı filmlerin ulusal ve uluslararası çok fazla örneği bulunmaktadır.

Bu çalışmada ulusal ve uluslararası örneklerin değerlendirmesi yapılırken; ulusal örnekler gerçek mekânda çekilen, uluslararası örnekler ise sanal veya stüdyo ortamında çekilen filmler olarak derlenmiştir. Ayrıca sadece mekanların mimari elemanları değil, belirli veya belirsiz bir süre zarfı içinde bu mekanlarda kalmak durumunda kalan film karakterleri ve onların bu mekanları deneyimlerken mekanların sınırlarına karşı neler hissettiği de çalışma içinde değerlendirilmiştir.

2.1. ULUSLARARASI ÖRNEKLERDE SINIRLI MEKÂN

Özellikle gerçek mekânların kullanılmadığı onun yerine stüdyo veya sanal mekân adı verilen bilgisayar destekli mekanların kullanıldığı uluslararası film örneklerine yer verilecek olan bu bölümde sınırlamanın farklı bir yansıması anlatılacaktır. Uluslararası ölçekte bakıldığında bu türün örnekleri ile çok daha fazla karşılaşmak mümkündür. Sinema dünyasında kurgusal mekânın mimari sınırlarla belirlendiği ve onun fiziksel ve fiziksel olmayan sınırlarca çerçevelendiği bu mekânlara ilk örnek olarak daha önceki başlıklarda da bahsedilen 2003 yapımı *Dogville* filmi verilebilir. Bu filmde sinemanın tiyatrodan en büyük farkı olan mekânı sınırsız şekilde kullanma üstünlüğü yönetmenin muazzam yaratıcılığı ile kaybolmaktadır. Yönetmen bu sınırsızlık yerine sınırları çizilerek belirlenmiş bir köyü ve onun içindeki haneleri seyircisine sunmakta ve bu şekilde de mekânın ve onun sınırlarının aslında ne ifade ettiğini, mekânın bölücülüğü ve sınırlayıcılığını gözler önüne sermektedir. Sadece kuşbakışı çekimlerde görülebilen plan görseli ile mekânların anlaşılabildiği bu filmde seyirci bir süre sonra mekânların mevcut hallerine alışarak kendini kurgunun içine bırakmaktadır. Mekân fiziksel olarak sınırlamadığı karakterlerini fiziksel olmayan sınırlarla öylesine çerçeveler ki seyirci bu sınırlamaya hemen adapte olur ve o çizgilerin bir duvar gibi geçilemez olduğuna, hatta ardındakini görüp duyamayacağına inanır. Mekânın vurucu etkisi filmin finaline de o kadar iyi taşınır ki tüm mekanların aynı anda yıkılışı ile seyirciye metaforik bir mesaj da verilmiş olur.

Sınırın belirgin bir şekilde vurgulandığı bir diğer kurgusal mekân örneği ise; *Room* (2015) filmidir. Ortalama bir oda büyüklüğündeki kulübede zorla tutularak 7 yıl geçiren bir anne oğul hikayesini anlatan filmde insani şartların çok altında bir sınır içinde yaşayan bireylerin yaşadıkları bu kaotik ortam anlatılmaktadır. Sadece fizyolojik ihtiyaçları karşılanan anne-oğul böylesi zor koşullarda bile mekânın içinde kendi alanlarını oluşturarak ihtiyaç duydukları mekânları yaratmaktadır. Bu mekânın son derece belirgin olan fiziksel sınırları öylesine güçlüdür ki odanın ışık alan tek yeri olan tavan penceresi bile bu kasveti azaltamaz. Filmde oluşturulan bu psikolojik sınır ve baskı ile birlikte hem karakterlerde hem de seyircide korku ve endişe gibi duygular gözlenmektedir (Görsel 19-20).



Görsel 19
Oda büyüklüğündeki Kulübenin Dıştan Görünüşü
Room (2015) Filmi Ekran Görüntüsü. https://www.fullhdfilmizlesene.com/dram-filmleri-izle/gizli-dunya-room/



Görsel 20
Odanın Anne Oğul Tarafından Kişiselleştirilmesi
Room (2015) Filmi Ekran Görüntüsü. https://www.fullhdfilmizlesene.com/dram-filmleri-izle/gizli-dunya-room/



Görsel 21
Bir Uzay Gemisi İçinde Geçen Sınırlı Uluslararası Film Örneği Passanger
Passenger (2016) Filmi Ekran Görüntüsü. https://www.fullhdfilmizlesene.com/film/uzay-yolculari-film-izle/

Passenger (2016) filminde ise sınırları oldukça geniş bir uzay gemisinin sınırları içinde kalan iki kişinin aslında dünyada sahip oldukları tüm imkanlara bu mekân içinde de sahip olmalarına ve mekânın sunduğu aydınlık ve ferahlığa rağmen yaşadıkları psikolojik sıkışmışlık hissi ve fiziksel sınırın birey üzerindeki baskısı anlatmaktadır. Mekânın insan psikolojisini nasıl etkilediği konusunun ön plana çıkarıldığı ve insanın mekân ile iletişim kuramadığı noktada ona yabancılaştığı ve bu yabancılaşmanın ise bireyde psikolojik olumsuzlara yol açmasının gözlemlendiği bu filmde, kurgusal mekân âdeta bir deney alanı gibi çalışmaktadır. Gerçek mekânı kullanan ulusal örnekler de stüdyo ortamında sanal bir dünya yaratan uluslararası örnekler de aslında aynı konuya hizmet etmektedir. Her ikisi de sinema ve mimarlığın bir arada çalıştığı hikâyeler anlatırken aynı zamanda pek çok dal için veri sağlamaktadır. Bu sayede de gözlemlenmesi zor hatta etik olarak uygun olmayan bazen ise imkânsız olan durumlar için bu mekânlar olanak sağlamakta ve mekânın insan üzerindeki etkisini anlamamız için ise uygun koşullar yaratmaktadır (Görsel 21).

2.2. ULUSAL ÖRNEKLERDE SINIRLI MEKÂN

Sinema filmlerinin tiyatro sahnesi benzeri stüdyo ortamlarında çekildiği ilk eserlerden itibaren sinema hep sınırları belirli bir mekân içinde hikayesini kurgulayarak öyküleme yapmış ve ulusal ilk örneklerden itibaren kullanılan gerçek mekân ve stüdyo kullanımında kendine tiyatro sahnesini örnek almıştır. Sınır hem fiziksel olarak mekân belirleyici hem de öyküsel olarak hikâyenin başının ve sonunun göstergesi olmuştur. Özellikle iç mekân sahnelerinde gerçeğe en yakın mekânı yaratabilmek adına genel olarak dekor ile donatılmış stüdyolar kullanılmıştır. Gerçek mekân kullanılarak çekilen tek mekânlı filmler ulusal örneklerde kendini daha yakın dönemlerde göstermiştir. Özellikle son dönem Türkiye sinemasının başarılı yapımlarından sayabileceğimiz ve sınırlı mekânı seyircisine en iyi aktaran filmler olarak *Lal Gece, Nar ve Sarmaşık* filmlerini örnek olarak verilebilir. Bu üç filmde de karakterler belli mekanlar içinde sıkıştırılarak hem fiziksel hem de fiziksel olmayan sınırlarca hapsedilmişlerdir.



Görsel 22
Tek Oda İçinde Geçen Sınırlı Ulusal Film Örneği
Lal Gece (2012) Filmi Ekran Görüntüsü. https://www.fullhdfilmcehennemi.live/lal-gece-izle.html

Reis Çelik'in yönetmenliğinde çekilen *Lal Gece* (2012) filmi uzun yıllar hapis yatmış yaşı geçkin bir karakterin beraatının ardından kendinden yaşça oldukça küçük bir kızla evlenerek gerdek gecesi için bir odaya girmelerini ve tüm geceyi bu odada geçirmelerini anlatmaktadır (Görsel 22).

Filmin içeriği her ne kadar çocuk gelin, bireyin geçmiş korkuları, ataerkil toplum gibi konuları barındırıyor olsa da mekânsal anlamda incelendiğinde oda geleneksel öğelerin ön planda olduğu bir mekân olarak ekrana yansımaktadır. Mobilya seçiminin, yerleşiminin, kullanılan oryantal figürlerin ve fov renklerin yine bu temaya göre yapılmış olması mekânın, seyirciye bu hikâyedeki karakterlerin kişilikleri, geldikleri yerler ve hikayeleri hakkında sanki ön bir konuşma yapmasını sağlamaktadır. Pek çok filmde bireyin kendi ile yüzleşmesi adına metafor olarak kullanılan ayna ise bu filmde de yerini alarak ve karakterlerin korkuları ile yüzleşmeleri için mekâna yerleştirilmiştir.

Mekânda pek çok pencere bulunmasına rağmen içeriye aydınlık veya ferahlık vermemektedir. Aksine pencere pervazları öylesine yüksek ve mobilya renkleri ile öylesine tezat renklerdedir ki mekânı daha kasvetli bir hale getirmektedir. Ayrıca mobilyaların duvarı takip eder şekilde yan yana dizilmesi; bir mekân tarifinden çok dikdörtgen planlı bu mekâna çizilen ikinci bir çerçeve gibidir. Bununla birlikte mekânın ölçek olarak darlığı ve karakterlerin belirli bir süre dolmadan oradan çıkmamaları gerektiği gerçeği hem içinde bulunan karakterleri hem de filmi izleyen seyirciyi psikolojik olarak baskı altında tutarak onlara üzüntü ve korku gibi duyguları aşılamaktadır.



Görsel 23
Bir Evin İçinde Geçen Sınırlı Ulusal Film Örneği
Nar (2001) Filmi Ekran Görüntüsü. https://jetfilmizle.live/nar-turk-filmi-izle.html

Ümit Ünal yönetmenliğinde çekilen *Nar* (2001) filminde ise doktorun verdiği yanlış ilaç neticesinde önce torununu, torununa verilen rapor sonucunda da kızının akıl sağlığını kaybeden Asuman karakterinin, hastaneye karşı hiçbir hak talep edememesi sonucunda kendi adaletini arama hikayesi anlatılmaktadır. Filmde Asuman karakterinin raporda yazanları değiştirmek için doktorun evine falcı kılığında gitmesi ardından ise raporu yazan doktorun arkadaşını ve bir süre sonra da apartman görevlisini doktorun evinde adeta rehin alarak onları ev sınırları içinde baskı altında tutmasını ve bu insanlara uyguladığı psikolojik şiddeti anlatılmaktadır. *Nar* filminde *Lal Gece* filmindeki gibi geleneksel motiflerin veya fov renklerin hakimiyetinin olmamasına, aksine sanatla dolu, şehirli bir çizgi çizmesine, mobilya yerleşiminin mekânı daha tanımlar şekilde konumlanmasına ve ölçek olarak onun kadar dar bir alana sahip olmamasına rağmen film mekanları hem fiziksel hem de psikolojik olarak rahatsız edicidir. Mekâna hâkim olan doğal ışığın zaman ilerledikçe kararmaya başlaması, kullanılan yapay ışıkların hep yerden yukarı doğru dramatik bir şekilde verilmesi ve ilerleyen zamanın sanki mekânı da fiziksel olmayan şekilde daralttığı düşüncesi karakterleri boğmaktadır. Hikâyenin akışı ile kapanan perdeler, iç mekânı daha da karanlık ve basık bir hale getirmektedir. Karakterlerin evin fiziksel sınırlarının içinde kendi fiziksel ve fiziksel olmayan sınırlarını da yaratarak farklı odalarda ve daha dar alanlarda tek başlarına kalmaları ve yükselen gerilimin de etkisi ile seyircisinin klostrofobik eğilimlerini ve korku seviyelerini artırmaktadır (Görsel 23).

Tolga Karaçelik'in yönettiği *Sarmaşık* (2015) filminde ise; demir atmış bir geminin içinde kalmak durumunda kalan gemi mürettebatının kendi içinde yaşadığı iktidar mücadelesi anlatılmaktadır. Film ne *Lal Gece* gibi bir odada ne de *Nar* filmi gibi bir evde geçmektedir. Ölçek olarak diğerlerine göre çok daha büyük bir alanda, bir yük gemisinde geçen bu hikâyede mekân yine baş kahramandır. Mekân sonu belli olmayan zaman baskısı karşısında ne zaman dışarı çıkacağını bilmeyen mürettebat için psikolojik olarak daralmaktadır. Gün geçtikçe mekânın sahip olduğu kasvet bireylere yansıyarak onları kendi küçük alanlarına hapseder. Ayrıca zaman faktörünün yanında gemide hali hazırda var olan hiyerarşi ve onun baskın otoritesi kendini mekânsal anlamda da göstermekte ve mekânda sınıfsal ilişkilerin oluşmasına neden olmaktadır. Bu da geminin içindeki mürettebatı psikolojik olarak çöküşe sürüklemektedir. Mehmet Şener'in makalesinde *Sarmaşık* filminde geçen bu tür yük gemilerinde her zaman işleve dayalı mekânsal birtakım ayrımlar olduğu savunulmaktadır. Makine dairesinin en alt katta olması, kaptan köşkünün aslında en üstte konumlanmasının hem işlev hem de hiyerarşik düzene göre yerleştirildiğini söylemektedir. Ayrıca Şener, mürettebatın kamaralarının olduğu koridorları hapishane hücrelerine benzeterek bu dar, kasvetli koridorları hiyerarşinin görünür hali olarak tanımlamaktadır (Şener, 2016, s.155) (Görsel 24-25).



Görsel 24
Kaptan Köşkü
Sarmaşık (2015) Filmi Ekran Görüntüsü. https://jetfilmizle.live/sarmasik-filmini-izle.html



Görsel 25
Yük gemisindeki Koridor Görseli
Sarmaşık (2015) Filmi Ekran Görüntüsü. https://jetfilmizle.live/sarmasik-filmini-izle.html

Kaptan köşkü; kaptanın otoritesini göstermek adına bazı ipuçlarına sahiptir. Diğer odalardan farklı olarak kaptanın odası; daha kaliteli malzemelerin kullanıldığı, duvarları ahşap kaplama ve diğer odalara nazaran mobilyaların daha özenle seçildiği bir mekândır. Mekânsal olarak ise daha tanımlıdır. Bu da kaptanın kişilik özellikleri ve gemideki konumu hakkında seyirciye ipucu vermektedir. Mürettebatın toplu olarak televizyon izlediği alan ise fazla eşyaların bir araya toplandığı bir ardiyeyi andırmaktadır. Bu alanda kullanılan yeme içme, dinleme ve mutfak bölümleri birbirleriyle olumlu anlamda iç içe geçemeyen ve kaptanın odasına nazaran aynı dilde olmayan, birbirinden farklı malzeme, farklı renkte ve tarzda mobilya ve aksesuarların olduğu bir mekandır (Görsel 26). İmamoğlu'nun da dediği gibi mekânda bulunan bu tür eşya ve aksesuarların; malzeme, tarz ve renklerinde dil birliği olmaması durumu o mekânı daha sıkışık ve basık hale getirmektedir (İmamoğlu, 2003, s. 77-82).



Görsel 26
Yük Gemisi İçindeki Ortak Alan
Sarmaşık (2015) Filmi Ekran Görüntüsü. https://jetfilmizle.live/sarmasik-filmini-izle.html

Hücreyi andıran mürettebat odaları ise duvarlara asılan posterlerle kişiselleştirilmeye çalışılmış ama bir koğuştan farkı olmayan odalar olarak gösterilmektedir. Zamanın ilerlemesi ve daha ne kadar bekleneceğinin öngörülemez olması ile birlikte artan gerilim tüm mekânları daha da içinden çıkılmaz bir konuma sokmaktadır (Görsel 27).



Görsel 27
Mürettebat Odası Örneği
Sarmaşık (2015) Filmi Ekran Görüntüsü. https://jetfilmizle.live/sarmasik-filmini-izle.html

Geminin sınırlarından çıkamayan mürettebat diğer iki filmde olduğu gibi kendini korku içinde, üzgün bazen ise öfkeli hisseder ve sınırları diğer filmlerdeki kadar dar olmayan bu alanda gün karakterler geçtikçe kendi sınırları içinde sıkışarak psikolojik olarak bir yok oluşun içine sürüklenmektedir.

2.3. BÖLÜM ÖZETİ

Kurgusal mekânın sınırlarını yönetmenin kararı ile belirlenmiş kamera açıları oluşturmakta ve seyirci sadece yönetmenin karar verdiği ölçüde o mekânı görmektedir. İster gerçek isterse sanal mekân olsun kurgusal mekânda önemli olan o mekânın gerçekliğine seyirciye ikna etmektir. Bu yüzden de farklı yöntemlere başvurulabilmektedir. Mekânsal sınırlamayı bazen mimari öğelerin yardımı ile yapan yönetmen bazen ise görünmeyen sınırlara başvurarak seyirciyi fiziksel olmayan sınırlar içine de hapsetmektedir. Bu yöntemler özellikle sınırlı mekânın çok baskın bir şekilde kullanıldığı tek mekânlı filmlerde daha belirgin şekilde gözlenmektedir. Bu tür filmler hem Türkiye hem de dünya sinemasında çok kez denenmiş ve çok fazla örneği bulunan yapımlardır.

Bu çalışmada ulusal platformda üretilen ve gerçek mekânda çekilmiş sınırlı kurgusal mekânlara örnekler olarak; *Lal Gece, Nar ve Sarmaşık* filmleri verilmiştir. Bu üç film

karakterlerini belli bir sınır içinde hapseden ve ölçek olarak birbirlerinden farklı büyüklüğe sahip yapımlardır. *Lal Gece*'de karakterler bir oda ölçeğinde hapsedilirken, *Nar* filminde bu sınırlama bir ev ölçeğinde, *Sarmaşık* filminde ise bir yük gemisi sınırları içindedir. Çalışma için seçilen uluslararası örnekler ise, sanal mekânda çekilmiş ve birbirlerinde yine farklı ölçeklerde olan mekanlardır. Sınırları keskin olarak çizilmiş ve mekânın filmin odak noktası olduğu bu tür yapımlarda seyirci genel olarak negatif duygular hisseder, tahammül seviyesi mekânın küçülmesi ile doğru orantılı olarak azalabilir veya mekânsal bu kapalılıklar filmin genelinden seyircilerin klostrofobik bir enerji almasına ayrıca geçmiş olumsuz deneyimlerini hatırlamasına yol açabilmektedir. Sınırların daha geniş olduğu *Dogville* ve *Passanger* gibi film örneklerinde ise nerdeyse bir şehir ölçeğinde sınırlama yapılmamaktadır. Bu film mekanlarının önceliği, seyirciye bahsi geçen mekanların gerçek hayatta da var olduğuna inandırmaktır. Seyirci o mekânın gerçekliğini peşinen kabul ettiği sürece o mekân inandırıcı olabilmekte ve seyirci tarafından içselleştirilebilmektedir. Bu tarz duygu değişimlerinin mekanla olan ilişkisini gözlemleyebilmek adına ise toplu veya bireysel film seyirleri düzenlenerek ardından yapılacak anket çalışmaları ile analizlerde bulunmak mümkündür. Bu şekilde de etik olarak gözlenmesi zor olan insan ve mekân ilişkisi, sinemada kullanılan mekanların bir laboratuvar olarak çalışmasıyla mimarlığa destek olabilmektedir.

3. BÖLÜM: FİZİKSEL VE FİZİKSEL OLMAYAN SINIRLARIN TEVFİK BAŞER FİLM MEKÂNLARINDAKİANALİZİ

Mekân insan yaşantısının bir uzantısıdır.
İnsan orada hayallerini, umutlarını, geçmişte geçirdiği güzel günlerin anılarını bulur.
Mimarlık bu duyguları yaşatmak için vardır
(Loos, 2016, s.22)
Adolf Loos

Tevfik Başer sinemasının sanatsal anlamda içsel olanı dışa yansıtan etkiler göstermesi sebebi ile tavır olarak onu dışavurumcu akımda kategorize etmek yanlış olmaz. Yönetmen bu tavrını hem öykünün konusu aracılığı ile içerik olarak hem de kullandığı dekor, ışık ve renklerle biçimsel olarak mekân tasarımında uygulamaktadır. Anlatılan hikayeler her zaman karakterlerin iç dünyalarındaki çalkantıların dışa yansıması ile olgunlaşıp seyircisine ulaşmaktadır. Filmlerinde yoğunlukla karanlık tonlar, loş ışıklar ve kapalı gerçek iç mekânlar kullanmaktadır. Hikâyenin odağında genel olarak yaşadığı yerden kültürel, finansal, hukuki veya psikolojik bir sebep ile ayrılmak zorunda kalmış olan bireyin yeni gittiği çevreye de bir şekilde entegre olamama hali hakimdir. Başer'in karakterlerini gittikleri yerlerde belli bir sınır içinde hem fiziksel hem de psikolojik olarak dış dünyadan izole etmesi filmlerindeki en belirgin özelliktir.

Her filminde karakterini ölçek olarak daha farklı bir sınırın içine kapatan ve onları çevrelerinden yalıtan yönetmen *40 m² Almanya* filminde Turna karakterini 40 m²'lik bir eve hapsederken, *Sahte Cennete Veda* filminde Elif karakterini bir hapishane içine kapatmaktadır. *Elveda Yabancı* filminde ise mekân ölçeğini biraz daha büyüterek bu kez karakterleri bir adada sınırlayan yönetmen yaptığı geri dönüşlerle (flashbacklerle) de filmlerindeki karakterlerin aslında geçmiş yaşamlarında da baskıcı ve yine onları sınırlayan mekânlardan geldiklerini göstermektedir. Bu mekanlar bazen bir baba evi bazen bir köy bazen ise yine bir hapishane olarak ekrana yansımaktadır. Hatta bununla da kalmayan Başer, karakterlerinin rüyalarını da ekrana yansıtarak onları rüyalarında da çıkması zor sınırlara sokarak çıkamayacakları bir döngünün içinde bırakmaktadır.

Başer filmleri bizi genel olarak geçtiği mekânın etkisi altına almaktadır. Ekspresyonist etkiler taşıyan bu mekânlar genel olarak iç karartan ve kasvetli mekânlardır. Mekânını dekor, ışık ve renk ile destekleyen yönetmen mekânsal sınırın insan üzerindeki etkisini her bakımdan seyircisine geçirmeye özen göstermektedir. Üç filminde de bulundukları

mekânlar ile uyum sağlamakta zorlanan karakterlerin, oradaki toplum tarafından dışlanması ve bu dışlamanın sonucunda kendi ötekileşmiş yerleşim alanlarını yaratmaları durumu söz konusudur. Kendi sınırlarını belirleyen karakter, önce kendini ve yeni mekânını dış dünyadan soyutlayarak kendi mahrem alanını yaratmaktadır. Bu alanını da yaratan karakterin çevresini mekânsallaştırma ve kişiselleştirme süreci Başer sinemasının kişi, zaman ve mekân unsurlarını bir arada uyum içinde çalıştırması ile gözlenebilir hale gelmektedir.

Başer sinemasında mekân ve bireyin ilişkisi öylesine iç içedir ki mekân bireyi değişime uğrattıkça mekân da değişim geçirmektedir. Buna örnek olarak *40 m² Almanya* filminde gün geçtikçe kültürel etkilerle renklenen ev, *Sahte Cennete Veda* filminde metaforik olarak yıkılan hapishane duvarları veya Elif'in hücresindeki kişiselleştirmelerle değişen alanlar ayrıca *Elveda Yabancı* filminde sular altında kalan ada verilebilir. Karakterler değişime uğradıkça mekânlar da onarla birlikte değişmektedir.

Tevfik Başer'in üçlemesinde kullanılan bu keskin sınırlı mekânlar hiçbir zaman asıl karakterlere tamamen ait değildir. Emaneten ikamet edilen bu mekânlarda hayatlarını geçiren karakterler genel olarak mekânla bütünleşemeyip adaptasyon sıkıntısı çekmektedirler. *40 m² Almanya* filminde babaya ait olan mekândan kocasına ait olana mekâna gelmiş olan Turna, *Sahte Cennete Veda* filminde kocasına ait olan mekândan devlete ait olan mekâna gelen Elif, *Elveda Yabancı* filminde ise devlete ait olan mekândan Karin'e ait olan eve gelen Deniz karakterleri belki de bu yüzden hiçbir zaman ikamet ettikleri mekânları tam olarak içselleştiremezler (Tablo 3).

40m² Almanya	Sahte Cennete Veda	Elveda Yabancı
Ev	Hapishane	Ada
(Çekirdek Bir Yaşam Alanı)	(Total Kurum)	(Şehir Ölçeği)

Tablo 3
Ölçek Olarak Büyüyen T.B. Filmleri Tablosu

Tevfik Başer üçlemesinde bulanan bu filmler tür olarak dram kategorisine girmektedir. Bunun sebebi dram türünün tanımında da belirtildiği gibi*; kahramanının belli bir toplumsal durumu, bu durumdan kaynaklanan davranışları vardır. Dramatik yapı, duygulardan tutkulardan çok kahramanın içinde yaşadığı toplumsal koşulların etkisi ile kurulur. Bundan dolayı da dram seyircisine ağlatıdan daha yakındır. Dramın amacı ortaya*

olağanüstü bir durum koyup kahramanı bu durumla karşı karşıya getirmek bu güç sınamasını anlatmak, bunun sonunda kahramanın hangi noktaya neden geldiğini açıklamaktır. Bu türde dramatik yapının sağlam temellere dayanması önemlidir (Özön, 1985, s.149-150). Tevfik Başer'in bu üçlememesinde kahramanların karşısına çıkan fiziksel ve fiziksel olmayan sınırlar, onları tüm bu süreç içerisinde zorlayan ve sınandıkları güç olarak verilmektedir. Bu yüzden de mekân diğer dramatik filmlere nazaran daha ön planda, bu sebeple de her türlü mimari ve tasarım ögesiyle desteklenmek durumundadır. Yönetmen Tevfik Başer de mekânların üstelendiği bu rolün farkındalığıyla kurgusal mekânlarını oluşturmuştur. *40 m² Almanya* filminde gerçek mekanlara ufak dokunuşlar yapan yönetmen, *Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı* filmlerinde ise gerçek mekân ve stüdyo ortamında oluşturduğu sinema mekanlarını bir arada kurgulayarak dramatik yapıyı güçlü bir şekilde sağlamıştır.

Karakterlerin içinde bulundukları sınırlı mekânlar genel olarak hukuki veya kültürel olarak içinden çıkamadıkları klostrofobik mekânlardır. Gün geçtikçe karakterleri baskılamaya başlayan bu mekânlar onlarda üzüntü, korku ve öfke gibi olumsuz temel duyguların yükselmesine sebep olmuştur. *Sahte Cennete Veda* filminde Elif karakterinin dil öğrenip, çalışmaya başlaması hatta özgüven kazanması bu sınırlı mekâna kapatıldığı dönmede gerçekleşmiştir. Bununla birlikte *Elveda Yabancı* filminde de her iki ana karakterin de üretkenliklerinin artması yine toplumdan izole oldukları mekânda gerçekleşmiştir. Ancak bu durumlar bile mevcut kapalı mekânların kişilerde olumlu bir etki yaratabileceğini düşünmemize sebep olmamaktadır. Aksine ait olmadıkları ve kendilerine yapay bir kabuk gibi oluşturdukları bu korumalı alanların (yeni bir yuva olarak görülen ev, cennet olarak görülen hapishane, kaçış yolu olarak görülen ada) gerçek dünya ve hayatlarını yansıtmaması sebebi ile yaşanan pozitif duyguların da gerçek olamayacağı şüphesi uyandırmaktadır (Tablo 4).

	40 m² Almanya	Sahte Cennete Veda	Elveda Yabancı
Fiziksel Sınırlar	Ev	Hapishane	Ada
	Apartman, Köy Evi	Hücreler, Çalışma Alanları, Avlu	Ev, Karavan, Mezarlık
Fiziksel Olmayan Sınırlar	Ataerkil Düzenin Baskısı	Kanunların Çizdiği Sınır	Kanunların Çizdiği Sınır
	Farklı Kültür Tarafından Ötekileştirilme	Kültürel ve Dini Baskı	Mültecilerin Toplum Tarafından Ötekileştirilmesi

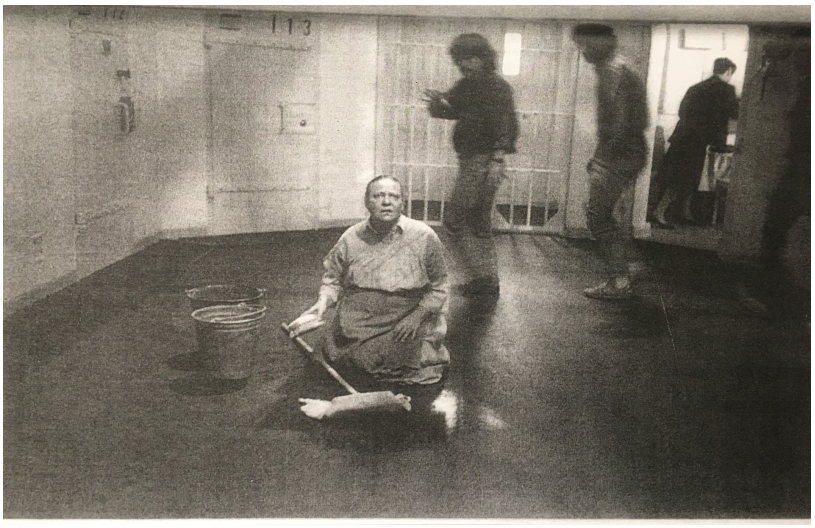
Tablo 4
T.B. Filmleri Mekân Tablosu

Başer'in üç filminde de karakterlilerin yeni gittikleri çevre ile yaşadıkları iletişimsizlik perdeye başta dil kaynaklı gibi yansıtılsa da asıl iletişimsizliğin kültürel, dini veya cinsiyetçi yönlerden kaynaklandığının altı çizilmiştir. İlk olarak *40 m² Almanya* filminde dil bilmeyen Turna karakterinin toplumdan yalıtılması ve onlarla iletişim kuramaması dille ilgili değildir. Kültürel olarak eşinin boyunduruğu altında kalan Turna hem cinsiyetçi hem de kültürel bir baskının altında kalarak ev sınırları içinde kilitlenerek hapsolmuştur. Mekândaki bu baskın sınırlama onun psikolojisini olumsuz yönde etkilemiş ve temel ihtiyaçlar dışında hiçbir özgürlüğünün olmayışı onu duygusal çöküşe sürüklemiştir. İkinci filmde ise Elif karakterinin toplum ile arasındaki iletişimsizliğin en büyük nedeni dil gibi görünse de dil öğrendikten sonraki dönemde abisinin uyguladığı kültürel baskı ve bir erkekle mektuplaşması sebebi ile koğuştaki Müslüman kadınlar tarafından ayıplanması gibi nedenlerle onun toplumdan dışlandığı gözlenmektedir. *Elveda Yabancı* filminde ise çarpıcı bir yol deneyen yönetmen hiçbir alt yazı kullanmayarak; dil bilmemenin bir iletişim sıkıntısı olmadığını aslında dini, siyasi ve kültürel izolasyonların insanlar arasındaki en büyük iletişimsizliklere yol açtığını; bu sınırlı mekânlara hapsettiği karakterler üzerinden açıkça göstermektedir. Her üç filmde de perdeye yansıyan fiziksel sınırlar gibi fiziksel olmayan sınırların etkisi ile mekânlar, öykü hatta karakterler şekillenmektedir.

3.1. TEVFİK BAŞER FİLMLERİNDEKİ SİNEMA MEKÂNLARI

1951 yılında Çankırı'da doğan Tevfik Başer, ailesi ile birlikte babasının işleri nedeni ile 1957 senesinde Eskişehir'e taşınır. İlkokuldan liseye kadarki eğitimini burada tamamlayan Başer, lise mezuniyetinin ardından 1971'de İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Bölümü'nün sınavlarına girer ve yedek listeden bölüme kabul edilir ancak yedek liste Başer'in askerlik başvurusunun ardından açıklanınca önce askerliğini yapmak üzere Erzincan'a gider askerlik sonrasında ise dil öğrenmek üzere 1973 yılında Londra'ya gitmeye karar verir. Londra'ya kısa süreli bir vize ile giden ve çalışma izni olmayan Başer, geçimini sağlayabilmek adına bir süre garsonluk, bulaşıkçılık gibi işlerde çalışır bu vasıta ile de çalıştığı restorana müşteri olarak gelen pek çok sinemacıyla tanışma fırsatı bulur. Bu seyahat ona kendi ülkesinden uzak yabancı bir ülkede sıkışmış yaşamlar süren insanların hikayelerini anlattığı öyküleri için bir ilham kaynağı olur. Bu sayede bir ülkede yabancı olmak, ötekileşmek gibi temaları yerinde inceleme fırsatı bulur ve bunun neticesinde gelecekte yapacağı filmlerin temelini atar. Hatta kendisiyle yapılan görüşmelerdeki anekdotlarda 40 *m² Almanya* filminin çıkış noktasını bu yurtdışı seyahatlerindeki iki

anısıyla ilişkilendirir. İlki Almanya'da öğrencilik yaptığı yıllarda kaldığı öğrenci evinin tam karşısında oturan ve evinden hiç çıkmayan evli bir kadın hikayesi olmuştur. Tıpkı filmdeki gibi dış dünyaya kapalı bir avlu çevresinde olan bu yaşam; Başer'in dikkatini çekmiş ve kendisi ile gidip konuşmak hatta bu kadının hayatının belgeselini çekmek istemiştir. Sonra ise bunun kadının eşiyle arasında bir sıkıntı yaşatabileceğini ya da kadının konuyla ilgili rahatsızlık duyabileceğine dair düşünceleri neticesinde bu konuyu sadece senaryolaştırmakla yetinmiştir. Sınır, ötekileştirme ve göç gibi konuları merkez alan yönetmenin bu konularla ilgili zihnine atılan ikinci tohum ise Londra'da yaşadığı yıllarda yaşadığı zorluklar nedeni ile içini kemiren bir sıkıntıyla başlar kendisi büyük bir şehirden gelmesine ve dil bilmesine rağmen bile bu şehirde kültürel bir şok yaşadığını düşünmüştür. Peki acaba köyün birinde bir kişiyi uyutsalar ve tam burada Piccadilly Meydanı'nın ortasında uyandırsalar acaba nasıl olur demiştir. İşte belki de bu iki fikir tohumu yönetmenin bu konular üzerine gitmesine sebep olurken, ikamet ettiği bu yerler ise ona ilham vermiştir. Aynı dönem bir arkadaşının kendisine fotoğraf makinesi hediye etmesi ile de amatör olarak girdiği fotoğrafçılık alanı ona hayalini kurduğu bu öykülerin görüntülerini çerçeveleme ve bir kompozisyon içinde değerlendirme yeteneği kazanmıştır (Görsel 28).



Görsel 28
Sahte Cennete Veda (1989) Filmi Çekim Görüntüleri
Tevfik Başer Arşivi.

Başer 1978 yılında ise Eskişehir'e gider ve Eskişehir Televizyon Enstitüsü'nde fotoğraf ve grafik sanatçısı ayrıca da kameraman olarak çalışmaya başlar. Dönemin Anadolu Üniversitesi rektörü Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen'in de önerisi ile o dönem yeni kurulan

Anadolu Üniversitesi Sinema ve Televizyon Yüksekokulu'na başvurur ancak istenilen puanın altında kaldığı için şansını Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi Görsel İletişim Bölümü'ne başvurmakta bulur ve okula kabulünün ardından ise Almanya'ya gider. Öğrencilik dönemi esnasında üç belgesel ve bir sinema filmi çeken Başer, aynı zamanda pek çok senaryo çalışmasına da imza atar. Mezuniyet projesi olarak hazırladığı 40 qm Deutschland (*40 m² Almanya)* filmini mezun olduktan sonra 1985-1986 yılları arasında çeker ve film dönemin sinema çevresi tarafından beğeni kazanır. Cannes Film Festivali'nde Eleştirmenler Haftası Bölümü'nde gösterilen Başer'in ilk uzun metrajlı bu filmi, Alman Sinema Ödülleri'nde ve uluslararası festivallerde birçok ödül alır. Daha sonra 1989 senesinde Abschied vom falschen Paradies (*Sahte Cennete Veda*) filmini çeken Başer, bu filmini ise Berlin Uluslararası Film Festivali'nin yarışma bölümünde gösterime sunar. Son uzun metrajlı filmi olan Lebewohl Fremde (*Elveda Yabancı*) filminin ilk gösterimini ise Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümünde yapar. Uzun bir dönem sonra bir televizyon filmi olarak çekilen "Dilekler Zamanı" (2005) filminin senaryosunu Rolf Schübel ile birlikte kaleme alır. Yönetmenin ayrıca "Göz Dayanana Kadar" (1981), "Tanrı ile Toprak Arasında "(1984) ve "Sahneye Konmuş Vatan" (1987) isimlerinde belgesel filmler ayrıca Almanya Çalışma Bakanlığı'na çektiği tanıtıcı filmleri bulunmaktadır. Pek çok yönetmenin workshop çalışmalarına da katılmış olan Başer, Köln Güzel Sanatlar Akademisi ve Berlin Sinema Okulu'nda film yapımı konusunda seminerler vermiştir. Baden-Württemberg Film Akademisi'nde 1991–2002 yılları arasında misafir doçent olarak çalışmış, 1993 yılında Beykent Üniversitesi'nde, (Güngör, 2002, s.32-33) 2003 yılından bu yana ise Kadir Has Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak eğitim vermekte olan Başer, evli ve iki çocuk babasıdır.

Kasım 2018 tarihinde Tevfik Başer ile Kadir Has Üniversitesi'nde gerçekleştirilen görüşmede; yönetmenliğini *40 m² Almanya (1986), Sahte Cennete Veda (1989)* ve *Elveda Yabancı (1991)* isimlerindeki filmleri, bu filmler için tasarlanan mekanlar, bu mekanları belirleyen sınırlar ve filmlerindeki karakterlerin bu mekanlarla olan ilişkileri üzerine görüşülüp bilgiler alınmıştır. Bu çalışmada faydalanılan fotoğraflar, storyboardlar, skeçler ve bahsi geçen filmlerin yönetmen versiyonu halleri (director's cut) Tevfik Başer'in kişisel arşivinden edinilmiş ve çalışma bu görsel veriler yardımı ile şekillenerek mekânlar çok daha detaylı bir şekilde incelenebilmiştir.

3.1.1. 40 m² Almanya Filmi ve "Ev" Sınırları İçinde Mekân

Film, köyde baba baskısı ile yaşayan Turna karakterinin bir gün başlık parası karşılığında Almanya'da işçi olarak çalışan Dursun'a verilmesi ile birlikte onunla Hamburg'a taşınmasını ve taşındığı evde yaşadığı psikolojik olumsuzlukları anlatmaktadır. Turna öncelikle kendi kültürün baskıcı ataerkilliği sonrasında ise eşinin onu Alman kültüründen soyutlaması ile bir kabuğun içine hapsolmuştur. Tanımadığı bu kültürün korkusuyla baskıcı tavırlar sergileyen Dursun ise işe gitmek için evden her çıktığında karısını bu kültürden koruduğunu zannederek kapıyı onun üzerine kilitlemektedir. Baba evinden sonra tekrar baskı altına giren Turna, günlerini pencere önünde geçirmekle ve bulundukları apartmanın iç avlusundan sokağı bile sadece ufak bir aralıktan görebilmektedir. Avlu yönüne bakan balkonlarına çıkan komşular ve bu aralıktan gördüğü birkaç insan dışında gün içinde kimseyi görmeyen Turna, işaret dili ile konuşmaya çalıştığı karşı apartmandaki sakat kız çocuğu dışında ise kimse ile bir iletişim içine girememektedir. Konuşabildiği tek kişi sabah ve akşam belli saatler içinde gördüğü kocası Dursun'dur ancak onunla olan konuşmalarını da bir iletişim örneği olarak vermek oldukça zordur. Bu kapatılmışlık ve yalnızlık Turna'nın psikolojisinin günden güne bozulmasına, hamile kalması ile de artık tamamen çökmesine sebep olmuştur. Böyle bir duygusal ve psikolojik olumsuzluk içerisindeyken Dursun'un ani gelen ölümü ile evden kaçarak uzaklaşmıştır.

Filmin ana mekânını oluşturan apartman, 2. Dünya Savaşı sonrasında yapılan klasik Alman toplu konut örneklerindendir. Dışı koyu renk tuğla kaplama olan bu konut, çevresindekiler ile birlikte ortak bir avluyu paylaşmaktadır. Yapının içi art nouveau stili denilebilecek detaylarla doludur. Merdiven korkuluklarının ferforje çiçek motifleri ile bezeli olması ve apartman boşluğunda bulunan iç pencere detayları da bu bilgiyi desteklemektedir (Görsel 29- 30).



Görsel 29.
Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya/40 m²Deutschland. (Film Karesi). Apartmanın dış mekân görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.



Görsel 30.
Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya/40 m²Deutschland. (Film Karesi). Apartmanın iç mekân görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.

Aslında film boyunca evin Almanya'da olduğuna dair pek bir ipucu yoktur. Hatta öyle ki başta bu bilgi verilmese evin Almanya'da olduğunun seyirci tarafından anlaşılması oldukça güçtür. Eşyalar, onları kullanım şekilleri, renkleri ve dokuları köylerindeki hayatlarıyla benzerlikler göstermektedir. Zaten geri dönüş sahnelerinde (flashback) gördüğümüz Türkiye'deki köy evi, ortalama olarak Almanya'daki bu evleri ile aynı özelliklere sahiptir. Köy evinde de hemen hemen aynı aksesuarlar, aynı loş ortam ve aynı boğucu atmosfer hakimdir. Hamburg'daki bu daire dış kabuğu ile tavan tabana bir tezatlık içindedir. Film boyunca dış çekimler ile gösterilen Alman kültürü, mimarisi, komşu

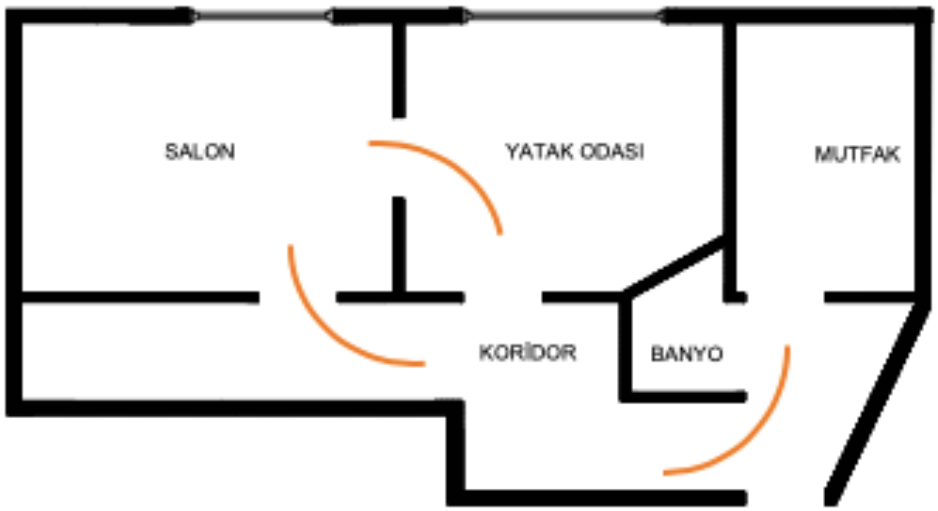
balkonlarda gözlemlenen kılık kıyafetler ve yaşam tarzlarına karşın Turna ve Dursun köyde sürdürdükleri yaşamlarını devam ettirmekte ve Türk ve göç kültürünün izlerini bariz bir şekilde bu dairlerine de yansıtmaktalardır. Pencereden gözlemlenen komşu balkonlardan ise her ne kadar kültürel farklılık anlaşılıyor olsa da bulundukları evlerin iç mekânlarına dair çıkarımlar yapabilecek ip uçlarına rastlamak zordur.

Evin hemen her köşesinde Türkiye'den Almanya'ya göç edildiğini gösteren bir eşya veya bir objeye denk gelmek mümkündür. Turna'nın eve taşınmasının ardından ise eve daha fov renkler ve oryantal motifler hâkim olmuştur. Mevcut Alman mobilyaları da Türk motifleri ile kapatılarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum dairenin hemen her odası için geçerlidir. (Salon, mutfak, yatak odası vb.) Turna bu şekilde kendi kültürünü yansıtarak mekânı kişiselleştirmektedir. Özellikle mekânı saran duvar kağıtları başta olmak üzere genel itibari ile dikey formlar ön plana çıkmaktadır. Bu şekilde pek çok öğe yardımıyla dikey olarak mekanlar bölünmekte ve genel olarak çekim esnasında çerçevelenen görseller lineer bu detayların da katkısı ile adeta bir hapishane korkuluğunu andırmaktadır (Görsel 31).



Görsel 31.
Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya/40 m²Deutschland. (Film Karesi). Türk ve göç kültürünün gösterildiği mekân ve sarı çizgilerle vurgulanan dikey detaylar. Tevfik Başer Arşivi.

40 m2'lik evin planı köşeli bir düzene ve sadece iki eğimli duvara sahip olmasına rağmen filmde kendini tekrar eden günlerin döngüselliğini vurgulamak adına, koridorlar ve geçişler kamera hareketleri ile sanki daireselmiş gibi gösterilmektedir. Yönetmen uyguladığı bu çekim teknikleri ile hem karakterlerini hem de seyircisini film boyunca psikolojik olarak sıkıştırarak, hikayedeki çıkmaza dahil etmekte ve o döngüye sokarak içine almaktadır (Tablo 5, Görsel 32).



Tablo 5
40 m2 Almanya (1986) Filminde Kullanılan Evin
Autocad Çizimi / Plan 1/100



Görsel 32.
Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya/40 m²Deutschland. (Film Karesi). Ekrana daireselmiş gibi yansıyan koridor. Tevfik Başer Arşivi.

Onu çevreleyen sınırlı mekân içinde Turna'nın gitgide bozulan psikolojisi onun üzerinde negatif bir etki yaratmakta, kendini içinde bulunduğu mekândan daha da basık ve sınırlı bir alan olan mezarda gibi hissettiğini vurgulamaktadır. Yönetmen bu fiziksel ve fiziksel olmayan sınırları bu film için kendi tasarladığı afişte de gösterilmektedir. Çizimlerinde

sadece yüzünün hatları kara çarşaf ile sınırlanmış bir kadın değil, sınırlar içinde hapsolmuş bir bireyin görseli de vardır (Görsel 33).

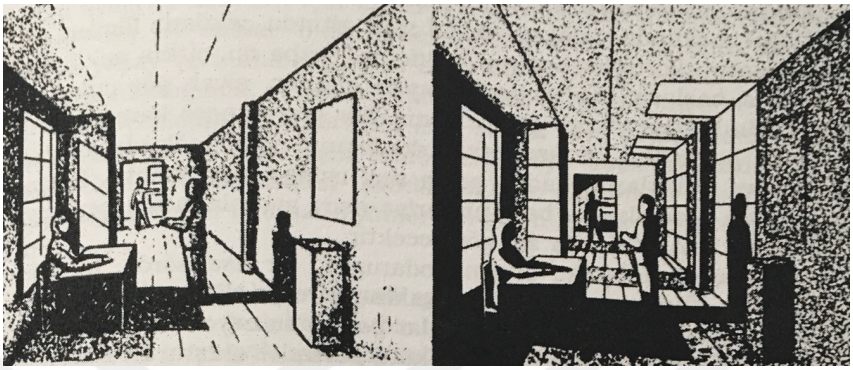
Filmin başında kamera tarafından evin içi detaylı bir şekilde seyirciye gezdirilirken mekânın bu harap ve kasvetli hali de verilmeye çalışılmıştır. Bu noktada yönetmen ve sanat yönetmeninin dairedeki bu iç karartıcı atmosferi yaratmak için yaptıkları müdahalelere değinmek gerekmektedir. Başer ile yapılan röportajda yönetmen hikâyeye uygun ev arayışında özellikle ışık almayan, dış dünyaya kapalılık hissi veren, dar koridorları olan ve camdan bakıldığında çok kısıtlı bir şekilde dış dünyanın göründüğü bir ev aradığını belirtmiştir. Aslında mevcut dairenin bu kadar da bitap durumda olmadığını karakterin gün geçtikçe çöken psikolojisini daha iyi verebilmek adına sanat yönetmeni ile birlikte bazı değişikliklere gittiklerinden bahsetmiştir. Özellikle duvarlara yapılan eskitme ve yırtılmalar bu kararlar sonrasında daireye sonradan eklenen detaylardır. Karakterin içinde bulunduğu mekânda kendini daha da sıkışık hissedebilmesi için ihtiyaç duyulan dokunuşlar genel olarak mekânsal değişiklilerle çözülmüştür. Çekim öncesi yapılan tüm bu müdahaleler, Turna'nın köy evi olarak ekrana yansıyan ve aynı apartmanda kiralanan diğer daire için de yapılmıştır.



Görsel 33.
Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya/ 40 m²Deutschland. Tevfik Başer'in afiş çalışması. Tevfik Başer Arşivi.

40 m²'lik bu dairede salonda bir ve yatak odasında bir olmak üzere sadece iki pencere bulunmaktadır. Bu da evin içine doğal ışık girmesini zorlaştırmakta ve kurgusal alanda karakterin duygu değişimi için ekstra bir karartmaya dahi ihtiyaç duyulmadan loş ortamı kendiliğinden sağlamaktadır. Bu karanlık ortam Turna karakterine mevcut durumdan daha da kapatılmış ve sıkışmışlık hissi vermesinden dolayı mekân zaman ilerledikçe karakteri

boğmaya başlamaktadır. Doğal ışık kullanımının dışında yapay ışık da yine mekânı vurgulamak için özenle seçilmiştir. Özellikle bu tür filmlerde dramatik havanın yaratılabilmesi için ışık kontrolü çok önemlidir. Kontrolsüz ışık kullanımı veya gölgelerin istenmeyen yerlere düşmesi mekânın çok daha farklı anlamlara bürünmesine sebep olabilmektedir (Görsel 34-35).



Görsel 34
Işık Gölge Kontrolü Örneği
(Millerson, 2007, s.257)



Görsel 35.
Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya/40 m²Deutschland. (Film Karesi). Duygu değişimlerini gösteren ışıklar.
Tevfik Başer

Yılbaşı akşamı Dursun eve döndükten sonra yaşanan tartışma sahnesinde eve yansıyan kırmızı, yeşil ve beyaz ışıklar, içerideki tartışmanın harareti ile senkronize olarak ilerlemektedir. Yönetmen bunun bilinçli olarak yapılmadığını söylese de ışıklar arasındaki geçişler duygu geçişleri ile eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Dairenin ışığının genel olarak hep loş veya karanlık olması iç mekândaki kasveti ve sıkışmışlığı anlatmaya da yardımcı olmaktadır. Akşamları karşı apartmandan pencerelere yansıyan televizyon ışıklar ise hem farklı yaşamlara dikkat çekerken hem de her evde her insanın kendi sınırları içinde hapsolduğuna vurgu yapmaktadır.

Kapının kilitli olmasından ötürü Turna dışarı ile olan bağını kapı yerine pencere ile kurmakta ve dış dünya ile sınır bu hikâyede pencere ile çizilmektedir. Turna'nın dış dünya ile hiçbir bağlantısı olmadığı için pencere fiziksel bir sınır olmanın dışında aynı zamanda bir iletişim aracı olarak da kullanılmaktadır. Hatta pencere zaman zaman bir nevi televizyon yerine geçerek Turna için boş vakit geçirdiği ve kafa dağıttığı bir obje görevini üstlenmektedir. Turna'nın dışarı çıkma isteği ve bir mahkûm gibi hep pencere önünde dışarı seyrettiği tüm sekanslarda bu sınırlı mekânın zaman geçtikçe Turna'nın kişiliğini ve psikolojisini nasıl değişime uğrattığı da mutsuzluğun, üzüntüye, üzüntünün çaresizliğe nasıl dönüştüğü de gözlemlenmektedir. Sınırlı mekânın boğuculuğu karakteri o kadar baskılar ki birkaç sahnede düş mekânlarını şimdiki zamanda zihninde yeniden canlandırarak, fiziken hapis kaldığı bu mekânı zihnen terk etmektedir.

Film boyunca evin içinde pek çok obje dikkat çeker ancak en çok tekrar eden obje aynadır. Bir nevi metafor olarak kullanılan ayna, karakterlerin iç dünyalarına açılan bir pencere görevindedir. Turna nasıl dış dünya ile iletişimini salondaki pencereden sağlamaya çalışıyorsa kendi iç dünyası ile olan iletişimi de bu ayna ile sağlamaktadır. Turna Dursun'a söyleyemediği her şeyi ve iç dünyasında olup bitenleri film boyunca aynadaki yansımalara anlatırken görülmektedir. Bu da aynanın, Turna'nın Almanya'daki tüm yalnızlık ve kapatılmışlık sürecinde ona eşlik etmesine sebep olmuştur. Dursun'un ölüm anında düşerken aynaya çarpıp onu kırması Turna'nın artık kendi kendine konuşmasına gerek kalmadığını ve kocası ile olan bu iletişimsizliğin artık son bulduğunu da seyirciye göstermektedir. Bu sahnede Dursun'un cansız bedeni yaşarken ki hali gibi dış kapıya bir set çeker ve Turna'yı önlemeye çalışır ancak Turna bu sefer seti geçip, daireden çıkar. Son sahnede ise artık fiziksel ve fiziksel olmayan sınırlarından kopan Turna'nın dış dünyanın ışığına doğru yürüme sahnesi ekrana yansır.

3.1.2. Sahte Cennete Veda Filmi ve "Hapishane" Sınırları İçinde Mekân

> Etrafımızdaki hapishane duvarlarını yıkıp özgürlüğe kavuştuğumuzda aslında daha büyük bir hapishanenin geniş bahçesine doğru koşuyoruz.
> Yuval Noah Harrari
> (Harrari, 2017, s.126)

Film, Saliha Sheinhard'ın *Yaşamadan Ölen Kadınlar* isimli romanından ilham alınarak senaryolaştırılmıştır. Almanca tam çevirisi *Yanlış Cennete Veda* olan film, Türkiye'de ise

Sahte Cennete Veda olarak çevrilerek vizyona girmiştir. Hikâyede, evlendikten sonra ailesi ile birlikte Türkiye'den Almanya'ya taşınmış, iki çocuk annesi Elif'in kocası tarafından gördüğü şiddet ve baskılar sonucu onu öldürmesi, ardından 6 yıl hapse mahkûm edilmesi ve bu süreçte yaşadığı değişim ve gelişim süreci anlatılmaktadır. Elif, Almanya'ya taşındığından itibaren dil bilmediği için adapte olamadığı Alman kültürüne mahkûm edildiği hapishanede entegre olmaya çalışmaktadır. İlk önce avukatının desteği ile dil öğrenen Elif, hapishanenin iş imkanlarını kullanarak para kazanmakta ve kazandığı bu para ile hem kendinin hem de hücresinin görünüşünü değiştirmektedir. Ancak yurduna iade edilmesi gerektiğini öğrenmesi ile birlikte ailesi tarafından nasıl karşılanacağını bilmediği ve içten içe aslında hapishaneden ayrılmak istemediği için bir intihar denemesinde bulunmuştur. Gerçek hayattaki cenneti olarak gördüğü hapishaneden ise filmin sonunda ayrılmak zorunda kalmıştır.



Görsel 36.
Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda/ Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi).
Hapishane koridoru. Tevfik Başer Arşivi.

Başer filmleri genel olarak mekân tanıtımı ile açılış yapmakta, seyircisine önce mekânı gezdiren yönetmen hikayesini anlatmaya bu turunun ardından başlamaktadır. Bu filminde de yönetmenin ilk görüntüsü öykünün geçtiği hapishanenin yıllar sonra bir iş makinası tarafından yıkılması ile başlamaktadır. İnsanları sınırların içine hapsetmeye karşı metaforik bir başkaldırı olan bu sahnenin ardından tüm âtıl mekânı (saat, sarmaşık, tozlu basamaklar vb. sembolik anlamlar taşıyan objelerin arasında) teker teker dolaştıktan sonra Almanca "Elif, buradaydı" yazısını göstermekte ve bu şekilde yine önce mekânı seyircisine tanıtmakta ve sonra öyküsünü anlatmaya başlamaktadır.

Öykünün geçtiği hapishane görselleri aslında iki ayrı hapishaneden alınmıştır. İç mekân görüntüleri Almanya'da bulunan bir kadın hapishanesinde, avlu görüntüleri ise bir erkek hapishanesinde, hücre görüntüleri ise stüdyo ortamında çekilmiştir. Hapishanenin koridorları uzun ve uçsuz bucaksız bir görüntü içinde her iki tarafı hücrelerle çevrili şekilde planlanmıştır. İç mekânda genel olarak açık renk kullanılmış ve gün ışığı kullanımı yapay aydınlatmadan çok daha fazla ön planda tutulmuştur. Koridorların yalın görüntüsü ve florsan ışığı denilebilecek beyazlıktaki aydınlatmasına karşın hücreler daha kasvetli renklere, boğucu eşyalara ve loş ışıklara sahiptir (Görsel 36). Ancak yapılan kişiselleştirmelerle renklenen hücreler, tıpkı *40 m² Almanya* filminde olduğu gibi dış kabuğu ile tezatlık içindedir. Ayrıca Hapishane koridorlarının sahip olduğu bu görsel, daha önce bahsedilen *Sarmaşık* filmimdeki mürettebatın kaldığı koridorları da hatırlatmaktadır.



Görsel 37.
Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda/ Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi).
Hapishane Avlusunun Gökyüzünü Çerçevelediği Alan Sarı Şeritle Belirginleştirilmiştir. Tevfik Başer Arşivi.

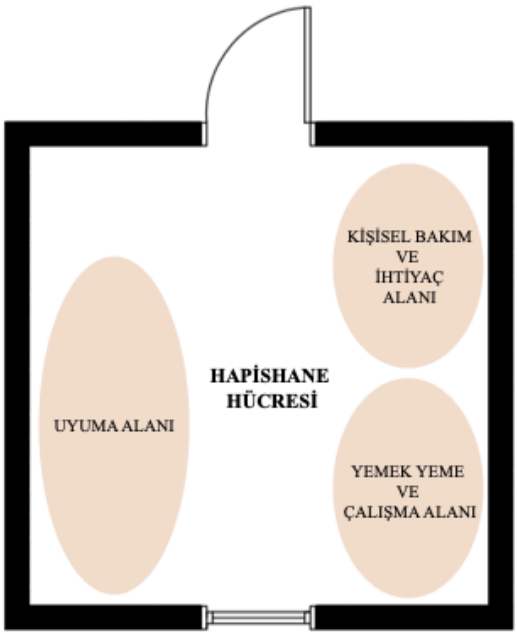
Genel anlamıyla bir ötekileştirme hikayesi olan *Sahte Cennete Veda* gerek hukuken gerek fiziken gerekse de kültürel olarak (hem yabancı hem kendi kültüründen) ötelenen bir kadının hikâyesidir. Yönetmenin bu filminde sınırlı mekân seçimini bir hapishane olarak belirlemesi metaforik bir anlam taşımaktadır. İnsanı sınırlayan ve onu hem fiziksel olarak hem de kanun yolu ile izole eden bu mekâna karakterini sokarak ondan bir uyum süreci beklemektedir.

Elif hapishaneye ilk geldiğinde bu mekâna uyum sağlamakta güçlük çeker hatta uzun süre avluya bile çıkamayan Elif, dış dünyayı tıpkı Turna gibi pencereden seyreder ve pencereyi dış dünya ile arasındaki bir sınır olarak görür. Pencerenin ona çizdiği bu sınır onu gün geçtikçe daha da umutsuz hissettirir. Ancak kendini toparlayıp hapishane avlusuna çıkıldığında dahi, Elif'i gökyüzünün bile çerçeve içine alınıp sınırladığı bir manzara beklemektedir (Görsel 37).

Sınırlı bu mekândan fiziksel olarak ayrılamayan Elif tıpkı Turna gibi zihninde veya anılarından oluşturduğu daha aydınlık ve katmanlı (iç içe geçen) mekânlara kaçmaktadır. Ne yazık ki o mekânlar da uçsuz bucaksız değil bulunduğu ortam gibi sınırları belirgin ve onu çıkılmaz bir döngünün içinde bırakan kasvetli mekânlardır. Kare plan olan ilk hücrede kullanılan alanlar; eşyaların bulundukları yere göre bölünmüştür. Tıpkı uluslararası örneklerdeki sınırlı mekân başlığında geçen *Room* filminde olduğu gibi; mekân uyuma alanı, yeme içme alanı ve dinlenme alanlarına bölünerek kişiselleştirilmiştir. Hücrede ana eleman olarak gördüğümüz ayna ise Elif için önemli bir objedir. Kendi izdüşümünü gördüğü, kendini sorguladığı ve anlamaya çalıştığı hatta zaman zaman kendini yalnız hissetmemesini sağlayan ayna, *40 m² Almanya* filminde Turna'nın da yalnızlığına eşlik etmektedir. Bu noktada iç mekânı derinleştirmek, geniş göstermek ve kişisel bakımımız için kullandığımız ayna; sınırları kısıtlı bu tür dar mekânlarda sayılan bu özelliklerinden çok mekâna ve içinde yaşayan kişiye kattığı anlam ile ön plana çıkmaktadır (Görsel 38-Tablo 6).



Görsel 38.
Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda/ Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Hücrenin ilk iç mekân görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.



Tablo 6
Hücrenin Autocad Çizimi 1/100 plan
Sahte Cennete Veda (1989) Film Ekran Görüntüsü

Elif'i çevreleyen sadece fiziksel sınırlar değildir. Hapishanenin sınırları dışında onu kültürel bir sınır daha çevrelemektedir. Önceleri dil bilmediği için anlaşamadığı Alman mahkumlar hatta kendi avukatı bile onun için dilin oluşturulduğu bir sınırken, erkek koşuğundan biri ile mektuplaşmasının öğrenilmesinin ardından aynı dili konuştuğu mahkumlar da ona kültürel olarak sınır çekmiştir. Yaptıklarının Müslüman bir Türk kadınına yakışmadığını düşünerek hem aynı kültürden hem aynı cinsiyetten hem de aynı dinden olan bir kadına sırt çevirmişlerdir. Ve seyirci Başer filmlerinde sınırın hiçbir zaman sadece fiziksel olarak çizilen bir çerçeveden ibaret kalmadığını bir kez daha anlamıştır.

Kapatılmışlık hissi *40 m² Almanya* filmindeki Turna karakterine nazaran Elif'te daha farklı şekilde ilerlemektedir. Elif'i bu süreç içinde kendini geliştiren, okuyan, gayret eden, yeni bir dil öğrenen ve üreten biri olarak görünmektedir. Elif bu sınırlı mekânı filmin adından da anlaşılacağı üzere Turna'nın aksine cenneti olarak görmektedir. Bu sınırlı mekân içinde iletişim kurabileceği, çıkıp hava alabileceği, kendini ifade edebileceği ve özgürce davranabileceği bir ortamı vardır. Oluşturduğu bu yapay kabuk ve onun sınırları gün geçtikçe Elif'in gerçeği olmaya başlamış ve aslında çaresiz olan durumunu bu olumlu yönlerle maskeleyerek bu sınırdan memnun olduğuna kendini bir şekilde ikna etmiştir. Başka bir taraftan düşünülürse Turna karakteri aslında Maslow Piramidi'nin henüz ilk

basamağındadır. Sadece temel ihtiyaçları karşılanan ki onda bile bir başkasına bağımlı olan Turna; bir hedefi veya hayali olmayan bir karakterdir. Elif ise piramidin daha yukarı basamaklarındadır. Hapishane sınırları içinde de olsa iletişim kurduğu pek çok kişi, çalışmak için yer değiştirdiği bir mekân, çalışarak yaptığı bir üretim, kazandığı bir para, kurduğu hayaller ve hedefleri vardır. Bu noktada sınırlı mekânın bu iki karaktere hissettirdiği duygular doğal olarak birbirinden farklılık göstermektedir.

Mahkûm edildiği ilk zamanlarda demirbaş eşyalar dışında hücresinde pek fazla eşyası olmayan Elif'in mekâna olan tutumunda da daha primitif tepkiler vardır. Para kazandıkça hücresine eşya alan ve bu eşyaları asarak orayı kişiselleştirmeye başlayan Elif, daha sonra ise bu kişiselleştirmeler ile birlikte kendini daha iyi hissetmiştir. Aslında Elif mekâna alışma sürecini iletişim kurduğu kişilerin kişiselleştirdiği hücrelerine bakarak ve onları taklit ederek tamamlamıştır. Dış ve iç mekânda hâkim olan gri tonlar ise bu kişiselleştirme ile birlikte zaman içinde iç mekânın renklenmesini sağlamıştır.

Filmde her hücredeki mahkûmun mekânı kişiselleştirme şekli farklıdır. İlk olarak kahve içmek için Elif'i çağıran yan hücredeki yaşlı kadın; anıları ile hücresini o kadar kişiselleştirmiştir ki Elif öncelikle kadınla kendini özleştirir ve onun anılarla dolu odasında kendini iyi ve huzurlu hissetmiştir. Bu kişiselleştirme hali Elif'i etkilemiş ve hücresine fotoğraf ve mektup gibi eşyalarla ufak dokunuşlar yaparak orayı kişiselleştirmeye çalışmıştır (Görsel 39). Bir zaman sonra Elif bir diğer mahkûm kadının odasına girdiğinde çok daha farklı bir mekânla karşılaşır. Burası diğer kadının hücresine göre oldukça farklıdır. Bir genç kız odası gibi döşenmiş olan bu hücrenin duvarlarında posterler, etrafta pembe ağırlıklı görseller bulunmamaktadır. Bu hücre aslında Elif'in yaşayamadığı veya kısa süren genç kızlık döneminin alanıdır. Elif bu alandan da pek çok kişiselleştirme şekli öğrenmiş ve kazandığı para ile hücresine farklı eşyalar almıştır (Görsel 40). Elbisesinin üzerine kahve döküldüğü sahneden sonra gittiği mahkûmun odası ise daha asi bir tarzda döşenmiştir. Hücrenin sahibinin ayna önü bakım malzemeleri Elif'in dikkatini çekmiştir. Bu sahneyle birlikte Elif'in kendine artık özen gösterdiği hem kendi görünüşünde hem de hücresindeki görsellerde değişime gittiği daha belirgin hale gelmiştir. Sonrasında ise Gabriella ile paylaştıkları oda hepsinden farklıdır. Mekân kitaplarla dolu, diğerlerinden çok daha minimalist bir odadır ve işte bu dönem Elif'in kendini en geliştirildiği dönemdir (Görsel 41). Aslında tüm bu hücreler Elif'in zihninin birer yansıması gibidir. Elif kendini geliştirdikçe zihninin de berraklaştığı açıkça okunmaktadır.



Görsel 39.
Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda/ Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Yaşlı kadın mahkûmun anılar ile kişiselleştirdiği hücre görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.



Görsel 40.
Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda/ Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Pembe tonlarda döşenmiş ikinci hücre. Tevfik Başer Arşivi.

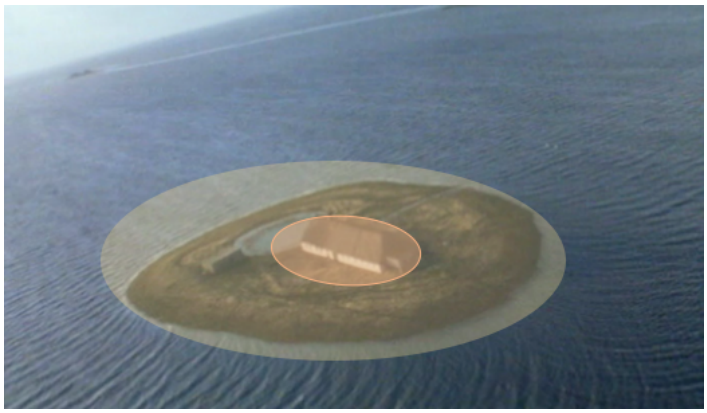


Görsel 41.
Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda/ Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Gabriella ile paylaştıklarıson hücre. Tevfik Başer Arşivi.

Tüm hücrelerde öğrenilen kişiselleştirmeler Elif'in kişisel gelişimindeki katmanları oluşturmuştur. Sonuç olarak bu veriler Winston Churchill'in *"Önce biz yapılarımızı şekillendiriyoruz, daha sonra da onlar bizi şekillendiriyor"* sözünü tekrar akla getirmiş ve Elif değiştikçe mekân, mekân değiştikçe Elif değişim göstermiştir.

3.1.3. Elveda Yabancı Filmi ve "Ada" Sınırları İçinde Mekân

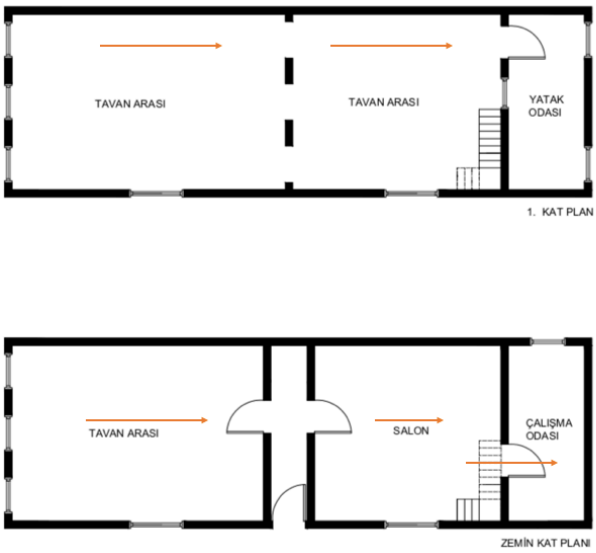
Tevfik Başer'in üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Elveda Yabancı*; Almanya'dan siyasi sığınma hakkı isteyen Deniz ile kocasından ayrılan ve ailevi sorunlar yaşayan Karin karakterlerinin yollarının kesişme hikayesini anlatmaktadır. Bu iki karakterin hikayesi Langeness adasının mültecilere yasal haklarını elde edinceye kadar kendi sınırları içinde barınma izin vermesi ile başlamıştır. Önce Yunan adalarına sonrasında ise bu adaya sığınan Deniz ve onun gibi kurtuluşu bu adada arayan diğer mülteciler kilise papazının desteği sayesinde burada yaşamaya başlamış ancak bu mülteciler ada sakinleri tarafından düşmanca karşılanarak kültürel olarak ötekileştirilmişlerdir. Bu ötekileştirmenin gün geçtikçe dozunu artırarak daha düşmanca ve nefret içinde gerçekleşmesi hem oraya sığınan mültecilerin hem de ada sakinlerinin kendilerini bulundukları çevreden yalıtmalarına sebep olmuştur. Deniz ve Karin karakterleri ise bu yalıtılmışlığı kendi lehlerine çevirerek dil kaygıları olmaksızın hatta çoğu zaman hiç konuşmadan birbirleri ile anlaşarak aynı evi paylaşmışlardır. Film adanın sular altında kalmasının ardından tutuklanan Deniz'in kitabını Karin'e göndermesi ve son sahnede beliren hapishanedeki cansız bedenin görüntüsü ile sona ermektedir.



Görsel 42.
Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı/ Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Adanın ve Filmde Kullanılan Evin Kuşbakışı Görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi

Başer üçlemesinin son filmi olan *Elveda Yabancı* filmi sisli bir şehir görseli ve Karin'in eve varış sahnesi ile başlamaktadır. Yönetmen öncelikle diğer filmlerinde de olduğu gibi seyircisine yine mekânı gezdirerek başlar hikayesine. Coğrafi konumu gereği izole bir kara parçası olan ada, atmosferi ile de bunu tamamlayarak son derece karanlık, sisli ve basık bir görsel çizmektedir (Görsel 42). Evde de hâkim olan bu loş ışık dış mekâna göre daha sıcak ve kızıl tonlardadır. Dış mekânda ise iç mekâna nazaran daha soğuk ve mavi tonlar hakimdir. Bununla birlikte filmde kullanılan ev, kilise, bar vb. her mekânda da aynı loş ışık ve kasvet kendini tekrar etmektedir. Tevfik Başer ile yapılan görüşmeler neticesinde; son derecede canlı bir doğaya sahip olan bu adanın filmin konusuyla dengeli bir görsel çizebilmesi ve seyircinin bu kasvete ayrıca sıkışıklığa inanması adına başta ışık olmak üzere pek çok tasarım öğesine başvurduğu bilgilerine ulaşılmıştır.

Karin karakterinin evi, giriş kısmından da anlaşıldığı üzere iki ana parçadan oluşan taş bir yapıdır. Film boyunca göremediğimiz yapının diğer yanı yönetmenden alınan bilgiye göre depo olarak kullanılmaktadır. Yapı iki katlı ve alçak tavanlıdır. Alt katında açık mutfak ve şömine etrafında toplanan yaşam alanı ve bir de çalışma odası bulunmaktadır. Üst katta ise cam bir bölme ile ayrılmış yatak odası vardır. Burası tuğla duvarlarla kaplı cam bir serayı andırmakta ve genel olarak bütün evdeki odaların iç içe açılır hali burada da kendini tekrar etmektedir. Bu iç içe geçme durumu evi görsel olarak daha katmanlı ve sembolik anlamlar taşır hale getirmektedir (Tablo 7- Görsel 43-44-45).



Tablo 7
Elveda Yabancı (1991) Filminde Kullanılan Evin
Autocad Çizimi Görsel



Görsel 43.
Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı/ Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Evin dışarıdan görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.



Görsel 44.
Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı/ Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Mekânda hâkim olan katmanlı görseller. Tevfik Başer Arşivi.



Görsel 45.
Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı/ Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Üst katta serayı andıran yatak odası. Tevfik Başer Arşivi.

Yatak odasının tam karşısında bulunan ve eski eşyaların saklandığı tavan arası ise anlatım için bir metafor olarak kullanılmıştır. Sinema sanatında genel olarak hafızayı temsil eden tavan arası burada da eskiye ait eşyaların ve anıların gizlendiği mekân konumundadır. Pencere sekanslarında ise iç ve dış görüntünün bir tablo gibi iç içe verilmesi görsel olarak mekânsal geçişleri kolaylaştırmaktadır. Evin içindeki eşyaların tarzı ve objeler genel olarak geleneksel bir stil çizmekte ve bir dil birliği oluşturmaktadır. Diğer iki filmde rastlanan kitsch görüntüye bu filmde rastlanmamaktadır. Pencere sayısı fazla olmasına rağmen ev loş ışığın ve sıcak renklerin hâkim olduğu bir mekân olarak gösterilmektedir. Çalışma odası diğer odalara nazaran daha aydınlık bir görüntü çizmekte, evin genel dingin havasını destekler şekilde kullanılmaktadır. Aslında coğrafi şartların yıprattığı ve film öncesi çatısı ve şöminesi çökmüş halde olan bu ev, film ekibi tarafından tamir edilen çatısı, ayrıca karakterin duygu değişimlerini ifade etmek adına sanat yönetmeni tarafından baştan sona dekore edilmiş hali ile vermek istediği duyguyu mekân aracılığı ile seyircisine geçirebilmektedir.

Bununla birlikte filmde kullanılan ev, ada, bar gibi pek çok mekân gerçek mekân olsalar da film boyunca kullanılan mekanların hepsi gerçek mekân değildir. Özellikle de fırtınanın başlaması ve suların adayı akşam karanlığında kaplaması sahneleri için stüdyo ortamında mevcut mekânlar tekrar oluşturulmuştur (Görsel 46). Bu açıdan bakıldığında yönetmen, vermek istediği fiziksel ve fiziksel olmayan tüm bu sınırların seyirci tarafından net bir şekilde okunabilmesi için hem gerçek hem stüdyo mekanlarından destek almıştır. Ayrıca yönetmen tüm bu mekanların kamerasının çizdiği sınırlar içinde nasıl görünmesi gerektiğini kendi çizerek bir storyboardlarda belirtmiştir. Film boyunca ekrana yansıyan tüm mekanlar yönetmenin tasarladığı bu çerçevelerle oluşmuştur. (Storyboard Ekler bölümünde verilmiştir.)

Mültecilerin kaldığı karavanlar da sınırlı mekâna örnek teşkil etmektedir ve karavanın iç planı bir hapishane hücresini andırmaktadır. Öyle ki bu karavanlardaki iç mekânların *Sahte Cennete Veda* filmindeki hücrelerin planlarından hiçbir farkı olmamakla birlikte hatta benzer sınırlara ve koşullara sahiptir (Görsel 47). Filmdeki sınırlı mekâna bir diğer örnek olarak metafor olarak da kullanılan mezarlıklar verilebilir. Tevfik Başer'in ilk iki uzun metrajlı filminde sözel olarak kullanılan ölmeden mezarda hissetme veya bulunduğu daireyi mezara benzetme gibi cümleler yerine bu film de sıkışmışlık görsel olarak mezarlık çekimleri ile verilmektedir. Akşam çekimlerindeki mezarlık sahnelerinin arka planında ise

kilise camları göze çarpmakta ve aslında bu şekilde din farklılığı nedeni ile yapılan ötekileştirmeye de dikkat çekilmektedir. Adanın sular altında kaldığı sekansta daha keskin bir şekilde çizilen ada sınırları perdeye en net şekilde burada yansımaktadır. Bu sınırlı alandan çıkamaz hale gelen ada sakinleri sayesinde yönetmenin filmin başından itibaren pek çok metafor ile verdiği sınırlı alandaki yalıtılmışlık teması seyirciye en net şekilde ulaşmıştır.



Görsel 46.
Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı/ Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Adanın ve Filmde Kullanılan Evin Kuşbakışı Görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.



Görsel 47.
Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı/ Lebewohl, Fremde. (Film Karesi).Karavaın iç mekan görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.

Fiziksel anlamda tam bir yalıtılmışlık örneği oluşturan ve her belirsizlik halinde sislerle kaplanan ada ve içinde yaşayan ada sakinleri sanki dünyanın geri kalanından kopuk bir tavır sergilemektedir. Adanın dünyandan bu kopuk hali onu bir şeylerden kaçmak için sığınılan bir liman haline getirmiştir. Bunu hem siyasi sığınma hakkı alan mültecilerin adaya yerleşmelerinde hem kocasından ayrılan Karin'in ayrılık sonrası aradığı kişisel izolasyon için burayı tercih etmesinde hem de Karin'in arkadaşı Claus'in yaşadığı duygusal çöküşte kendiyle kalıp kapanmak istediği yer olarak bu adayı seçmesinde bu tavır gözlemlenmiştir.

Tevfik Başer'e bu filmi için yerli ve yabancı eleştirmenler tarafından en büyük eleştiri dil konusunda gelmiştir. Filmde Türkçe olan bölümlerde Almanca altyazısının yönetmen kararı ile olmaması ağır eleştiriler almıştır. Bunu adeta filmin arkasındaki bir gürültü olarak nitelendiren eleştirmenlere cevap olarak ise Başer "*İnsanlar birbirleriyle aynı sözel dili konuşmadan da anlaşabilir. Birbirlerini hissetmeleri, birbirlerine önyargılarını yıkarak bakmaları önemlidir"* diyerek, (Güngör, 2002, s.82) dil ile çizilmiş olan bu tür fiziksel olmayan sınırları bu şekilde bertaraf etmek istemiştir.

3.1.4. BÖLÜM ÖZETİ

Kurgusal mekânda sınır konusunun hem ulusal hem de uluslararası platformda pek çok örneği bulunmaktadır. Farklı yönetmenlerin farklı dönemlerde ürettiği bu mekanlar bize sınır konusu ile ilgili çok fazla bilgi vermektedir. Ancak tek bir dil üzerinden yani tek bir yönetmenin sınırlı mekâna farklı ölçeklerde baktığı filmler çok azdır. Ulusal örneklere baktığımızda ise hikâye anlatımında belirgin bir dil birliği kullanarak ve mekânı ölçek olarak büyüten bir üçleme yapan yönetmene Tevfik Başer dışında rastlanmamıştır. Yönetmen bu üçlemesinin her filminde karakterini ölçek olarak daha farklı bir sınırın içine kapatmış ve onları çevrelerinden yalıtmıştır. *40 m² Almanya* filminde Turna karakterini 40 m² 'lik bir eve hapsederken, *Sahte Cennete Veda* da Elif karakterini bir hapishane içine kapatmış, *Elveda Yabancı* filminde ise mekân ölçeğini çok daha fazla büyüterek Deniz ve Karin başta olmak üzere pek çok kişiyi bir adada sınırlamıştır. Bununla da kalmayan yönetmen karakterlerinin geçmiş yaşamlarını hatta rüyalarını da ekrana yansıtarak fiziksel ve fiziksel olmayan sınırların onları her zaman çevrelediğini göstermiştir.

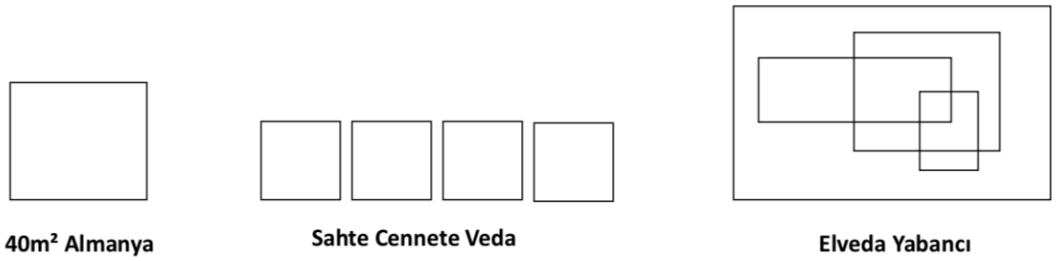
Başer filmleri ekspresyonist etkiler taşıyan mekanlardan oluşmaktadır. Bu mekânlar ise

genel olarak iç karartan ve kasvetli mekânlardır. Dekor, ışık ve renk yardımı ile bu mekanların aurasını (atmosfer) daha da destekleyen Başer, yaratmak istediği bu karanlık dünyanın seyirciye en iyi şekilde geçmesine özen göstermektedir. Mekânsal bu özelliklerin yanı sıra üç filminde de karakterler bulundukları mekânlara uyum sağlamakta zorlanan ve toplum tarafından dışlanan karakterlerdir. Bu dışlanma sonucunda ise onlar kendi ötekileşmiş mekânlarını yaratmışlardır. Karakterlerin içinde bulundukları sınırlı mekânlar genel olarak hem fiziken hem de hukuki ve kültürel olarak içinden çıkamadıkları klostrofobik mekânlardır. Başer'in üç filminde karakterlilerin yeni gittikleri çevre ile yaşadıkları iletişimsizlik perdeye başta dil kaynaklı gibi yansıtılsa da asıl iletişimsizliğinin fiziksel sınırlamadan çok; kültürel, dini veya cinsiyetçi yönlerden kaynaklandığının altı çizilmiştir.

İlk filmi *40 m² Almanya* filminde eşinin baskısı altında kalan Turna karakteri hem cinsiyetçi hem de kültürel bir baskının altında kalarak 40 m²'lik bir evin sınırları içinde kilitlenerek hapsolmuştur. Mekândaki bu baskın fiziksel ve fiziksel olamayan sınırlama onun psikolojisini olumsuz yönde etkilemiş ve temel ihtiyaçlar dışında hiçbir özgürlüğünün de olmayışı gerçeği onu duygusal olarak da çöküşe sürüklemiştir.

İkinci film olan *Sahte Cennete Veda* filminde ise Elif karakterinin önce baba evi, evlendikten sonra ise koca baskısı ile fiziksel olmayan bir çerçeve ile sınırlanan hayatı sonrasında ise bir hapishane sınırı içinde kalmıştır. Toplum ile arasındaki iletişimsizliğin en büyük nedeni Almanca bilmemesi yani dil gibi görünse de dil öğrendikten sonra da devam eden kültürel baskı, sınırın sadece hapishane veya yaşadığı hücre sınırları ile kalmadığını gözler önüne sermektedir.

Elveda Yabancı filminde ise farklı bir yol deneyen Başer, filmde hiçbir altyazı kullanmayarak; dil bilmemenin de bir sınır olmadığını aslında sınırın din, siyaset ve kültür ile çizildiğini farklı ölçeklere kapattığı karakterler yolu ile göstermiştir. Her üç filmde de yönetmen perdeye yansıyan ev, hapishane, hücre, karavan, mezarlık ve ada gibi fiziksel sınırların yanı sıra fiziksel olmayan sınırlarla hem mekânları hem hikâyeyi hem de karakterleri yeniden şekillenmiştir.



Tablo 8
T.B. Film Mekanlarının Geometrik Görselleri

Ölçek olarak birbirlerinden farklı ölçülerde olan bu film mekanlarının fiziksel sınırlarını geometrik şekiller olarak da tanımlamak gerekirse; *40 m² Almanya* filmi dört tarafı keskin bir şekilde çizilmiş bir kare görünümdedir. İçeri ve dışarının birbirleri ile ne dil olarak ne de iletişim olarak bir bağlantısı yoktur. Turna karakteri dış mekâna çıkamadığı gibi dışarıdan da kimse onunla iletişime geçememektedir. *Sahte Cennete Veda* filmi için ise en çok vakit geçirilen yerler olan hücreler baz alınacak olursa; her hücre kendi ufak kare şeklini oluşturmakta ve her biri kendi kişiselleştirmesiyle mimari olarak aynı olan mekânları birbirlerinde farklı göstermektedir. Son film *Elveda Yabancı* da ise filmin ana mekânı olan taş ev düşünülecek olursa; bu mekânın içinde farklı formlarda başka mekanlar bulunmaktadır ve hepsi birbirlerinin içine geçebilmektedirler. Bu da büyük bir dikdörtgen içinde iç içe geçmiş kare ve dikdörtgen formlarını andırmaktadır. Ancak bu mekânlar sadece form olarak kimlik kazanmış mekanlar değil sahip oldukları tasarım elemanları, aksesuarlar ve sembolik anlamlarıyla bir bütün olan mekanlardır. Tüm bu özellikler bir araya gelerek mekân kullanıcısında bir algı yaratmakta o algı neticesinde ise birey o mekâna karşı olumlu veya olumsuz duygular hissetmektedir. Hem mimari hem tasarım elemanları hem de sembolik anlamlarıyla incelenen bu film mekanlarını daha iyi anlayabilmek ve içindeki karakterin bu mekanlara karşı hissettikleri duyguları, filmleri seyreden katılımcılar üzerinden değerlendirebilmek adına bir anket çalışmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu anket çalışması neticesinde ise ulaşılan veriler sayesinde gerçek mekânda kullanıcılar için daha iyi tasarımların yapılabilmesi hedeflenmiştir (Tablo 8).

4. BÖLÜM: TEVFİK BAŞER FİLMLERİ İLE İLGİLİ YAPILAN ANKET ÇALIŞMASI VE DEĞERLENDİRMESİ

Tevfik Başer'in üç uzun metrajlı filminin bir deney alanı olarak kullanıldığı ve bu filmleri izleyen öğrencilerin film mekanlarına karşı hissettikleri duyguların ölçülmesinin hedeflendiği bu çalışmada; en doğru sonuçlara ulaşabilmek adına 3'ü pilot ve 1 tanesi nihai olmak üzere 4 anket çalışması yapılmıştır. Yapılan bu 4 anket çalışmasının asıl amacı ise, sinema mekanlarının bir deney alanı olarak kullanabileceğini gösterebilmek ve bu mekanların seyircide oluşturduğu duygusal reaksiyonalar sonucunda ise onlar için daha uygun mekanların üretilebilmesini katkı sağlamaktır. Bu anketlerin oluşabilmesi için ise öncelikle bir takım ön çalışmalara ihtiyaç duyulmuştur. Bunlar sırası ile ulusal ve uluslararası ölçekte sınırın mekandaki hakimiyetini en iyi şekilde vurgulayan tek mekânlı filmlerin literatür taraması, onların ortak bir paydada kategorize edilmesi ve seçilen filmlerin yönetmeni ile röportaj yapılarak, onun kişisel arşivinden bahsi geçen filmlerin orijinal kayıtlarının temin edilmesi ve film mekânları üzerinde semiyotik (göstergebilimsel) incelemeler yapılarak mekânların ön değerlendirilmesinin yapılması ve bu çalışma için bir yöntem belirlemesi gerekmektedir. Bunların ardından ise sinema ve mekân konusunun psikolojik altyapısının daha iyi oturtabilmek adına sinema ve çevre psikolojisi üzerine çalışmalar yapmış akademisyenlere danışmak ve bir yol haritası oluşturmaktır. Onlardan alınan bilgilerin ışığında meydana getirilen anket sorularının ise; katılımcı bireyin bu mekânları nasıl değerlendirdiğinin, mekanların ona ne hissettirdiğinin ve mekânda neleri değiştirmek istediğinin cevaplarını verebilmesi gerekmektedir. Ayrıca bu film mekânların insan algısı üzerindeki etkilerini analiz edebilmek adına soruların uygun katılımcı gruplara yöneltilmesi gerekmektedir.

4.1. Pilot Çalışma 1

İlk pilot çalışma Tevfik Başer'in *40 m² Almanya*, *Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı* filmlerini henüz izlememiş olan ve 18-24 yaş aralığında olup Gazi Üniversitesi'nin farklı bölümlerinde okuyan öğrencilere yapılmıştır. Anketin ilk bölümü demografik sorular, ikinci bölümü öğrencilerin kapalı alanda kalmak ile ilgili bir sorunları olup olmadığını anlamak adına psikolojik sorular olmak üzere devam etmiştir. Anketin son bölümünde ise öğrencilere filmlerde geçen bazı mekanların fotoğrafları gösterilmiş (Her filmin iç ve dış mekanları olmak üzere film süresince en çok tekrarlanan 4 mekânsal görseli seçilmiştir.)

ve bu sinema mekanları ile ilgili *mutluluk, huzur, kaygı, korku, iğrenme, çaresizlik, üzüntü* duyguları arasında hangi baskın duyları hissettikleri ve bu hissettikleri duyguların doğrudan mekanla ilgili olup olmadığı soruları sorulmuştur.

4.1.1. Çalışma Grubu

Gönüllülük esasına göre seçilen katılımcılar, Gazi Üniversitesi'nin farklı bölümlerinde okuyup *Sinema Akımları* dersini seçmeli olarak alan 18-24 yaş arasındaki öğrencilerden oluşmaktadır. Bu çalışmada farklı disiplinlerde eğitim alan ama sinema eğitimi de görmüş öğrencilerin sinema mekânlarını nasıl değerlendirdikleri ve bu mekanlara karşı ne hissettikleri gözlemlenmiştir.

4.1.2. Veri Toplama Araçları ve Yöntem

Vacit İmamoğlu'nun yapmış olduğu çevresel psikoloji deneylerinde; farklı mimarlar tarafından tasarlanan iç mekanların görselleri katılımcılara gösterilerek mekanların ferahlık ölçeği psikolojik olarak değerlendirilmiştir. Bu sayede hem mekânlar fiziksel olarak incelenmiş hem de akademik bazı veriler sağlanmıştır (Akış, 2009, s.20). İmamoğlu'nun bu çalışmasını bir yöntem olarak kullanıldığı bu ankette; ilk bölüm demografik sorulara, ikinci bölüm ise psikolojik arka planı değerlendirmek için hazırlanan sorulara ayrılmıştır. Ankette her film için ayrı ayrı hazırlanan iki soru bulunmaktadır. Katılımcılardan film mekanlarının görsellerine bakarak değerlendirmeleri istenmiştir

4.1.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

İlk pilot çalışmada bahsi geçen 3 filmi daha önce hiç izlememiş olan katılımcılara, filmlerin fotoğraflarının da içinde olduğu (her film için 4 adet) anket soruları mail yolu ile ulaştırılmıştır. 1 hafta süre tanınan katılımcılardan anket cevapları ise basılı kopya olarak elden teslim alınmış ve verdikleri cevaplar grafiksel olarak değerlendirilmiştir.

4.1.4. Bulgular

Bu ilk pilot çalışmaya sadece 8 kişi katılmıştır. 8 kişinin 5'ini kadın 3'nü ise erkek öğrenciler oluşturmaktadır. 8 öğrencinin 5'i (3'ü kadın, 2'si erkek öğrenci) kapalı alanda kalma ile ilgili bir sorunu olmadığını ve daha önce de kapalı bir alanda uzun süre kalmak

durumunda kalmadığını belirtmiştir. 2 öğrenci ise kapalı alan korkusu olduğunu ve istemediği halde kapalı alanda kalmak durumunda kaldığını belirtmiştir. Bu öğrencilerden biri erkek biri kadın öğrenci olup; bu deneyimlerinde baskın olan duygular tanımlamak için erkek öğrenci çaresizlik ve iğrenme duygularını işaretlerken kadın öğrenci ise sadece çaresizlik duygusunu işaretlemiştir. Öğrencilerden sadece bir tanesi ise kapalı alanda kalma korkusu olan ve daha önce istemediği halde kapalı alanda kalmak zorunda olmayan bir erkek öğrenci olmuştur. Her film için ayrı ayrı sorulan; *İzlemiş olduğunuz ... filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi?* sorusuna yine *mutluluk, huzur, kaygı, korku, iğrenme, çaresizlik, üzüntü* seçenekleri sunulmuştur. Ve her film için seçilmesi önerilen duygulardan sonra ise; *Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?* sorusu yönlendirilmiş bu soruya ya evet ya da hayır olarak cevap vermeleri istenmiştir. İlk film olan *40 m² Almanya* filmi için öğrenciler yoğunluk sırasına göre kaygı, çaresizlik, korku ve üzüntü duygularını hissetmişlerdir. Hissettikleri bu duygularda fotoğraflarda gördükleri mekânların etkisi olup olmadığı sorusunda ise 8 üzerinden 8 evet cevabı verilmiştir. İkinci film olan *Sahte Cennete Veda* filminde ise öğrenciler fotoğraflara bakarak baskınlık sırasına göre çaresizlik, üzüntü, huzur, kaygı ve korku duygularını hissetmişlerdir. Verilen oy oranına göre 8 öğrenciden 4 öğrencinin huzur gibi olumlu kategoride sayılan bir duyguyu seçmiş olması dikkate alınması gereken bir oran olarak görülmüştür. Hissettikleri bu duygularda fotoğraflarda gördükleri mekânların etkisi olup olmadığına dair yönlendirilen soruda ise yine 8 üzerinden 8 evet cevabı verilmiştir. Son film *Elveda Yabancı* filminde ise; öğrenciler yoğunluk sırasına göre en çok huzur, mutluluk, üzüntü, kaygı, korku ve çaresizlik duygularını hissetmişlerdir. Son film diğer filmlere göre hem olumlu duyguların seçilmesinde hem de bu duyguların baskınlık sırasında ilk ikiyi paylaşması bakımından diğer sinema mekanlarının fotoğraflarına göre daha farklı bir sonuç yansıtmıştır. Seçtikleri bu duygusal tepkilerinin sebebinin mekanla ilgili olduğu cevabını veren katılımcılar, bu son filmin mekânlarına karşı daha az olumsuz duygu hissetmişlerdir. Ayrıca son iki film fotoğrafları için olumlu duygu hissettiğini belirten katılımcıların içinde hem kapalı alan korkusu olan hem de uzun süre kapalı alanda kalmış olan öğrenciler olmasına rağmen bu sonuç çıkarılmıştır.

Sonuç olarak *40 m² Almanya* filminde kullanılan mekanların görselleri katılımcılarda sadece olumsuz duygu çağrışımı yaparken, *Sahte Cennete Veda* filmi katılımcılarca az da olsa olumlu duygular hissettirmiştir. Son film *Elveda Yabancı* filminde ise mekana karşı mutluluk ve huzur gibi olumlu temel duyguları hissetmişlerdir. Katılımcılar her filmden

sadece 4’er adet fotoğrafı inceleyerek katıldıkları bu ankette hissettikleri duyguların yüzde yüz bir şekilde mekanla ilgili olduğu sonucunu da onaylamışlardır.

4.1.5. Tartışma

Bu alanla ilgili daha önceden yapılan çalışmalarda kaynaklar; sınırları belirli alanların insanda klostrfobik hisler uyandırdığını ve çoğu zaman bu mekanların olumsuz duygular hissetmelerine yol açtığına dair bilgiler vermektedir. Ancak bu çalışma göstermektedir ki bu bilgi her zaman geçerli olmayabilir. Ulaşılan kaynaklardaki örneklerin bu filmlerdeki bazı mekanlardan daha dar ve karanlık alanlar olduğu göze alınsa bile farklı parametrelerin olması bireyin mekân algısının değişikliğe uğrayabileceğini göstermiştir.

4.1.6. Sonuç

Öğrencilere yöneltilen ankette her film için 4’er olmak üzere 12 mekân fotoğrafı bulunmaktadır. Bu fotoğraflar üzerinden film mekanlarını değerlendirmeleri istenen öğrenciler ilk film mekânları için kaygı, çaresizlik, korku ve üzüntü duyguları hissettiklerini, ikinci film için çaresizlik, üzüntü, huzur, kaygı ve korku duygularını hissettiklerini üçüncü film için ise huzur, mutluluk, üzüntü, kaygı, korku ve çaresizlik duygularını hissettiklerini belirtmişlerdir. İlk filmde katılımcılara gösterilen görsellerin ikisi art nouveau ikisi ise geleneksel Türk motiflerinin ve fov renklerin hâkim olduğu ev ve apartman içi mekânları gösteriyor olsa da genel atmosfer itibari ile mekanlara karşı en ufak bir olumlu duygu hissetmemişlerdir. Bununla birlikte ikinci filme ait olan dört mekânın ikisinin hapishane ikisinin de hücre görseli olduğu çok net okunuyor olmasına rağmen katılımcılar mekâna karşı az da olsa pozitif duygular hissettiklerini belirtmişlerdir. Son filmdeki görsellerde ise hücre benzeri bir karavan görseli ve yıkık dökük bir tavan arası görüntüsü olmasına rağmen huzur ve mutluluk gibi duyguların bu mekânlara karşı hissedilmesine sebep olmuştur. Ancak tüm katılımcıların bu filmleri izlememiş olmaları ve bu mekanların genel atmosferini tam olarak anlayamadıkları düşünülerek, çalışmanın bir de filmleri seyreden katılımcılar ile yapılmasına karar verilmiştir.

4.2. Pilot Çalışma 2

İlk pilot çalışma Tevfik Başer'in *40 m² Almanya*, *Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı* filmlerini henüz izlememiş olan ve 18-24 yaş aralığındaki Gazi Üniversitesi öğrencilerine yapılmıştır. 2. pilot çalışma ise aynı dersi alan öğrencilere bu sefer filmler izletildikten sonra yeniden yapılmıştır. Anketin ilk bölümü yine demografik sorular, ikinci bölümü öğrencilerin kapalı alanda kalmak ile ilgili sorunları olup olmadığını anlamak adına yönetilen psikolojik sorulardan oluşmaktadır. Anketin son bölümünde ise filmlerin üçünü de izleyen öğrencilere, izledikleri bu sinema mekanları ile ilgili *mutluluk, huzur, kaygı, korku, iğrenme, çaresizlik* ve *üzüntü* duyguları arasında hangi baskın duyguları hissettikleri ve bu hissettikleri duyguların doğrudan mekanla ilgili olup olmadığı soruları yöneltmiştir.

4.2.1. Çalışma Grubu

Ankete gönüllülük esasına göre seçilen 30 öğrenci katılmıştır. Bu katılımcılar Gazi Üniversitesi'nin farklı bölümlerinde okuyup *Sinema Akımları* dersini seçmeli olarak alan 18-24 yaş arasındaki öğrencilerdir. Öğrencilerin 18'ini erkek 12'sin ise kadın öğrenciler oluşturmaktadır. 2. pilot çalışmadaki amaç da tıpkı ilkinde olduğu gibi sadece mekânın birey algısı üzerindeki etkilerini değerlendirmek değil aynı zamanda farklı disiplinlerde eğitim alan ama sinema eğitimi görmüş öğrencilerin sinema mekânlarını nasıl algıladıklarını ve bu mekanlara karşı ne hissettikleri değerlendirmektir.

4.2.2. Veri Toplama Araçları ve Yöntem

1. pilot çalışmada İmamoğlu'nun yöntemi kullanılmış ve sadece mekanların görselleri katılımcılara gösterilerek o mekânların değerlendirilmesi istenmiştir. Ancak sinema sanatının oluşturduğu atmosferin de kullanabilmesi ve mekânın farklı boyutlarının da hissedilebilmesi amacı ile 2. pilot çalışma filmlerin tamamını izleyen katılımcılar üzerinde uygulanmıştır. Filmlerin uzunluğu nedeni toplu film seansları yapılamadığı için filmler dijital şekilde katılımcılara ulaştırılmıştır.

4.2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

2. pilot çalışmada katılımcılara anketler gönderilmeden önce 1. pilot çalışmadan farklı olarak üç filmin kendi yönetmeninden alınan dijital kopyaları anket soruları ile birlikte ulaştırılmıştır. Filmleri izleyebilmeleri adına katılımcılara ilk çalışmadan daha fazla süre tanınmıştır. Tüm sonuçlar yaklaşık bir ay içinde ve toplu olarak elden teslim alınmıştır.

4.2.4. Bulgular

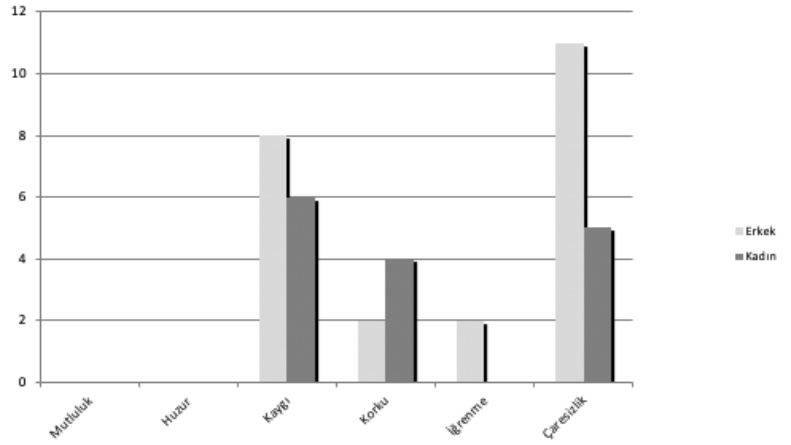
2. pilot çalışma sonucunda elde edilen bulgular hemen hemen 1.pilot çalışma ile benzerlik göstermektedir. Anketin birinci bölümündeki demografik sorulara verilen yanıtların sonucunda öncelikle 30 anket katılımcısının 18'inin erkek 12'sinin kadın olduğu, bu topluluğun 18-25 yaş aralığında üniversite eğitimi alan öğrenciler olduğu sonucu çıkarılmış ve anketin hedef kitlesi belirlenmiştir. İkinci bölümde yöneltilen sorular sırası ile şöyle olmuştur. "*Kapalı alanda kalmakla ilgili bir sorununuz var mı? Hiç oldu mu?* " ve *"Daha önce tercih etmediğiniz halde kapalı bir alanda uzun süre kaldınız mı ?"* bu sorulara evet ve hayır olmak üzere iki şık üzerinden cevap hakkı tanınmıştır. İkinci sorunun devamında ise *"Eğer kaldıysanız bu deneyim size neler hissettirdi?"* sorusu yöneltilmiş ve cevap seçeneği olarak altı temel duygu verilmiştir. Mutluluk, huzur, kaygı, korku, iğrenme, çaresizlik ve üzüntü olarak listelenen bu duygular, üçüncü bölümü oluşturan soruların da cevap kısmında yer almıştır.

Anket katılımcılarının 6 tanesinin kapalı alanda kalmakla ilgili sorun yaşadığı, bunların ise 2 tanesinin erkek 4 tanesinin ise kadın olduğu sonucu çıkmıştır. Kapalı alanda kalma korkusu olan katılımcıların sayısı 6 iken fiziki olarak uzun süre kalmak durumunda kalanların sayısı 12'ye ulaşmaktadır. Bu sayının ise 8 tanesini erkek öğrenciler 4'ünü kadın öğrenciler oluşturmaktadır. Sadece kadın öğrencilerden 2 tanesi kapalı alan korkusu olduğu halde kapalı alanda uzun süre kalmak durumunda olduğunu belirtmiştir. Kapalı alanda uzun süre kalma deneyimini yaşayanların ne hissettiği sorusuna gelindiğinde ise genel olarak verilen cevaplar duygu yoğunluğu sırası ile; kaygı, çaresizlik, korku ve iğrenme olarak sıralanmıştır.

Anketin üçüncü bölümünde ise filmlerle ilgili iki ana soru yöneltilmiştir. İlki *"İzlemiş olduğunuz .... filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?"* Katılımcıların bu soruya da altı temel duygu üzerinden cevap vermesi istenmiş, ikinci soru da ise seçmiş oldukları

duygular üzerinden gidilerek *"Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz? "*sorusu yönlendirilmiş ve soruyu evet veya hayır diye yanıtlamaları istenmiştir.

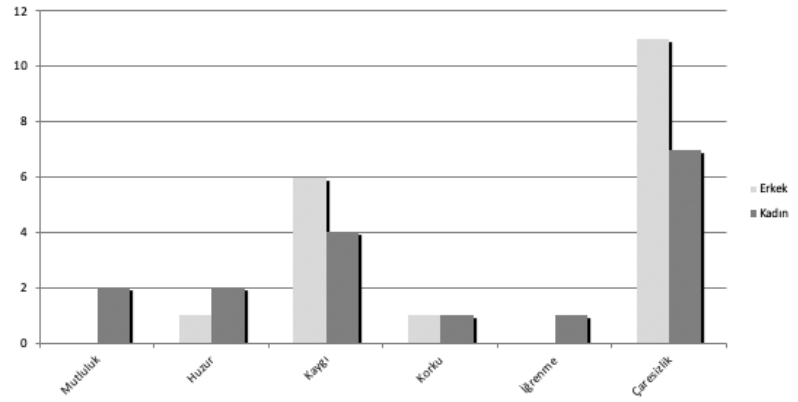
İlk film olan *40 m² Almanya* filmi için anket katılımcılarına sorulan *40 m² Almanya filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi?* sorusuna yoğunluk olarak ve sırası ile çaresizlik, kaygı, korku ve iğrenme duyguları hissettiklerini belirtmiştir. Çaresizlik ve korku dışındaki duygularda kadın ve erkek oranı ortalama aynı iken bu filmde kadın öğrencilerde korku, erkek öğrencilerde ise çaresizlik duyguları iki katı kadar fazla sonuç almıştır. Bu duyguların filmdeki mekanlarla ilgili olup olmadığına yönelik olan sorularda *40 m² Almanya* filmi 30 kişilik grup içinde sadece 1 kişi tarafından mekanla ilgili olmadığı düşünülmüştür. Bu kişiyle ilgili diğer sonuçlar incelendiğinde ise kapalı alan korkusu olan ancak uzun süre kapalı bir alanda kalmak zorunda olmayan biri olduğu sonucu çıkmıştır (Tablo 9).



Tablo 9
2. Pilot Çalışma: *40 m² Almanya Filmi* Grafik Sonuçları

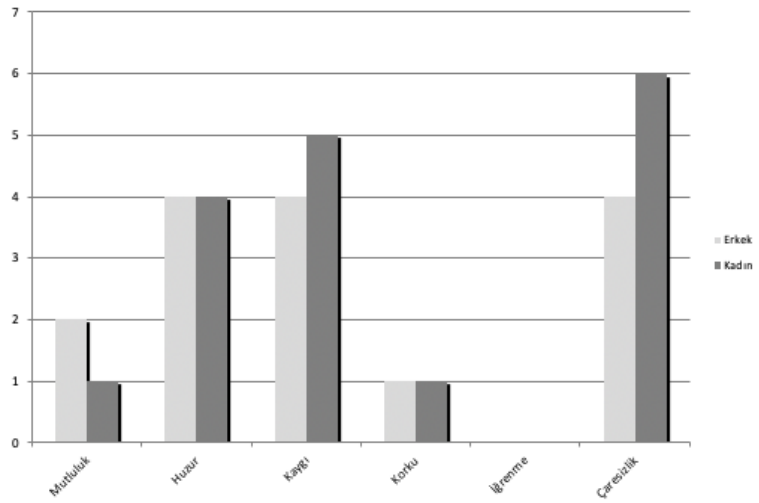
İkinci film olan *Sahte Cennete Veda* filmi ile ilgili cevaplanan sorulara geldiğimizde, bu film katılımcılar tarafından tüm temel duyguların işaretlendiği tek filmdir. Katılımcılar yoğunluk sırasına göre; en çok çaresizlik hissi, sonrasında ise kaygı, huzur, mutluluk, korku ve iğrenme olmak üzere tüm duygularda işaretleme yapmışlardır. İşaretleme sayısı çaresizlik ve kaygı duygularında toplama oranla 2 katı denebilecek bir yoğunluk oluşmuştur. Huzur ve mutluluğu işaretleyenler sayıca az olmasına rağmen hapishanede geçen bir film için hissedilmesi ve seçen iki kişinin de kadın öğrenci olması ilgi çekicidir. *Sahte Cennete Veda* filminde hissedilen duyguların mekanla ilgili olup olmadığına yönelik

yöneltilen soruda ise 30 kişi içinde 2 kişi hayır yanıtını vererek hissettikleri duyguların mekanla ilgisi olmadığını belirtmişlerdir. Bu öğrenciler kapalı alan korkusu olmayan ve daha önce de kapalı bir alanda uzun süre kalmamış bireylerdir (Tablo 10).



Tablo 10
2. Pilot Çalışma: *Sahte Cennete Veda Filmi* Grafik Sonuçları

Son film olan *Elveda Yabancı* filminde ise; 6 ana duygunun 5'i üzerinde işaretleme yapılmıştır. Ancak yoğunluk oranları arasında tıpkı Sahte Cennete Veda'da olduğu gibi uçurumlar bulunmaktadır. Filme karşı hissedilen duygu yoğunlukları sırası ile çaresizlik, kaygı, huzur, mutluluk, korku ve iğrenmedir. Ancak huzur duygusu diğer filme göre hem daha baskın bir oy oranında hem de filmin kendi içinde seçilen duyguları arasında çok da azımsanacak bir sayıda değildir. Hatta huzur duygusu kadın ve erkek oylarında tam yarı yarıya bir oran vererek her iki cinsiyet içinde ortalama aynı hissi uyandırdığına yönelik bir ipucu vermiştir. Bununla birlikte hissedilen duyguların mekanla ilgili olup olmadığına yönelik soruda ise katılımcıların oyları 30 kişi üzerinden sadece 5 hayır oyu bu hislerin mekanla ilgili olmadığını belirtmiştir. Bu 5 kişi üzerinde yapılan inceleme kesin bir sonuca götürememekle birlikte biraz kafa karıştırıcıdır. Oy veren 5 kişinin 2 oyu erkek 3 oyu ise kadın öğrencilere aittir. Erkek öğrencilerin bir tanesi kapalı alan korkusu olan ve uzun süre kapalı alanda kalmak zorunda kalan bir bireydir. Diğeri ise kapalı alan korkusu olmayan ama uzun süre kapalı alanda kalmış biridir. Hayır şıkkını işaretleyen 3 kadın öğrencinin özelliği ise aynıdır. Üçü de kapalı alan korkusu olmayan ve daha önce hiç kapalı alanda uzun süre kalmamış bireylerdir (Tablo 11). Bu noktada filmlerin sahip olduğu sınırlı mekanların, klostrofobisi olan katılımcılarda bu rahatsızlıklarını tetiklemek gibi bir etkisinin olduğu sonucuna varmak oldukça zordur.



Tablo 11
2. Pilot Çalışma: *Elveda Veda Filmi* Grafik Sonuçları

Anketin şimdiye kadar 30 katılımcı ile yapılan sonuçlarına göre; kapalı mekânda kalan ve sınırlı bir sinema mekânında kapalı kalan bireyleri izleyen katılımcılardan gelen sonuçlar ortalama olarak aynı temel duygular üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu duygular genel olarak kaygı, korku, üzüntü ve çaresizlik gibi negatif duygulardır. Katılımcılar yüzdelik dilimi az da olsa pozitif temel duygular olan huzur ve mutluluk seçeneklerini ise sadece izledikleri karakter Maslow Piramidi'nin üst basamaklarına çıktığı durumlarda tercih etmişlerdir. Karakterin bu sınırlı mekânda da olsa bir iletişim içinde olması, kendini güvende hissetmesi ve hayatını idam ettirecek seviyede olması düşük bir yüzdelik dilimde de olsa negatif temel duyguları pozitife çevirebilmektedir. Ayrıca bu sonuçla birlikte katılımcıların %80'lik bir dilimi hissettikleri bu negatif duyguların sebebinin mekân kaynaklı olduğunu belirtmişlerdir.

4.2.5. Tartışma

1. ve 2. pilot çalışma her film için hissedilen duygusal tepkimler açısından ortama aynı sonuçları vermiştir. Özetle *40 m² Almanya* filminin yine sadece olumsuz duyguların hissedildiği mekânlara sahip olduğu sonucunu*, Sahte Cennete Veda* filminin olumsuz duygular kadar mekanların olumlu duyguları da çağrıştırdığı sonucunu vermiş ve *Elveda Yabancı* filminin mekanlarının ise genel olarak olumlu duygular çağrıştırdığı belirtilmiştir. Ancak bu iki çalışma arasında sonuç olarak çok büyük bir farkın çıkmaması bu mekanların katılımcılar üzerinde aynı hisleri yarattığı sonucunu maalesef ki vermemektedir. Farklı koşullar ve farklı katılımcı sayısıyla yapılan anketler; her ne kadar aynı özelliklere sahip

katılımcılar üzerinde ve onlara aynı mekanlar gösterilerek yapılmış olsalar da iki çalışmayı dengeli bir şekilde değerlendirilmesini güçleştirmektedir. Ayrıca anket için seçilen temel duyguların çoğunun pozitif duygu olması durumu; acaba katılımcılara son iki film için bir yönlendirme yapmış mıdır? sorularını da akla getirmektedir. Sonuç olarak bu çalışma neticesinde anketin revize edilerek ve ayrıca sadece mimarlık/iç mimarlık bölümü öğrencileri üzerinde yapılmasının daha sağlıklı olacağı sonucuna varılmıştır.

4.2.6. Sonuç

Sınırlı mekânın insan üzerindeki duygusal etkilerini gözlemleyebilmek için bir deney alanı olarak kullandığımız sinema sanatını Tevfik Başer filmlerini üzerinden değerlendireceğimiz bu çalışmada; anket katılımını Tevfik Başer'in *40m2 Almanya, Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı* isimlerindeki üç uzun metrajlı filmini izleyen 30 üniversite öğrencisi oluşturmuştur. 3 ana bölümden oluşan anketin birinci bölümü demografik sorulardan, ikinci bölümü katılımcılarının psikolojik altyapılarını anlayabilmeye yönelik yöneltilen soruların üçüncü bölüm ise 3 film için ayrı ayrı sorulan film ile ilgili ne hissettikleri ve bunun mekanla ilgisinin olup olmadığına yönelik olan anket sorularından oluşmaktadır.

Tevfik Başer'in üç filmi üzerinden sinemada mekân okuması ve değerlendirmesinin yapılması beklenen anket sonuçlarına göre; öncelikle öğrencilerin sinemada mekân ve sınır konusunu değerlendirmesinde Maslow Piramidi'nin çok büyük bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir. *40 m² Almanya* filminde fiziksel ve fiziksel olmayan sınırları esnemez bir şekilde çevrelendiği bir mekânda katılımcılar çaresizlik, kaygı, korku ve iğrenme duygularını ağırlıklı olarak hissederken, *Sahte Cennete Veda* filminde ana karakterin Maslow Piramid'inin daha üst basamaklarında olması ve mekânın bir hapishane olmasına rağmen yarı açık fiziksel sınırlara sahip olması katılımcıların mekânın fiziksel sınırlarından çok fiziksel olmayan sınırlarına odaklanmasına sebep olmuştur. Bu da katılımcıların mekâna karşı sadece korku, çaresizlik ve kaygı gibi olumsuz temel duyguları değil aynı zamanda huzur ve mutluluk gibi pozitif temel duyguları da hissetmelerine sebep olmuştur. *Elveda Yabancı* filminde ise karakterlerin ölçek olarak neredeyse bir şehir ölçeğinde fiziksel bir sınır içinde olması ve istenildiğinde dış mekânda da bulunabilmeleri ve böyle bir sınırlama içinde bile üretebilme ve kendini gerçekleştirebilme gibi Maslow Piramidi'nin neredeyse en üst basamaklarında yer almasından dolayı, katılımcılar mekâna

karşı daha az olumsuz duygu hissetmişler ayrıca huzur ve mutluluk duygularını ikinci filme nazaran daha yoğun hissetmişlerdir.

Üç filmde de karakterlerin içinde bulundukları mekanların barınma yeme içme gibi fizyolojik ihtiyaçları karşılamak dışında kendilerini güvende hissetme, dış dünya ile iletişim kurabilme ve yaşamlarını idam ettirebilme gibi özelliklere de sahip olması durumunda mekânın sahip olduğu fiziksel sınırlar bireyi bu sayılanların eksikliğindeki kadar etkilememektedir. Kişi bu koşulların sağlanması durumunda fiziksel sınırları ölçek olarak küçük veya büyük bir mekânda da rahat edebilmekte ve mekâna karşı mutluluk, huzur gibi olumlu duygular hissedebilmektedir. Ancak bu koşulların sağlanamadığı durumda kişi hem fiziksel hem de fiziksel olmayan sınırların arasında sıkışmakta ve mekâna karşı sadece olumsuz duygular hissetmektedir.

Ancak 1. pilot çalışmada fotoğraf üzerinden değerlendirilen, 2.pilot çalışmada ise filmlerin seyrinin ardından yapılan değerlendirmelerin benzer sonuçlarına rağmen, mekânsal değerlendirmenin yaklaşık sonuçlarda olduğundan bahsetmek oldukça zordur. Bunun sebebi ise öncelikle 1. pilot çalışmadaki katılımcı sayısı ile 2. pilot çalışmadaki katılımcı sayısının birbirlerine yakın olmaması; ikincisi ise anket için kullanılan temel duygular listesinin olumlu olanlarının sayıca daha baskın olmasıdır. Bu durum katılımcılarda yönlendirme hissi yaratabilmektedir. Bu noktada anketin revize edilip katılımcılara tekrar yönlendirilmesi çalışmanın en doğru sonuca ulaşabilmesi açısından daha iyi olacağına ve 3. pilot çalışmanın yapılması gerektiğine karar verilmiştir.

4.3. Pilot Çalışma 3

İlk pilot çalışma Tevfik Başer'in *40 m² Almanya*, *Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı* filmlerini henüz izlememiş olan, 18-24 yaş aralığındaki Gazi Üniversitesi öğrencileri üzerinde yapılmış ancak hem sayının azlığı hem de katılımcıların film mekânlarını tüm boyutları ile algılayamaması nedeni ile çalışmanın tekrar yapılması doğru bulunmuştur. Ancak 2.pilot çalışma aynı koşullara sahip katılımcılar tarafından aynı anket soruları ile bu kez filmler izletilerek yeniden yapılmış olsa da ankette listelenen temel duyguların (mutluluk, huzur, kaygı, korku, iğrenme, çaresizlik ve üzüntü) olumlu ve olumsuz olarak dengeli olmadığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca mekâna ait duyguları daha iyi anlayabilmek adına daha fazla soruya ihtiyaç olduğu da gözlemlenmiştir. 3.pilot çalışma, hem tüm anket

sorularının revize edildiği hem temel duyguların daha dengeli bir şekilde katılımcılara sunulduğu hem de çalışmaya katılan öğrencilerin aynı eğitimi alan bireylerden oluştuğu yeni bir kurgu olarak tekrar hazırlanmıştır.

4.3.1. Çalışma Grubu

Anket Gazi Üniversitesi'nin Mimarlık Bölümü 2., 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin gönüllü katılımı ile gerçekleşmiştir. Katılan 61 öğrencinin 32'si erkek 29'u ise kadın öğrencilerden oluşmaktadır. Öğrenciler 18-24 yaş aralığında ve bahsi geçen 3 filmi daha önce hiç izlememiş ve bu mekanlara karşı hiçbir önyargısı veya aşinalığı olmayan bireylerdir.

4.3.2. Veri Toplama Araçları ve Yöntem

1.pilot çalışma Vacit İmamoğlu'nun yöntemi olan mekân görsellerinin katılımcılara gösterilerek onlardan mekânı değerlendirmelerinin istendiği bir çalışmadır. 2.pilot çalışma ise sinema sanatının fotoğraf ve resim sanatından daha boyutlu olduğu gerçeği göz önüne alınarak katılımcılara filmlerin önceden seyretildiği sonrasında ise anket sorularının yöneltildiği bir yöntem uygulanmıştır. 2.pilot çalışmada yöneltilen soruların katılımcıların mekâna karşı hissettikleri duyguların nedenini anlamak konusunda kısır kalması sebebi ile Hacettepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Bölümü, Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme dalı öğretim üyeleri ile görüşme yapılarak anket sorularının nasıl daha anlaşılır, detaylı ve verimli olabileceği konusunda tavsiyeler alınmıştır Yapılan bu görüşmeler neticesinde anket sorularının daha nitelikli olabilmesi adına daha önceden filmleri izleyen bazı katılımcılardan o mekânlara karşı ne hissettiklerini bir cümle ile anlatmaları gerektiği sonucuna varılmıştır. (17 öğrencinin gönüllü olarak katıldığı bu çalışmanın verileri tek bir öğrencide toplanarak yine elden teslim alınmıştır.) 17 öğrencinin mekâna karşı ne hissettiklerine yönelik kurduğu cümleler neticesinde bu veriler değerlendirilmiş ve öğrencilerin yazdığı bu cevaplar yardımı ile yeni soru ve seçenekler oluşturulmuştur. Bu sayede hem mevcut soruların revize edilmesi hem de katılımcıların mekâna karşı ne hissettiklerini anlama adına oluşturulan yeni soru ve seçenekler ile 3.pilot çalışmanın içeriği detaylandırılmıştır.

4.3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

3. pilot çalışmada tıpkı 2.pilot çalışmada olduğu gibi katılımcılara üç filmin kendi yönetmeninden alınan dijital kopyaları anket soruları ile birlikte ulaştırılmış ve 1 aya yakın süre tanınmıştır. Anket cevapları ise diğer çalışmada olduğu gibi arşiv oluşturabilme adına basılı halde elden teslim alınmıştır.

4.3.4. Bulgular

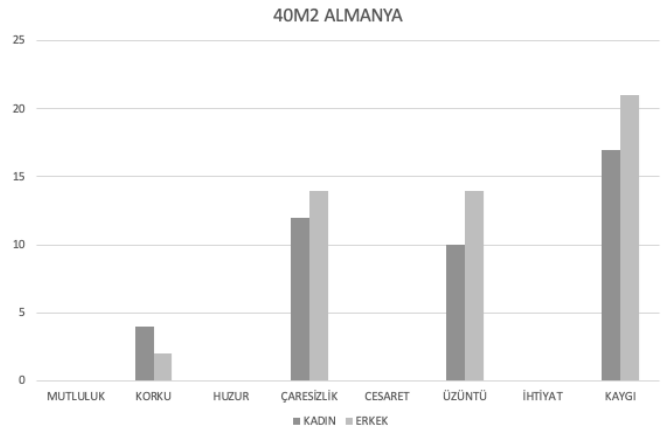
Sınırlı mekânın insan üzerindeki duygusal etkilerini gözlemleyebilmek için bir deney alanı olarak kullandığımız sinema sanatını Tevfik Başer filmleri üzerinden değerlendireceğimiz bu çalışmada; anket katılımını Tevfik Başer'in *40 m² Almanya, Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı* isimlerindeki üç uzun metrajlı filmini izleyen 61 mimarlık öğrencisi oluşturmuştur. Üç ana bölümden oluşan anketin birinci bölümü demografik sorulardan, ikinci bölümü katılımcılarının psikolojik altyapılarını anlayabilmeye yönelik yöneltilen sorulardan, üçüncü bölüm ise üç film için ayrı ayrı yöneltilen ve filmin mekânlarının katılımcılara ne hissettirdiğini anlamaya yönelik olan anket sorularından oluşmaktadır. Bu bölüm kendi içinde altı bölüme ayrılmaktadır. Altı bölümün her birinin içeriği o filme ait mekanların daha iyi değerlendirilebilmesine yönelik sorular içermektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretleyebildikleri gibi kendi seçeneklerini de yazabilme hakkına sahiptir.

Birinci bölümdeki demografik sorulara verilen yanıtlarına göre 61 anket katılımcısının 32'sinin erkek 29'unun kadın olduğu ve 18-25 yaş aralığında üniversite eğitimi alan öğrenciler olduğu sonucu çıkarılmış ve anketin hedef kitlesi belirlenmiştir. İkinci bölümde yöneltilen sorular sırası ile şöyle olmuştur. *Kapalı alanda kalmakla ilgili bir sorununuz var mı? Hiç oldu mu?* ve *Daha önce tercih etmediğiniz halde kapalı bir alanda uzun süre kaldınız mı?* bu sorulara evet ve hayır olmak üzere iki şık üzerinden cevap hakkı tanınmıştır. İkinci sorunun devamında ise *Eğer kaldıysanız bu deneyim size neler hissettirdi?* sorusu yöneltilmiş ve cevap seçeneği olarak dördü olumlu dördü olumsuz olmak üzere sekiz temel duygu verilmiştir. Mutluluk, korku, huzur, çaresizlik, cesaret, üzüntü, ihtiyat ve kaygı olarak listelenen bu duygular, üçüncü bölümü oluşturan soruların da cevap kısmında yer almıştır.

Anket katılımcılarının 18 tanesinin kapalı alanda kalmakla ilgili sorun yaşadığı, bunların ise 12 tanesinin erkek 6 tanesinin ise kadın öğrenci olduğu sonucu çıkmıştır. Kapalı alanda kalma korkusu olan katılımcıların sayısı böyleyken bu katılımcılardan fiziki olarak uzun süre kapalı alanda kalmak durumunda kalanların sayısı ise 7'dir. Bu sayının ise 5 tanesini erkek öğrenciler 2'sini kadın öğrenciler oluşturmaktadır. Kapalı alan korkusu olmayan 43 katılımcının 8 tanesi ise kapalı alanda uzun süre kalma deneyimi yaşayan öğrencilerdir ve bu sayının 2 tanesini kadın 6 tanesini ise erkek öğrenciler oluşturmaktadır. Anketin bu ikinci bölümünü oluşturan kısmında son olarak kapalı alanda uzun süre kalan öğrencilere bu deneyimleri ile ilgili ne hissettikleri sorulmuş ve baskınlık sırasına göre en çok kaygı ve çaresizlik duygularını hissettikleri sonucu çıkarılmıştır.

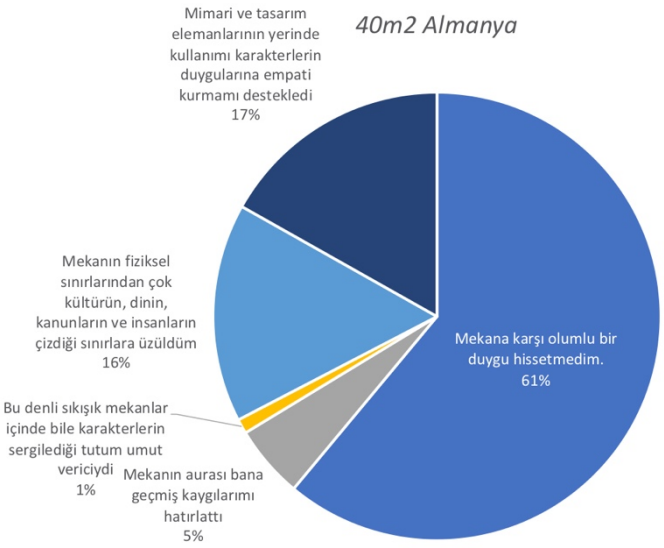
Anketin üçüncü bölümünde ise her film için altı ana soru yöneltilmiştir. İlki *İzlemiş olduğunuz .... filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?* sorusudur. Katılımcıların bu soruya da sekiz temel duygu üzerinden cevap vermesi istenmiş, ikinci soru da ise seçmiş oldukları duygular üzerinden gidilerek *Seçtiğiniz duyguları baskınlık sırasına göre sıralayınız* denmiştir. Üçüncü soruda: *Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekânların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz? sorusu* yönlendirilmiş ve soruyu evet veya hayır olarak yanıtlamaları istenmiştir. Bir diğer soruda da *Film mekânları ile ilgili duygu durumunuzu anlatınız* denilmiş ve 7 tane seçenek sunulmuş bununla birlikte katılımcı için bir seçenek de boş bırakılarak gerekirse kendi tercih edeceği farklı bir duygu durumu için yer ayrılmıştır. Anketin bir diğer sorusunda katılımcılara *Filmden neden etkilendiniz*? sorusu yöneltilmiştir. 8 seçenek sunulan soruya bir önceki soruda olduğu gibi boş alan da dahil edilmiştir. Son soruda ise *Yönetmen siz olsaydınız filmin mekânlarını nasıl hayal ederdiniz?* sorusu yöneltilerek 9 seçenek sunulmuş ve katılımcılar için bir seçenek de boş bırakılarak hayal güçleri için yer ayrılmıştır.

İlk film olan *40 m² Almanya* filmi için anket katılımcılarına sorulan *40 m² Almanya filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi?* sorusuna sırası ile en çok kaygı, üzüntü ve çaresizlik duygularını hissettiklerini belirtmişlerdir. Bu duygular yoğunluklu olarak herhangi bir klostrofobiye sahip olmayan ve daha önce kapalı alanda kalma deneyimi yaşamamış kadın ve erkek öğrenciler tarafından hissedilmiştir. Hissedilen bu duyguların film mekânları ile mi ilgili olduğu sorusu ise tüm katılımcılar tarafından evet olarak yanıtlamıştır (Tablo 12).

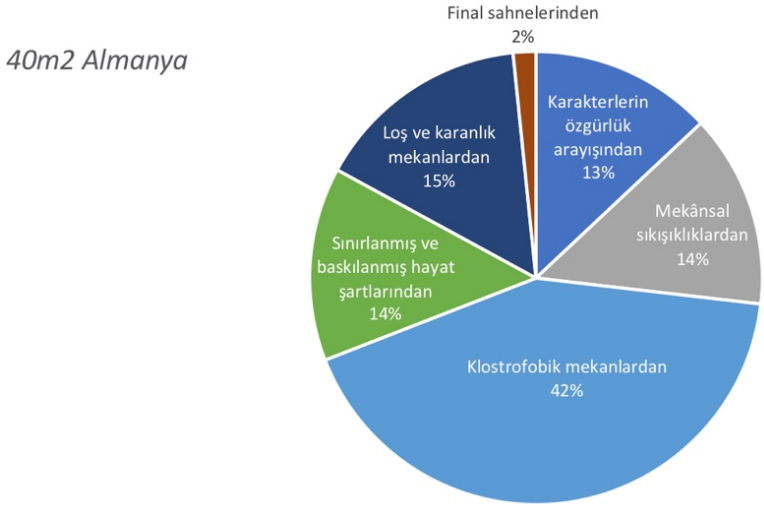


Tablo 12
3.Pilot Çalışma: *40 m² Almanya* Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu

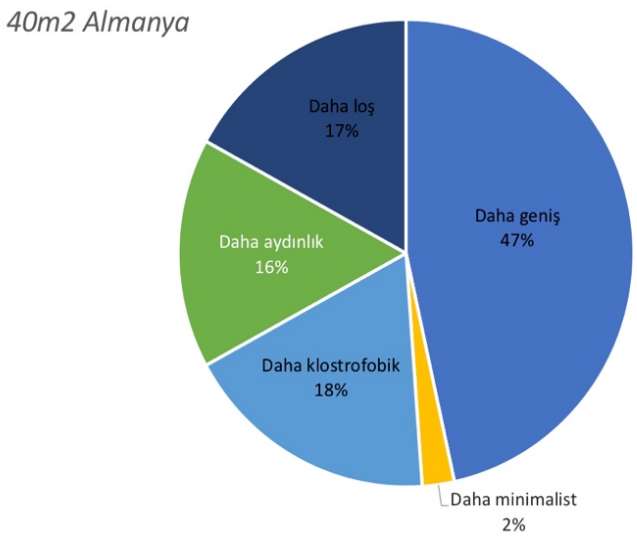
Katılımcılar mekâna karşı hissettikleri duygu durumlarının ne olduğu sorusuna ise açık ara farkla *mekâna karşı olumlu bir duygu hissetmedim* yanıtı verilmiştir. Bununla birlikte en çok etkilendikleri noktanın ise klostrofobik mekânlar olduğunu belirtmişlerdir. Bu yanıta yüzdelik dilimde en yakın olan cevap ise mekânsal sıkışıklıklar şıkkı olmuştur. Ancak ilginçtir ki klostrofobik mekânlardan ve mekânsal sıkışıklıklardan etkilenen grup; yine klostrofobisi olmayan ve daha önce kapalı alanda kalma deneyimi hiç yaşamamış katılımcılardır. *40 m² Almanya* filmi için yönlendirilen son soru ise; *Yönetmen siz olsaydınız filmin mekânlarını nasıl hayal edersiniz?* sorusudur. Katılımcılar bu sorunun seçeneklerinde en çok üç şık üzerinde yoğunlaşmışlardır. Çoğunluğu mekânların daha geniş olmasını hayal eden katılımcılar oluşturmasına rağmen, onu mekânların daha klostrofobik olmasını hayal eden katılımcılar takip etmektedir ve bu sayı pek de azımsanmayacak derecede fazladır. Ancak üçüncü sırayı ise mekânın klostrofobisinden etkilenen ancak mekânın daha aydınlık olması taraftarı olan katılımcılar oluşturmaktadır. Bu noktada aslında katılımcılar ikiye ayrılmıştır. Bir kısmı mekânı içselleştiren ve mevcut sıkışıklık ve loşluğundan rahatsız olan grup, bir diğeri ise filmi daha sinematografik anlamda değerlendiren ve zaten klostrofobik buldukları mekânın seyirciyi etkileme adına daha da klostrofobik yapılması taraftarı olan katılımcılardır (Tablo 13-14-15).



Tablo 13
3.Pilot Çalışma: *40 m² Almanya* Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu



Tablo 14
3.Pilot Çalışma: *40 m² Almanya* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu

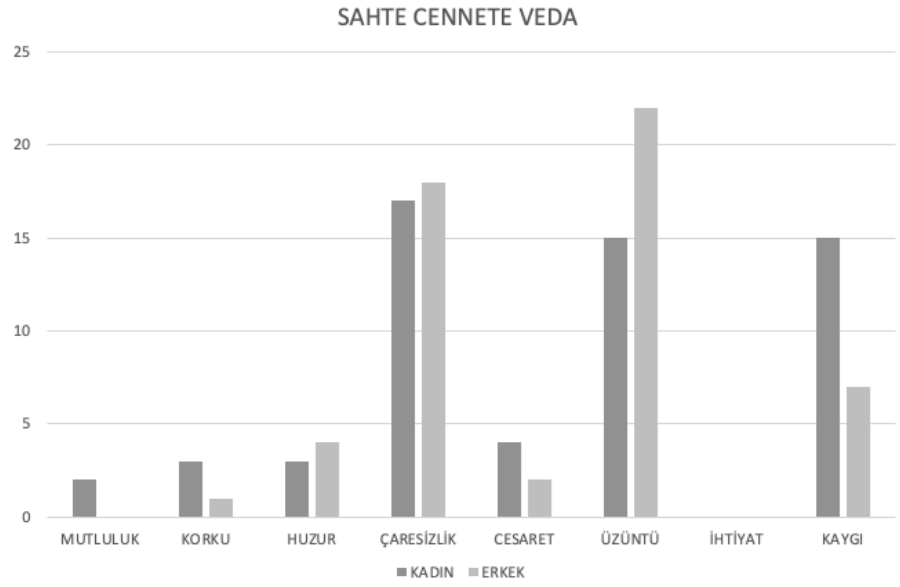


Tablo 15
3.Pilot Çalışma: *40 m² Almanya* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz?
Sorusunun Grafiksel Sonucu

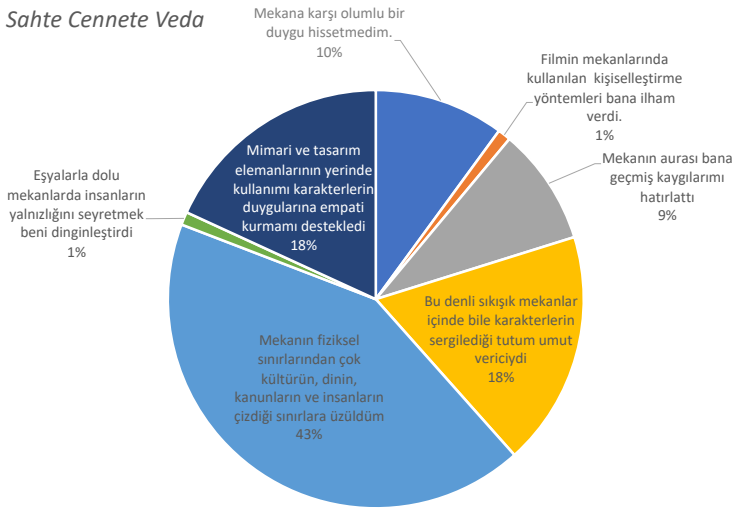
İkinci film olan *Sahte Cennete Veda* filmi ile ilgili cevaplanan sorulara geldiğimizde ise bu filme karşı hissedilen en baskın duygular sırası ile üzüntü ve çaresizlik duyguları olmuştur. Bununla birlikte *40 m² Almanya* filminde hiçbir şekilde işaretlenmeyen olumlu temel duygular bu filmde sayıca az olmasına rağmen işaretlenmiştir. Katılıcılar filme karşı her ne kadar üzüntü, çaresizlik, kaygı ve korku gibi duygular hissetmiş olsalar da bunların yanında cesaret, huzur ve mutluluk gibi olumlu temel duyguları da hissetmiştir. Hissedilen bu duygulara filmin mekânlarının mı sebep olduğu sorusuna ise tıpkı diğer filmde olduğu gibi tüm katılımcılar tarafından evet yanıtı verilmiştir (Tablo 16).

Bu filmin mekânları katılımcılara *40 m² Almanya* filminden daha farklı duygular geçirmiştir. Filmin mekânlarına karşı duygu durumları sorulan katılımcılar çok büyük bir yoğunlukla *mekânın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm* cevabını vermişlerdir. Bu şıkkı işaretleyen katılımcıların çok büyük bir kısmı tıpkı bir önceki filmde olduğu gibi klostrofobisi olmayan ve daha önce kapalı alanda uzun süre kalma tecrübesi yaşamayan bireylerden oluşmaktadır. Bu cevabı en yakın takip edebilen seçenek ise *bu denli sıkışık mekânlar içinde bile karakterlerin*

sergilediği tutum umut vericiydi seçeneği olmuştur. Bu noktada ilk filmde katılımcılar aslında sadece mekândaki fiziksel sıkışıklıktan rahatsız gibi görünürken bu filmde yarı açık sayılabilecek mekânların fiziksel sınırlarından ziyade filmin fiziksel olmayan sınırlarından da rahatsız olmuşlar ve bu sefer mekânsal sınırlardan duygusal olarak etkilenmişlerdir. Filmden neden etkilendikleri sorusunda ise katılımcılar yoğunluklu olarak ötekileşmiş yaşamlardan, sınırlandırılmış ve baskılanmış hayat şartlarından ve mekânsal kişiselleştirmelerden etkilendiklerini belirtmişlerdir. Son soruda yönetmen koltuğuna oturtulan katılımcıların hayal ettiği mekânlar ise üç seçenek olarak birbirlerini takip etmektedir. Daha loş bir mekân hayal eden katılımcıları, daha keskin sınırları olan bir mekân hayal eden katılımcılar takip etmektedir. Bu cevapları veren katılımcılar bir bakıma filmin dramatik yapısına katkı sağlayacak mekânlar hayal eden katılımcılardan oluşurken üçüncü en yoğun seçenek, daha geniş bir mekân hayal eden yani filmin mevcut fiziksel sınırlarından rahatsızlık duyan katılımcılardan oluşmaktadır (Tablo 17-18-19).



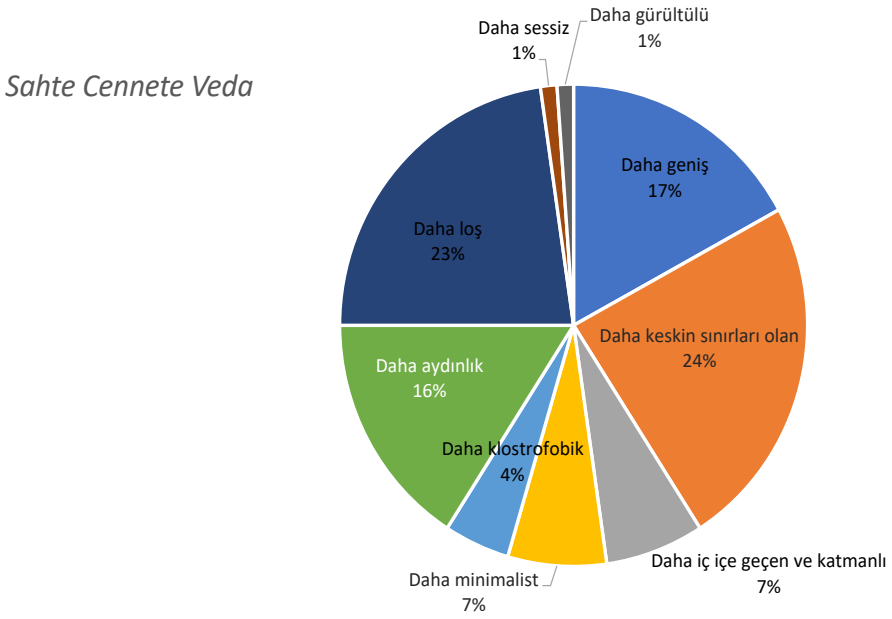
Tablo 16
3.Pilot Çalışma: Sahte Cennete Veda Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu



Tablo 17
3.Pilot Çalışma: *Sahte Cennete Veda* Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu

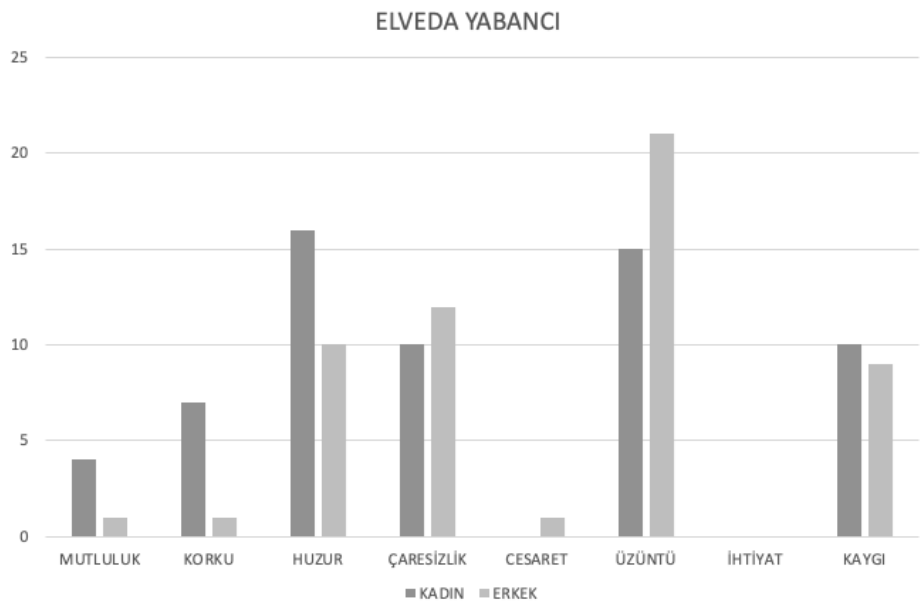


Tablo 18
3.Pilot Çalışma: *Sahte Cennete Veda* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu



Tablo 19
3.Pilot Çalışma: *Sahte Cennete Veda* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu

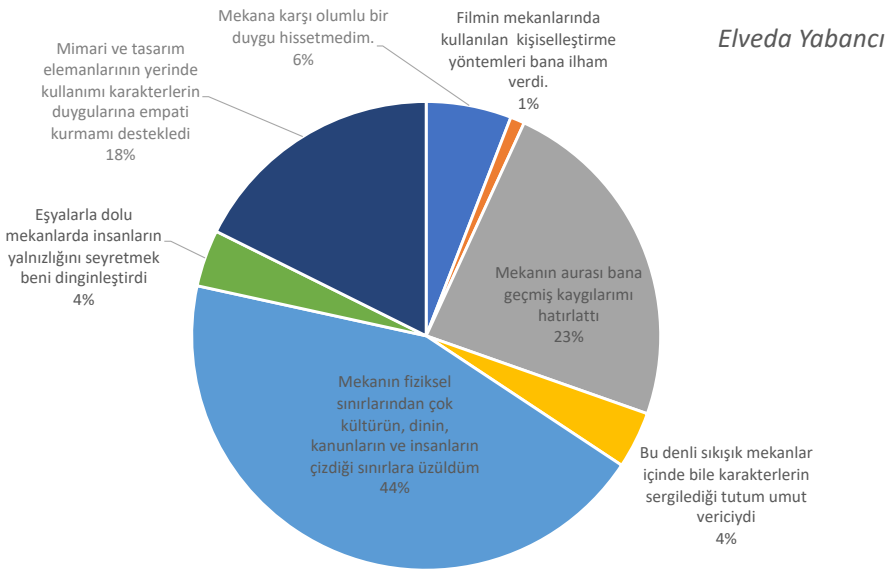
Son film olan *Elveda Yabancı* filminde ise; filmin sizde hissettirdiği baskın duygular nelerdir sorusunda 8 ana duygunun 7'si üzerinde işaretleme yapılmıştır. Tıpkı *Sahte Cennete Veda* filminde olduğu gibi *Elveda Yabancı* filminde de olumsuz duygular yoğunlukta olsa da olumlu temel duygular da işaretlenmiştir. Ancak *Sahte Cennete Veda* filminde az da olsa hissedilen bu olumlu duygular bu filmde daha fazla hissedilmiştir. Filme karşı hissedilen duygu yoğunlukları sırası ile üzüntü, huzur, çaresizlik, kaygı, korku mutluluk ve cesarettir. Huzur duygusunun diğer filme göre hem daha baskın bir oy oranında olması hem de filmin kendi içinde seçilmesi istenen duygular arasında çok da azımsanmayacak bir sayıda olması ayrıca bir ada ölçeğinde sınırlanan ve fiziksel olarak da şiddet gören insanların konu alındığı bir hikâyede huzur duygusunun bu denli yüksek çıkması son derece düşündürücüdür (Tablo 20).



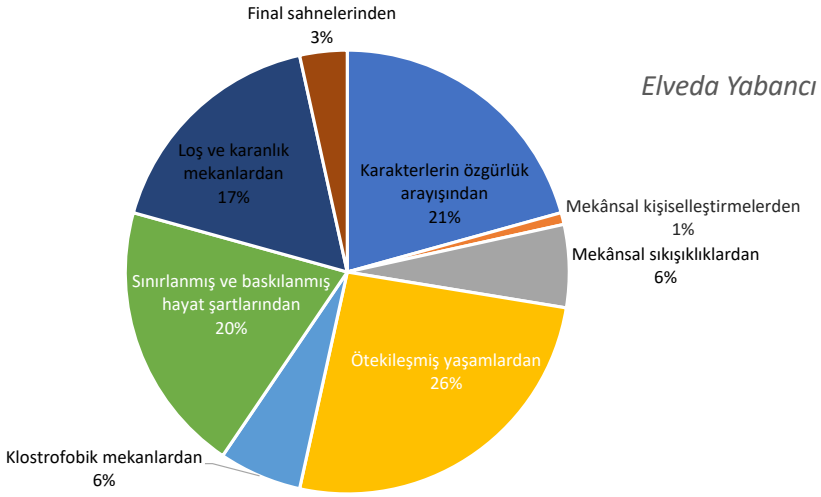
Tablo 20
3.Pilot Çalışma: *Elveda Yabancı* Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu

Filme karşı hissedilen huzur duygusu kadın ve erkek oy çoğunluğuna göre incelendiğinde ise kadınların erkeklere oranla bu seçeneği daha fazla işaretlediği ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte bu seçeneği işaretleyen kadınların çok büyük bir kısmı kapalı alan korkusu olmayan ve bir katılımcı dışında hiçbir kapalı alanda uzun süre hiç kalmamış bireylerdir. Bununla birlikte hissedilen duyguların mekânla ilgili olup olmadığına yönelik soruda ise katılımcılar oylarını hepsi bu etkinin nedeninin mekânla ilgili olduğunu belirtmiştir. Katılımcılara yöneltilen *film mekânlarına karşı duygu durumlarını anlatınız* sorusunda ise iki seçenek öne geçmiştir. En çok tercih edilen seçenek *Sahte Cennete Veda* filminde olduğu gibi mekânın *fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm* cevabı olmuştur. Bu cevabı en yakından takip eden seçenek ise mekânın aurası (atmosferi) bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı yanıtı olmuştur. Tercih edilen seçenekleri değerlendirdiğimizde üç film iki ana hata ayrılmaktadır. *40 m² Almanya* filmini izleyen seyirciyi mekânın içinde hem fiziksel hem ruhsal olarak rahatsız ederken, *Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı* filmleri seyircisine fiziksel sınırları unutturup aslında fiziksel olmayan sınırların onları ve mekânları çerçevelediğini empoze etmektedir. Açıkçası her üç filmde de mekân hem fiziksel hem fiziksel olmayan sınırlarla sınırlanmış olsa da verilen cevaplar filmleri bu şekilde ayrılması gerektiğini göstermektedir. Katılımcıların *Elveda Yabancı* filminden neden etkilendiklerine dair sorulan soruda ise ilk sırayı ötekileşmiş yaşamlardan etkilendikleri yönünde cevap alınmıştır. Onun ardından sıra

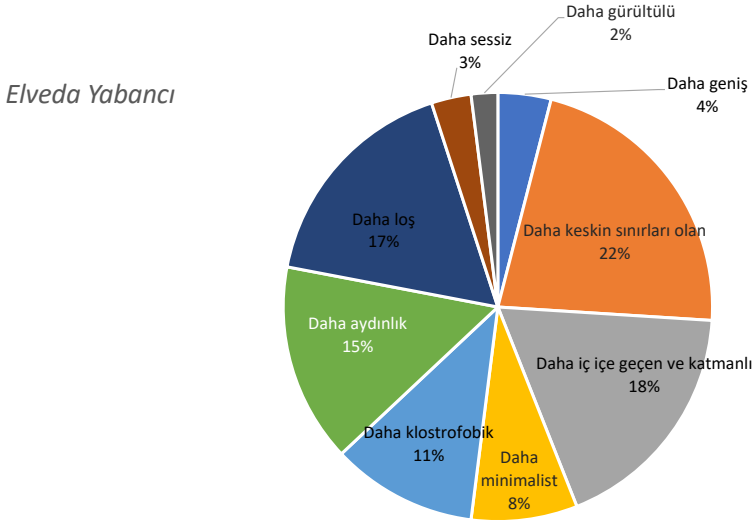
ile karakterlerin özgürlük arayışından, sınırlanmış ve baskılanmış hayat şartlarından ve loş ve karanlık mekânlardan etkilendiklerini belirtmişlerdir. Son sorudaki yönetmen siz olsaydınız mekânları nasıl hayal ederdiniz sorusuna ise yoğunluk sırasına göre daha keskin sınırları olan bir mekân, daha iç içe geçen ve katmanlı bir mekân, daha loş bir mekân ve daha aydınlık bir mekân olarak cevap verilmiştir. Bu filmde de katılımcılar iki ayrı gruba ayrılmıştır. İlki mekânı içselleştirip daha aydınlık ve katmanlı olmasını isteyen grup bir diğeri ise bunun bir sinema mekânı olduğunu düşünüp hikâyeye anlam katmak adına daha keskin sınırlı ve loş olmasını isteyen gruptur (Tablo 21-22-23). **(**Katılımcıların anket sorularına verdiği yanıtların tablolaştırılmış hali ekler bölümündedir.)



Tablo 21
3.Pilot Çalışma: *Elveda Yabancı* Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu



Tablo 22
3.Pilot Çalışma: *Elveda Yabancı* Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu



Tablo 23
3.Pilot Çalışma: *Elveda Yabancı* Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonu

4.3.5. Tartışma

Tevfik Başer filmlerinin mekânlarına karşı hissedilen duyguların analizi sonucunda 1. ve 2.pilot çalışma ortalama aynı sonuçları vermiştir. Yani *40 m² Almanya* filmine karşı hissedilen olumsuz temel duygular, *Sahte Cennete Veda* filmi için hissedilen nerdeyse olumsuz duygular kadar yoğun olan olumlu duygular ve *Elveda Yabancı* filmindeki mekanlara karşı genel olarak hissedilen olumlu temel duygular kendini tekrar etmiştir. Bunun sebebini ankette verilen olumlu ve olumsuz temel duygu listesindeki dengesizliği, soru sayısının azlığı ve katılımcı sayısının birbirinden farklılığı olarak değerlendirerek anketin tekrar edilmesine karar verilmiştir. Ancak yapılan 3.pilot çalışma göstermektedir ki, katılımcıların film mekanlarına karşı hissettiği duygular olumlu ve olumsuz olarak kategorize edildiğinde değişmemektedir. Bu da aslında 2. pilot çalışmada açığa çıkan Maslow Piramidi'nin basamaklarının sinema mekanını algılarken ne kadar önemli olduğunu gözler önüne sermektedir. Seyirci film mekânları içinde yaşayan bireyin duyguları ile birlikte algılamaktır. Bu bağlamda katılımcılar aslında şunları ifade etmek istemişlerdir; eğer karakter fizyolojik ihtiyaçları dışında hiçbir ihtiyacını gideremeyen bir bireyse o mekânda bulunan canlı renklerin etnik desenlerin pek de bir önemi yoktur ya da eğer karakterin hayat amacı, yapacak bir işi, iletişim kuracak arkadaşları varsa onu sınırlayan mekânın bir hapishane olmasının veya içinden çıkamadığın bir ada olmasının da bir önemi yoktur. Katılımcıların hepsinin mimarlık öğrencisi olduğu düşünülürse, mekânın bireyi sınırlayan fiziksel sınırlarının da farkında oldukları aşikârdır. Ancak genel olarak sonuçlar; mekânın fiziksel sınırlarından çok fiziksel olamayan sınırlarının daha rahatsız edici boyutta olduğu yönündedir. Hatta sonuç kısmında daha ayrıntılı olarak bahsedileceği üzere, bu sınırların farklı kombinasyonlarının bireylerde farklı mekânsal algılara yol açtığı da gözlemlenmektedir.

4.3.5. Sonuç

Gönüllülük esasına göre çalışmaya katılan 61 mimarlık öğrencisi ile yapılan anket sonuçlarına göre; mekânın fiziksel ve fiziksel olmayan sınırları birey üzerinde olumsuz olarak sınıflandırılan korku, çaresizlik, üzüntü ve kaygı gibi temel duyguların ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Bununla birlikte mekânı çevreleyen fiziksel sınırların ölçeğinin büyümesi halinde olumsuz temel duyguların yanı sıra bireyde bu mekanlar olumlu olarak nitelendirilen mutluluk, huzur, cesaret gibi duyguları da çağrıştırmıştır. *40 m2 Almanya*

filminde karakterin içinde bulunduğu ev seyircinin zihninde fiziksel olarak daha sert bir çerçeveleme yapmıştır. Karakterin bu mekân içinde sadece yeme ve içme gibi fizyolojik ihtiyaçlarını giderebildiği yani Maslow Piramidi'nin en alt basamağında yaşayan bir koşulda olması katılımcılarda film mekânına karşı olumlu bir duygu besleyememelerine ve kaygı, üzüntü ve çaresizlik duyguları hissetmelerine neden olmuştur.

Sahte Cennete Veda filminde ise anket sonuçları *40 m² Almanya* filmine nazaran daha farklı olmuştur. Katılımcılar sadece olumsuz temel duyguları değil olumlu temel duyguları da hissederek mekânın sadece fiziksel sınırlarından değil fiziksel olmayan sınırlarından da etkilendiklerini göstermişlerdir. Bu sonuç film mekânlarına karşı ne hissettikleri sorusuna verdikleri en baskın cevap olan *mekânın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm* cevabına vermelerinden çıkarılmaktadır. Aynı zamanda karakterin fiziksel mimari sınırlar, iç karartan tasarım öğeleri içerisinde bile Maslow Piramidi'nin daha üst seviyelerindeki durumu katılımcıların mekâna karşı olan negatif duygularının bölünmesine ve pozitif duyguların da hissedilmesine yol açmıştır. Her ne kadar mekâna karşı hissedilen olumlu temel duygular olumsuz temel duyguları geçemiyor olsa da yoğunlukları azımsanmayacak kadar fazladır.

Elveda Yabancı filminde katılımcılar filme karşı 8 temel duygunun 7'sini hissetmişlerdir. Filme karşı hissettikleri duygular hem olumlu hem de olumsuz yöndedir. Her ne kadar huzur duygusunu *Sahte Cennete Veda* filminden daha baskın hissetseler de mekâna karşı düşüncelerinde genel olarak bu filmle aynı cevapları vermişlerdir. Her iki filmde de *mekânın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm* cevabı yoğunluklu olarak seçilmiştir. Bununla birlikte ankete katılan tüm katılımcılara yöneltilen filme karşı hissettikleri duygularda mekânının etkisinin olup olmadığı sorusunda ise; 61 katılımcının 61'inden de evet cevabı alınmıştır. Bu da 3 filme hissedilen duyguların aslında mekâna da hissedildiği sonucunu vermektedir. Bu noktada fiziksel sınırlar içinde hapsolmuş ve fizyolojik gereksinimler dışında hiçbir ihtiyacın karşılanamadığı ayrıca dış dünya ile bağlantısı kopuk olan mekânlara karşı bireylerin tutumu olumsuz olmakla birlikte o mekânı mimari açıdan genişletme ve aydınlatma hissi duymaktadır. Ancak fiziksel sınırların yanı sıra fiziksel olmayan farklı sınırlar içinde olup Maslow Piramidi'nin daha üst seviyelerinde yaşayan bir karakter için birey hem olumlu hem olumsuz duygular beslemektedir. Bu da mekâna karşı fiziksel sınırlardan çok fiziksel olmayan sınırlara da odaklanmalarına ve önemsemelerine sebep olmaktadır. Üç filmde de karakterin sınırlı mekânlarda da olsa dış dünya ile bir iletişim içinde olması veya

olmaması, kendilerini o mekânda güvende hissetmeleri veya hissetmemeleri, hayatlarını idam ettirecek seviyede yaşam koşullarında olmaları veya olmamaları katılımcıların bu mekânlara olan hislerini değiştirmelerine sebep olmuştur. (3.pilot çalışma anketi ekler bölümünde verilmiştir.)

4.4. ANKET ANALİZİ

Tevfik Başer'in *40 m² Almanya*, *Sahte Cennete Veda* ve *Elveda Yabancı* filmlerindeki mekânların insan algısı üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik olan bu çalışma için 3 tane ön çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalarda denenen yöntemler kimi zaman yetersiz kimi zaman ise detaysız kalmıştır. 3 pilot çalışma sonunda katılımcıların mekâna hissettikleri duyguları daha da detaylandırabilmek adına Plutchik'in duygu çemberine başvurulmuş ve duygular yoğunlukları bu çemberin derecelerine göre ayrılmıştır. Ayrıca pilot çalışmalarda yer alan demografik sorular cinsiyet tercihi dışında anketten çıkartılmış ve anketin ilk bölümünü oluşturan katılımcıların psikolojik geçmişlerine dair soruların etik olarak uygun olmadığı ve alınan yanıtların iç mimari çözümlemelerde fayda sağlamayacağı düşünülerek ankette kullanılmamasına karar verilmiştir. Bunun yanı sıra anket sorulardaki bulanık olan ifadeler de düzenlenmeye çalışılmıştır.

4.4.1. Çalışma Grubu

Anket Gazi Üniversitesi'nin Mimarlık Bölümü 2., 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin gönüllü katılımı ile gerçekleşmiştir. Katılan 53 öğrencinin 32'si kadın 21'i ise erkek öğrencilerden oluşmaktadır.

4.4.2. Veri Toplama Araçları ve Yöntem

Anketin son haline gelebilmesi adına 3 ön çalışma yapılmıştır. Yapılan bu ön çalışmaların ilkinde İmamoğlu'nun mekân görsellerinden o mekâna yönelik çıkarımlarda bulunma yöntemi kullanılmış ve sayıca az olan katılımcılara ankette mekanla ilgili kısa ve net sorular yönlendirilmiştir. 2. pilot çalışmada ise bahsi geçen filmler katılımcılara seyrettirilmiş ve katılımcı sayısı artarken soru kalıbında bir değişikliğe gidilmemiştir. Bu iki anket sonucunun benzerlikler göstermesi sebebi ile de sonuçlarla ilgili şüpheye düşülerek yeni bir anket yapılmak istenmiştir. Bu noktada soruların yetersiz ve sayıca az

olduğu kanaatine varılıp Hacettepe Üniversitesi Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme Bölümü'nden tavsiyeler alınmıştır. Bu görüşme neticesinde yeni anket sorularının oluşması için anket katılımcılarından bu film mekanlarıyla ilgili algıladıkları noktaları cümleleştirmeleri istenmiş ve bu verilere göre tekrar oluşturulmuştur. Anketin son hali oluşturulurken ise 3.pilot çalışmada anlaşılması zor olan sorular ve seçenekler de ufak düzeltmelerle gidilerek yenilenmiş ayrıca temel duygular Plutchik duygu çemberi içinde sınırlandırılmıştır. Anketin varılan bu son hali de yine sadece üç filmi izleyen mimarlık bölümü öğrencileri üzerinde uygulanmıştır.

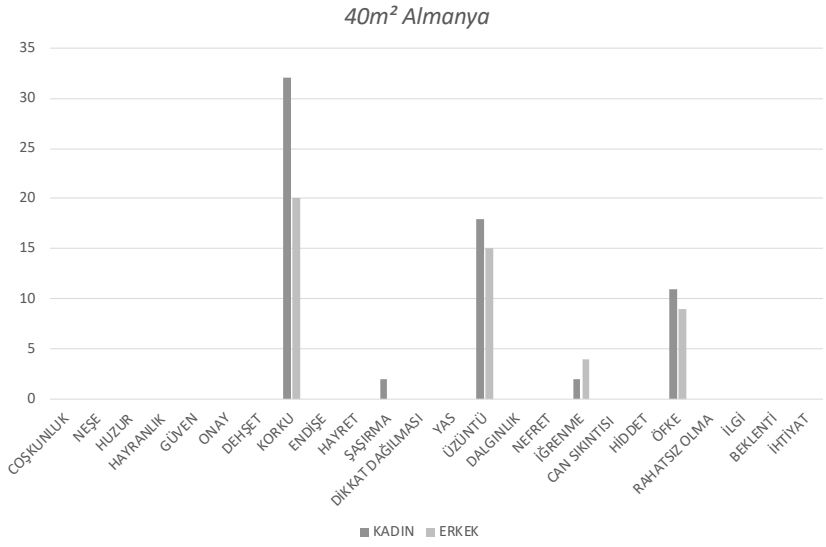
4.4.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

2. ve 3. pilot çalışmalarda da olduğu gibi katılımcılara üç filmin kendi yönetmeninden alınan dijital kopyaları anket soruları ile birlikte mail yolu ile ulaştırılmış ancak cevaplarının basılı kopyaları arşiv oluşturabilme adına elden teslim alınmıştır. Anket sonuçları ise grafiksel olarak değerlendirilmiştir.

4.4.4. Bulgular

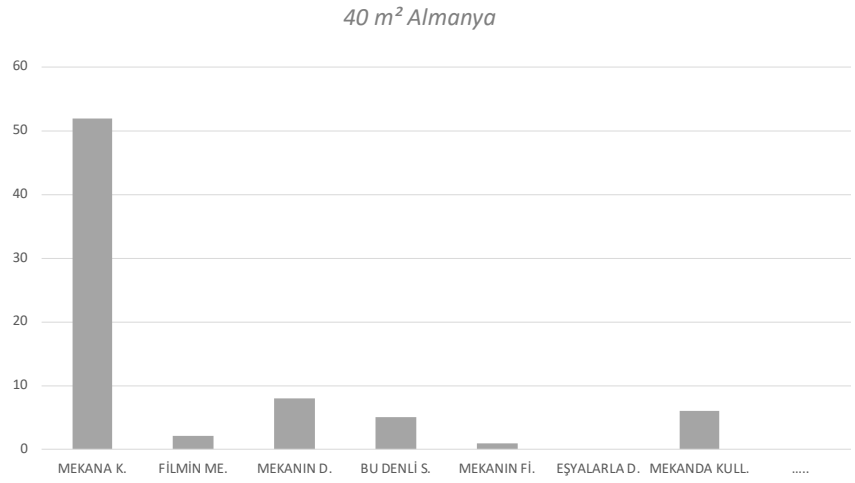
Ankette filmlerle ilgili altı ana soru yöneltilmiştir. İlki *İzlemiş olduğunuz .... filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?* sorusudur. Katılımcıların bu soruya da temel duygular üzerinden cevap vermesi istenmiş, ikinci soru da ise seçmiş oldukları duygular üzerinden gidilerek *Seçtiğiniz duyguları baskınlık sırasına göre sıralayınız* denilmiştir. Üçüncü soruda *Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekânların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz? sorusu* yönlendirilmiş ve soruyu evet veya hayır olarak yanıtlamaları istenmiştir. Bir diğer soruda da *Film mekânları ile ilgili duygu durumunuzu anlatınız* denilmiş ve 7 tane seçenek sunulmuş bununla birlikte katılımcı için bir seçenek de boş bırakılarak gerekirse kendi tercih edeceği farklı bir duygu durumu için yer ayrılmıştır. Anketin bir diğer sorusunda katılımcılara *Filmden neden etkilendiniz*? sorusu yöneltilmiştir. 8 seçenek sunulan soruya bir önceki soruda olduğu gibi boş alan da dahil edilmiştir. Son soruda ise *Yönetmen siz olsaydınız filmin mekânlarını nasıl hayal ederdiniz?* sorusu yöneltilerek 9 seçenek sunulmuş ve katılımcılar için bir seçenek de boş bırakılarak hayal güçleri için yer ayrılmıştır. (Anketin orijinal hali ekler kısmında verilmiştir.)

İlk film olan *40 m² Almanya* filmi için anket katılımcılarına sorulan *40 m² Almanya filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi?* sorusuna sırası ile en çok korku, üzüntü, öfke, üzüntü, şaşırma duygularını hissettiklerini belirtmişlerdir. Bu duygular içinde yoğunluk olarak en baskın olan duygu ise grafikte de görüldüğü gibi korku duygusu olmuştur (Tablo 24).

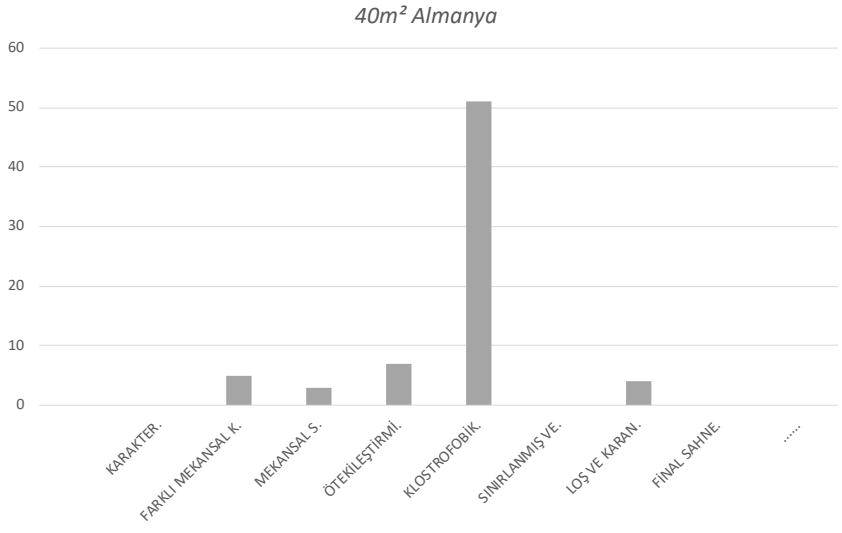


Tablo 24
40 m² Almanya Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu

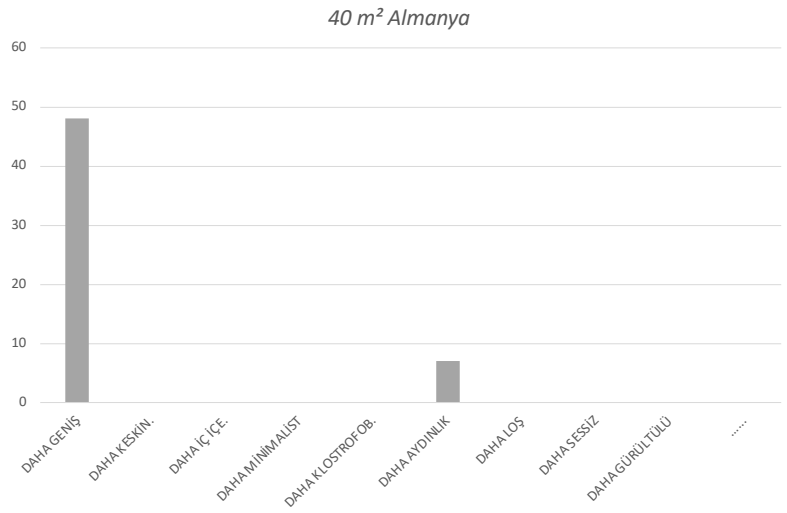
Hissedilen bu duyguların film mekânları ile mi ilgili olduğu sorusu ise tüm katılımcılar tarafından %100 oranda evet olarak yanıtlamıştır. Katılımcılar mekâna karşı hissettikleri duygu durumlarının ne olduğu sorusuna ise açık ara farkla *mekâna karşı olumlu bir duygu hissetmedim* yanıtını vermiştir. Bununla birlikte en çok etkilendikleri noktanın ise klostrofobik mekânlar olduğunu belirtmişlerdir. Bu yanıta yüzdelik dilimde en yakın olan cevap ise ötekileştirme şıkkı olmuştur. *40 m² Almanya* filmi için yönlendirilen son soru ise; *Yönetmen siz olsaydınız filmin mekânlarını nasıl hayal edersiniz?* sorusudur. Katılımcılar bu sorunun seçeneklerinde en çok iki şık üzerinde yoğunlaşmışlardır. Çoğunluğu mekânların daha geniş olmasını hayal eden katılımcılar oluştururken ona en yakın şık ise mekânın daha aydınlık olmasını isteyen katılımcılar tarafından işaretlenmiştir. Bu noktada film mekanları bireylerde sıkışıklık ve karanlıkta kalma hissi yaratmış ve onlarda onu genişletme ve aydınlatma hissi uyandırmıştır (Tablo 25-26-27).



Tablo 25
40 m² Almanya Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız.
Sorusunun Grafiksel Sonucu

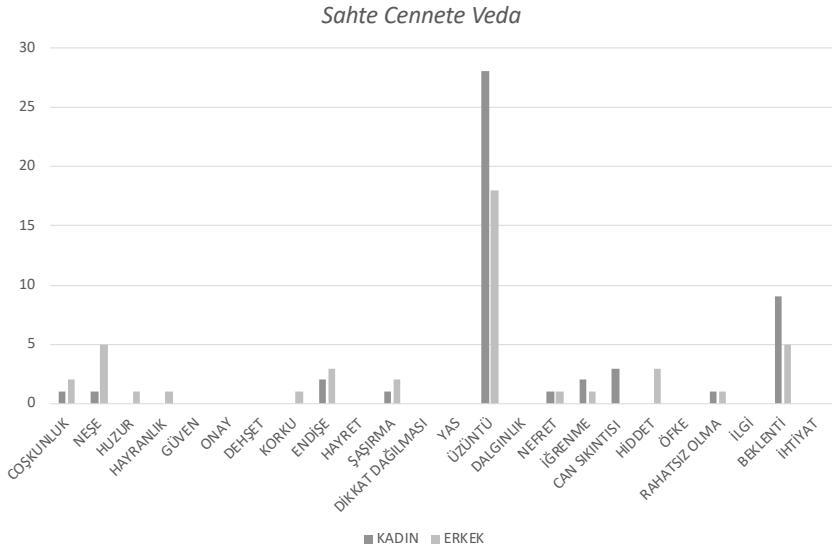


Tablo 26
40 m² Almanya Filminden Neden Etkilendiniz?
Sorusunun Grafiksel Sonucu



Tablo 27
40 m² Almanya Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu

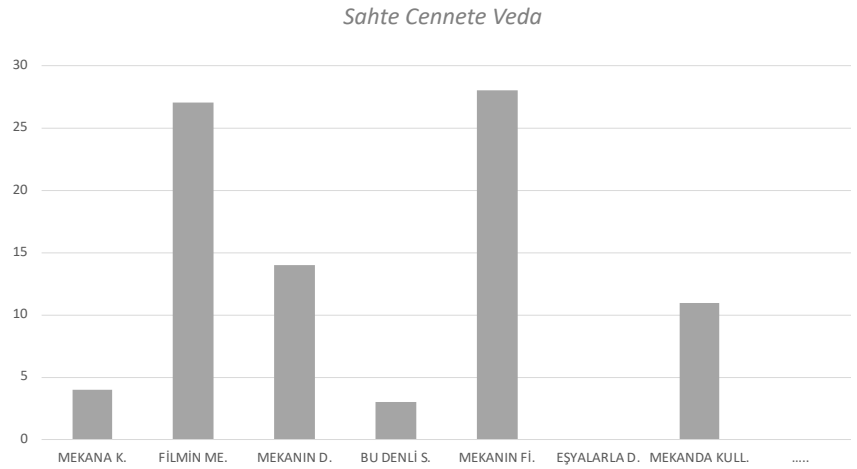
İkinci film olan *Sahte Cennete Veda* filmi ile ilgili cevaplanan sorulara geldiğimizde ise bu filme karşı hissedilen en baskın duygular sırası ile üzüntü, beklenti, neşe, endişe duyguları olmuştur. Bununla birlikte *40 m² Almanya* filminde hiçbir şekilde işaretlenmeyen olumlu temel duygular olumsuz duygular kadar fazla işaretlenmiştir. Katılımcılar filme karşı her ne kadar üzüntü, çaresizlik, kaygı ve korku gibi duygular hissetmiş olsalar da bunların yanında beklenti ve neşe gibi olumlu temel duyguları da hissetmiştir. Hissedilen bu duygulara filmin mekânlarının mı sebep olduğu sorusuna 1 katılımcı hariç tüm katılımcılar tarafından evet yanıtı verilmiştir. (Tablo 28).



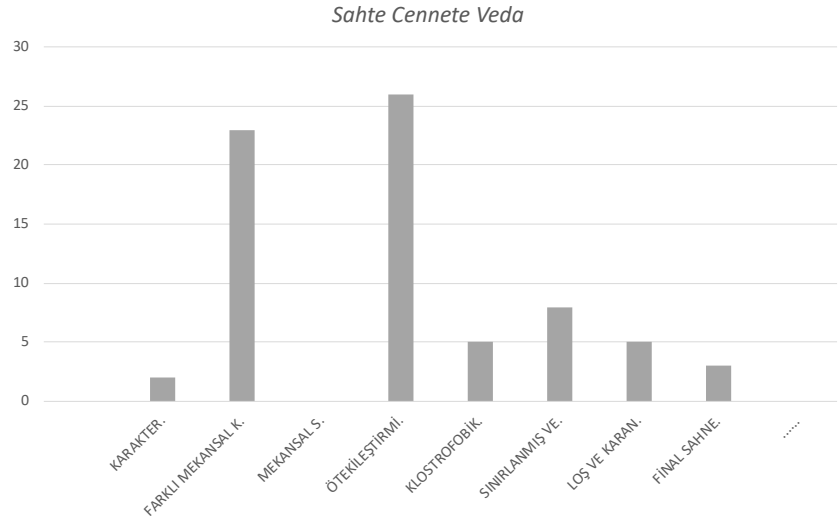
Tablo 28
Sahte Cennete Veda Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi?
Sorusunun Grafiksel Sonucu

Bu filmin mekânları katılımcılara *40 m² Almanya* filminden daha farklı duygular geçirmiştir. Filmin mekânlarına karşı duygu durumları sorulan katılımcılar çok büyük bir yoğunlukla *mekânın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm* cevabını vermişlerdir. Bu cevabı bir oy farkla neredeyse başa baş alan şık ise *mekânın dekoru ve genel havası bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı* yanıtıdır. Bu cevabı en yakın takip edebilen seçenek ise *bu denli sıkışık mekânlar içinde bile karakterlerin sergilediği tutum umut vericiydi* seçeneği olmuştur. Bu noktada ilk filmde katılımcılar aslında sadece mekândaki fiziksel sıkışıklıktan rahatsızken bu filmde yarı açık sayılabilecek mekânların fiziksel sınırlarından ziyade filmin fiziksel olmayan sınırlarından da rahatsız olmuşlar ve bu sefer mekânsal sınırlardan duygusal olarak da etkilenmişlerdir. Filmden neden etkilendikleri sorusunda ise katılımcılar yoğunluklu olarak ötekileşmiş yaşamlardan, sınırlandırılmış ve mekânsal kişiselleştirmelerden etkilendiklerini belirtmişlerdir. Son soruda yönetmen koltuğuna oturtulan katılımcıların hayal ettiği mekânlar ise üç seçenek olarak birbirlerini takip etmektedir. Daha keskin sınırları olan, daha geniş olan ve daha aydınlık bir mekân hayal eden katılımcılar takip etmektedir. Bu cevapları veren katılımcıların filmin sinematografik yapısına katkı sağlayacak mekânlar hayal ettiği düşünülürken, İkinci en yoğun seçenek olan geniş bir mekân seçeneği

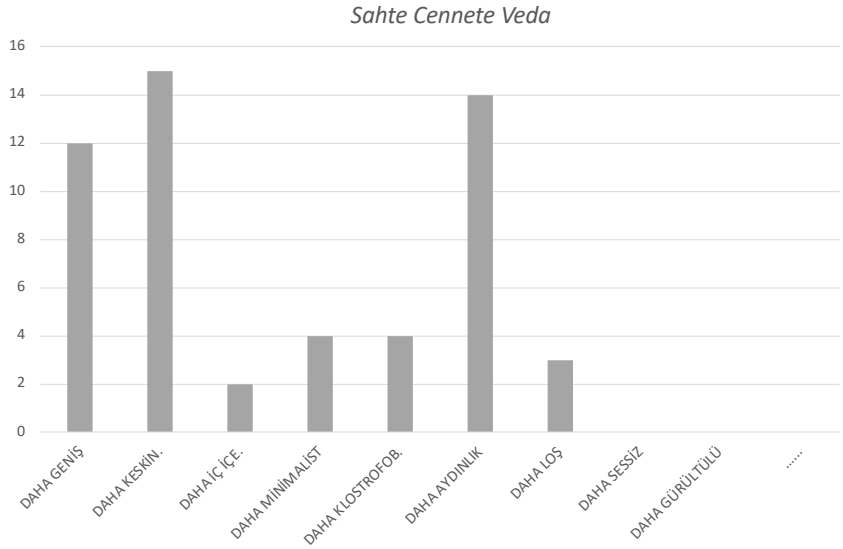
işaretlemelerinin ise filmin mevcut fiziksel sınırlarından rahatsızlık duyan katılımcılar olduğu düşünülmüştür (Tablo 29-30-31).



Tablo 29
Sahte Cennete Veda Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu

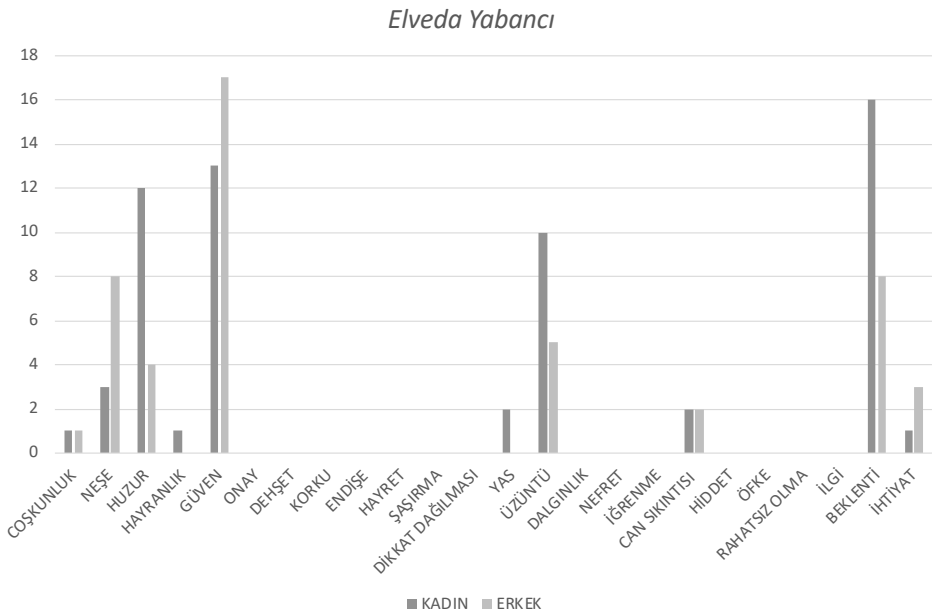


Tablo 30
Sahte Cennete Veda Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu



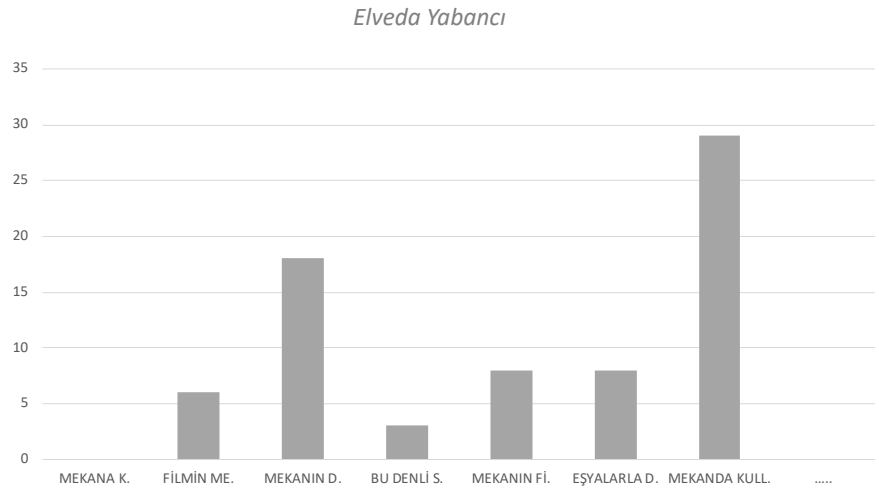
Tablo 31
Sahte Cennete Veda Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu

Son film olan *Elveda Yabancı* filminde ise; filmin sizde hissettirdiği baskın duygular nelerdir sorusuna tıpkı *Sahte Cennete Veda* filminde olduğu gibi *Elveda Yabancı* filminde de olumlu temel duygular işaretlenmiştir. Ancak *Sahte Cennete Veda* filminde az da olsa hissedilen bu olumlu duygular bu filmde daha yoğun olarak hissedilmiştir. Hatta bu yoğunlukta olumlu duygular olumsuz duyguların üzerine çıkmıştır. Filme karşı hissedilen duygu yoğunlukları sırası ile güven, beklenti, huzur, üzüntü, neşe duyguları olmuştur. Güven duygusunun diğer filme göre hem daha baskın bir oy oranında olması hem de filmin kendi içinde seçilmesi istenen duygular arasında çok da azımsanacak bir sayıda olması düşündürücüdür (Tablo 32).

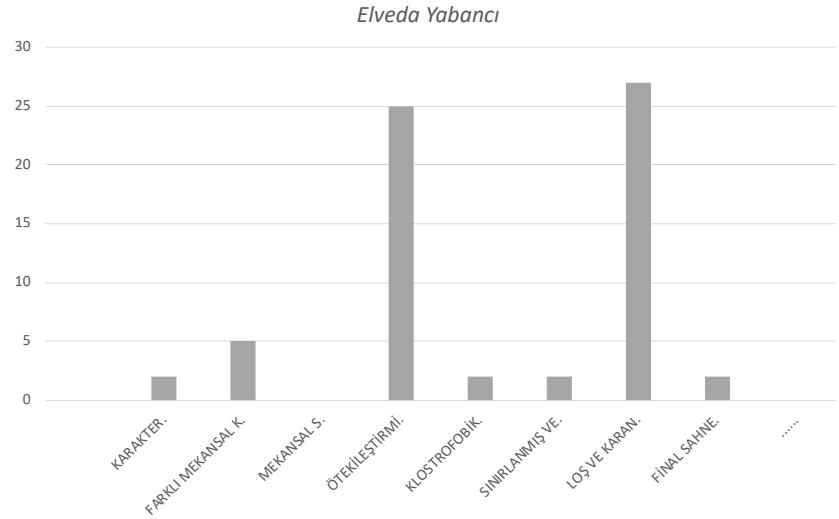


Tablo 32
Elveda Yabancı Filmi Size Hangi Baskın Duyguları Hissettirdi? Sorusunun Grafiksel Sonucu

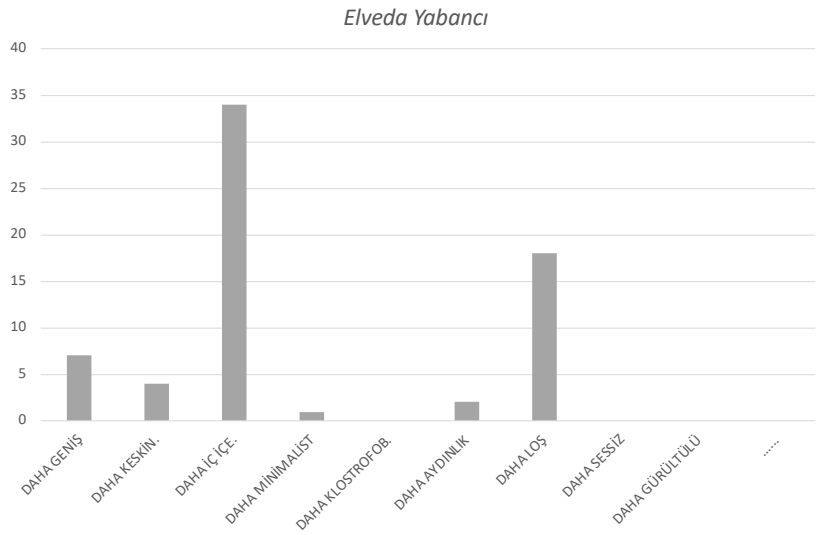
Bununla birlikte hissedilen tüm bu duyguların mekânla ilgili olup olmadığına yönelik soruda ise katılımcılar oylarını yine bu etkinin nedeninin bir oy hariç mekânla ilgili olduğuna yönelik olarak vermişlerdir. Katılımcılara yöneltilen *film mekânlarına karşı duygu durumlarını anlatınız* sorusunda ise iki seçenek öne geçmiştir; bunlardan ilki *Mekânda kullanılan mimari ve tasarım öğeleri karakterin duygularına empati kurmamı destekledi* cevabıyken ikincisi ise; *mekânın dekoru ve genel havası bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı* yanıtı olmuştur. Tercih edilen seçenekler değerlendirildiğinde katılımcıların üç film için mekân algısı şu şekilde açıklanabilir. *40 m² Almanya* filminde fiziksel sınırlar rahatsız ederken, *Sahte Cennete Veda* filminde fiziksel sınırdan çok fiziksel olmayan sınır katılımcıları etkilemiştir. *Elveda Yabancı* filminde ise hem fiziksel sınır hem de fiziksel olmayan sınır seyirciler tarafından yoğun bir şekilde hissedilmiştir (Tablo 33-34-35).



Tablo 33
Elveda Yabancı Film Mekanları ile İlgili Duygu Durumunuzu Anlatınız. Sorusunun Grafiksel Sonucu



Tablo 34
Elveda Yabancı Filminden Neden Etkilendiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu



Tablo 35
Elveda Yabancı Filminde Yönetmen Siz Olsaydınız Filmin Mekanlarını Nasıl Hayal Ederdiniz? Sorusunun Grafiksel Sonucu

Katılımcıların *Elveda Yabancı* filminden neden etkilendikleri sorusuna katılımcılardan oy çoğunluğuna göre ilk sırayı loş ve karanlık mekânlardan ikinci sırayı ise ötekileşmiş yaşamlardan etkilendikleri cevabı alınmıştır. Son sorudaki yönetmen siz olsaydınız mekânları nasıl hayal ederdiniz sorusuna ise cevaplar açık ara farkla daha iç içe geçen ve katmanlı bir mekân cevabıdır ona en yakın cevap ise daha loş bir mekân olarak sıralanmıştır.

4.4.5. Tartışma

Mekânsal sınır ve bu sınırın insan üzerindeki etkisinin incelendiği çalışmanın başında da bahsedilen kaynaklarda genel olarak bu etkinin olumsuz olacağı sonucu çıkarılmaktadır. Kaynaklar fiziksel sınır küçüldükçe veya ortamda bulunan ışık seviyesi düştükçe bu atmosferin içinde bulunan bireyde negatif çağrışımlar yapacağını ve onu olumsuz etkileyeceğini, herhangi bir klostrofobiye sahipse bunu tetikleyebileceğini savunmuştur. Bu çalışmada ise görülmüştür ki insanlar bir mekânı algılarken orayı sadece fiziksel sınırları ile değil fiziksel olamayan sınırları ile de algılamaktadır. Bu noktada fiziksel

olarak küçülen ölçek ebetteki birey üzerinde kapanmışlık hissi yaratmaktadır. Ancak bu hislerin klostrfobi rahatsızlığını tetikler ölçüde olduğuna dair net bir sonuca varılamamıştır. Anlaşılan tek nokta şudur ki; fiziksel olmayan sınırların çok daha güçlü bir şekilde hissedildiği mekanlarda, fiziksel sınırların olumsuz ya da olumlu yönü üzerinden bir sonuca gidebilmek oldukça zordur. Çalışmanın başından itibaren dikkate alınması gerektiği savunulan Maslow Piramidi bu noktada danışılması gereken bir kaynak olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte anket revizesinin ardından kullanılan Plutchik Duygu Çemberi'ndeki temel duygular bu mekanlar üzerinde hissedilen duyguların ara kesitlerini de anlaşılabilmesine yardımcı olmuştur. Aslında bu çalışma mekânsal sınırın sadece fiziksel bir baskı yöntemi veya ölçeği azaldıkça bireyi olumsuz yönde etkileyen bir kavram olarak değil fiziksel olamayan durumda da bir güç olarak görülmesi gereken bir sınır çeşiti olduğunu öne sürmüştür.

4.4.6. Sonuç

Katılan 53 mimarlık öğrencisi ile yapılan anket sonuçlarına göre; mekânın fiziksel ve fiziksel olmayan sınırları birey üzerinde negatif duygu olarak sınıflandırılan korku, üzüntü, öfke, iğrenme ve endişe gibi temel duyguların ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Bununla birlikte mekânı çevreleyen fiziksel sınırların ölçeğinin büyümesi halinde olumsuz temel duyguların yanı sıra bireyde bu mekanlar olumlu olarak nitelendirilen güven, beklenti, neşe ve huzur gibi duyguları da çağrıştırabilmektedir. *40 m2 Almanya* filminde karakterin içinde bulunduğu ev seyircinin zihninde fiziksel olarak daha sert bir çerçeveleme yapmıştır. Karakterin bu mekân içinde sadece yeme ve içme gibi fizyolojik ihtiyaçlarını giderebildiği yani Maslow Piramidi'nin en alt basamağında yaşayan bir koşulda olması katılımcılarda film mekânına karşı olumlu bir duygu besleyememelerine ve korku, üzüntü, öfke, iğrenme ve şaşırma duyguları hissetmelerine neden olmuştur.

40 m² Almanya	Sahte Cennete Veda	Elveda Yabancı
Ev	Hapishane	Ada
Korku, üzüntü, öfke, iğrenme, şaşırma	Üzüntü, beklenti, neşe, endişe	Güven,beklenti,huzur,üzüntü,neşe
Mekana karşı olumsuz duygular hissedilmiştir	Fiziksel Sınırlardan çok fiziksel olmayan sınırlardan etkilenilmiştir	Mimari mekan ve tasarım öğeleri başarılı bulunmuştur
Mekan klostrofobik bulunmuştur	Mekansal Kişiselleştirilme başarılı bulunmuştur	Ötekileştirilmeden rahatsız olunmuştur
Mekan genişletilmek istenmiştir.	Mekan daha keskin sınırlı ve daha aydınlık hayal edilmiştir	Mekanın daha da katmanlıve loş olması beklenmiştir.

Tablo 36
T.B. Filmleri Anket Analizi Ortak Tablosu

Sahte Cennete Veda filminde ise anket sonuçları *40 m² Almanya* filmine nazaran daha farklı olmuştur. Katılımcılar sadece olumsuz temel duyguları değil olumlu temel duyguları da hissederek mekânın sadece fiziksel sınırlarından değil fiziksel olmayan sınırlarından da etkilendiklerini göstermişlerdir. Bu sonucu film mekânlarına karşı ne hissettikleri sorusuna verdikleri en baskın cevap olan *mekânın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm* seçeneğinden anlayabiliriz. Aynı zamanda karakterin fiziksel mimari sınırlar, iç karartan tasarım öğeleri içerisinde bile Maslow Piramidi'nin daha üst seviyelerindeki durumu katılımcıların mekâna karşı hem negatif duygularının hem pozitif duyguları hissedilmesine yol açmıştır. Her ne kadar mekâna karşı hissedilen olumlu temel duygular olumsuz temel duyguları geçemiyor olsa da yoğunlukları azımsanmayacak kadar fazladır.

Elveda Yabancı filminde katılımcılar filme karşı hissettikleri duygular ise hem olumlu hem de olumsuz yönde olmuştur. Olumlu duygular *Sahte Cennete Veda* filminden daha baskın hissedilmiş ve mekâna karşı düşüncelerinde *Mekânda kullanılan mimari ve tasarım öğeleri karakterin duygularına empati kurmamı destekledi* cevabı yoğunluklu olarak seçilmiştir. Bununla birlikte ankete katılan tüm katılımcılara yöneltilen filme karşı hissettikleri duygularda mekânının etkisinin olup olmadığı sorusunda ise; 53 katılımcının 51'inden de evet cevabı alınmıştır. Bu da 3 filme hissedilen duyguların aslında mekâna da hissedildiği sonucunu getirmektedir. Bu noktada fiziksel sınırlar içinde hapsolmuş ve fizyolojik gereksinimler dışında hiçbir ihtiyacın karşılanamadığı ayrıca dış dünya ile bağlantısı kopuk olan mekânlara karşı bireylerin tutumu olumsuz olmakla birlikte o mekânı mimari açıdan genişletme ve aydınlatma hissi duymaktadır. Ancak fiziksel sınırların yanı sıra fiziksel olmayan farklı sınırlar içinde olup Maslow Piramidi'nin daha üst seviyelerinde yaşayan bir karakter için birey hem olumlu hem olumsuz duygular beslemektedir. Bu da mekâna karşı fiziksel sınırlardan çok fiziksel olmayan sınırlara da odaklanmalarına sebep olmaktadır. Üç filmde de karakterin sınırlı mekânlarda da olsa dış dünya ile bir iletişim içinde olması veya olmaması, kendilerini o mekânda güvende hissetmeleri veya hissetmemeleri, hayatlarını idam ettirecek seviyede yaşam koşullarında olmaları veya olmamaları katılımcıların bu mekânlara olan hislerini değiştirmelerine sebep olmuştur. Ayrıca yapılan dört çalışmada da sınırlı film mekânlarının seyretildiği ve klostrofobi problemi olan katılımcılardan, mekanla ilgili tutarlı cevaplar alınamamıştır. Bu yüzden de mekân ölçeğinin küçülmesi veya mekânın kapalılık şartlarının değişimi gibi durumlarda bireyde klostrofobik etkilerin tetiklenebileceği gibi net sonuçlara ulaşılamamıştır.

5. BÖLÜM: SONUÇ

Mekân kavramı nasıl mimarlık için temel bir konu ise sinema için de kilit bir rol üstlenmektedir. Bunun sebebi mimarlığın da sinemanın da mekân kavramı olmadan bir üretim yapılabilmesinin imkânsız olması gerçeğidir. Sinema ürettiği filmler ile seyircisine iletmek istediği mesajı verirken, mekân kavramından yani mimariden faydalanır. Mekânı yeniden yorumlayan sinema ise çoğu zaman ona mimariden çok daha farklı anlamlar yüklemektedir. Yönetmenin kamera açısına giren *mekân* mimari olarak anlamını değiştirebilir ya da filmin senaryosu ve kurgusu aracılığı ile mekâna farklı anlamlar yükleyebilir. Bu noktada sinema ve mimarlık mekânı geliştirme ve anlamlandırma bakımından birbirlerine değer katan iki disiplindir.

Hem mimarlık hem sinema sanatında mekân onu çevreleyen sınırlardan oluşmaktadır. Fiziksel veya fiziksel olmayan bu sınırlar, mekâna hem biçimsel hem de sembolik anlamlar katmaktadır. Mekânın şekillenmesini sağlayan bu sınırlar o mekân içinde yaşayan bireylere ora ile bir bağ kurabilmesini sağlamakta veya tam tersi şekilde kurmasını zorlaştırmaktadır. Bu sebeple de mekânın kullanıcı tarafından yeteri kadar uygun olup olmadığı konusunda bazı ölçümlere ihtiyaç duyulmaktadır. Sinema bize bu ölçümleri yapabilmemiz için uygun platform oluşturmakta ve ürettiği mekanlar üzerinde yapacağımız deneyler sayesinde gerçek mekanları geliştirebilmemize olanak sağlamaktadır.

Önce Türkiye sineması ardından da dünya sinemasında üretilen sınırlı mekânlı film örnekleri üzerinden yapılan incelemelerle birlikte Tevfik Başer filmlerinin incelendiği bu çalışmada Tevfik Başer'in ölçek olarak büyüyen sınırlı mekanlara sahip üç filmi anket çalışması yapılmak üzere mimarlık öğrencilerine sunulmuştur. Üç filmi de izlemesi istenilen öğrencilere, filmlere karşı ne hissettikleri, hissettikleri duyguların filmlerin mekanları ile mi ilgili olduğu ve filmlerin yönetmeni kendileri olsaydı bu mekânları nasıl hayal ederlerdi gibi sorular yöneltilmiştir. Anket sonuçlarında katılımcıların ölçek olarak büyüyen sınırlı mekânlara olan tutumlarında Maslow Piramidi'nin çok büyük bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir. *40 m² Almanya* filminde mimari ölçek olarak sınırlı, fizyolojik ihtiyaçlar dışında hiçbir ihtiyacın karşılanmadığı ve dış dünyaya kapalı bir mekânda; katılımcılar korku, üzüntü, öfke, iğrenme ve şaşırma duygularını daha yoğun hissederken mekâna karşı yoğunluklu olarak olumsuz duygular beslemişler, mekânı ise çok büyük bir

oy farkı ile genişletme ve aydınlatma ihtiyacı duymuşlardır. İkinci film olan *Sahte Cennete Veda* da dış dünyaya yarı açık sayılabilecek fiziksel sınırları olan bir hapishanede ve bu mekânın içinde bulunan bireyin Maslow Piramid'inin daha üst basamaklarında olması, katılımcıların mekânın fiziksel sınırlarından çok fiziksel olmayan yani algılanan sınırlarına odaklanmalarına neden olmuştur. Mekâna karşı ise üzüntü ve endişe gibi olumsuz temel duygular hissetmelerinin yanı sıra aynı zamanda beklenti ve neşe gibi pozitif temel duygular da beslemişlerdir. Bu mekânın sınırlarını keskinleştirmek, aydınlatmak ve genişletmek gibi önerilerde bulunmuş olsalar da çok büyük bir oy oranı mekânın fiziksel sınırlarından çok fiziksel olmayan sınırları konusunda üzüntü duyduğunu belirtmiştir. Fiziksel sınır olarak ölçüleri en büyük sınırlara sahip son film ise *Elveda Yabancı* filmdir. Karakterlerin ada içerisinde birtakım problemlere rağmen geziniyor olabilmesi; markete, kiliseye, mezarlığa gitmeleri veya bara gidip bir şeylere içiyor olabilmeleri seyircinin bilinçaltında o adayı mikro bir dünya gibi görmelerine neden olmuştur. Katılımcılar bu film mekanlarını seyrederken o mekânın dış dünya ile bağı kopmayan tavrı ve fiziksel ya da fiziksel olamayan sınırlarının daha az hissediliyor olması ayrıca karakterlerin Maslow Piramidi'nin daha üst basamaklarında olması sayesinde filme karşı olumsuz temel duygulardan çok güven, beklenti, huzur ve neşe gibi olumlu temel duygular hissetmişlerdir. Mekânlara yönelik ise; daha katmanlı ve loş olmasına yönelik tekliflerde bulunmuşlardır. Ancak genel olarak mekânda kullanılan mimari ve tasarım öğelerinin karakterlerin duygularına empati kurmalarını desteklediğini ve mekânın dekorunun ve genel havasının onlara geçmiş kaygılarını hatırlattığını belirtmişlerdir.

Sonuç olarak mekânsal sınırlama; ölçeği ne olursa olsun fiziksel ve fiziksel olmayan sınırların çok keskin bir şekilde çizildiği ve mekânın içindeki bireylere fizyolojik ihtiyaçlar dışında hayatlarını idam ettirme adına bir seçenek sunmadığı durumlarda kişiye korku, üzüntü, öfke, iğrenme ve şaşırma duygularını hissettirmektedir. Ayrıca mekânın kapalılık oranı artıkça bireyin mekâna karşı hissettiği olumsuz duygular da aynı oranda artmakta ve bireyde mekânı genişletme isteği uyandırmaktadır. Mekânın ölçülerinin daha kabul edilebilir ayrıca yarı açık bir fiziksel sınırlamaya sahip olması ve içinde yaşayan bireye asgari ölçüde ihtiyaçlarını giderebilecek seçenekler sunulması durumunda ise birey mekâna karşı olumsuz duyguların yanı sıra az da olsa olumlu duygu beslemekte ve fiziksel olmayan sınırlardan daha fazla rahatsız olmaktadır. Bununla birlikte bireyin mekânda geçirdiği süre artıkça o mekânı kişiselleştirme farkındalığı artmaktadır. Mekânın fiziksel sınırlarının daha geniş olduğu ancak fiziksel olmayan sınırların fazla hâkim olduğu son

filmin mekanlarında ise seyirciler mekâna karşı daha fazla olumlu duygular hissetmiş, mekânda kullanılan mimari ve tasarım elemanlarının dil birliği karakterlerin duygularına empati kurabilmelerini sağlamış ve mekânın dekoru ve genel havası onlara geçmiş kaygılarını hatırlatmıştır. Yani mekânın fiziksel olmayan sınırları fiziksel olan sınırlardan daha baskın olduğu durumlarda bireyin mekânın fiziksel sınırlarından daha az etkilendiği görülmüştür. Ayrıca mekânın sınırları artıkça o mekâna hissedilen olumlu duygular artmıştır. Mekânsal sınırlamaya karşı sadece olumsuz temel duyguların hissedilebilmesi için ise o mekânın hem fiziksel hem de fiziksel olmayan sınırlarca esnemez bir şekilde çerçevelenmesi gerekmektedir. Mekânın hem biçimsel hem sembolik olarak anlamlandırılması ile mekân birey üzerinde daha güçlü etki sahibi olabilmektedir.

Belirli veya belirsiz bir süre zarfında, sınırları keskin bir şekilde çizilmiş bir mekânda kapalı kalan bireylerin o mekâna karşı hissettikleri duyguların ölçümü etik olarak son derecede zor hatta imkânsız olarak görülmektedir. Bu yüzden de sinema sanatı bu ölçümü yapabilmek adına bir deney platformu oluşturarak gerçeğe en yakın sonuçları bulabilmemize yardımcı olmaktadır. Ancak ölçülmesi bu kadar meşakkatli olan bu durum 2020 yılı başı itibariyle yaşanan olağanüstü hâl sonucunda tüm dünya insanlarının ortaklaşa paylaştıkları bir sorun haline gelmiş ve ikamet ettikleri sınırlı mekanlarından ne zaman çıkacaklarını bilmeden aylarca mahsur kalmışlardır. Bu süreçte de mekanlardaki kullanışlılığın tasarımın, malzeme seçiminin ve m^2 değerlendirmesinin ne kadar önemli olduğunu anlama fırsatı bulmuşlardır. İçinde yaşadıkları fiziksel ve fiziksel olmayan sınırlarla çevrili mekanlarını algılama şekilleri ve mekanla kurdukları ilişki tam da bu çalışmanın ulaşmak istediği sonuca yakın veriler olarak pek çok sosyal medya hesabına bile yansımıştır. Fizyolojik ihtiyaçlarını giderebilen, evinden de olsa işini yapabilen, varsa bahçesinde hava alabilen, ekip biçebilen, yakınlarıyla iletişim kurabilen bireylerde, bu süreç daha sakin atlatılabilmiştir. Ancak sınırları daha ufak bir evde sayıca fazla bir nüfusla ikamet eden, temel ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanan, evinin penceresinden bile etrafı tam olarak göremeyen bireylerde bu süreç oldukça zor ve yıpratıcı geçmiştir. Sinemayı platform olarak kullanan bu çalışma korona günlerinde evlerinde mahsur kalan insanlar üzerinde ileride yapılacak olan bilimsel çalışmalara da ışık tutması açısından bir adım olarak görülebilir.

Mimarlık ve sinema arasında etkileşimi, sinema filmleri özellikle de Tevfik Başer filmleri üzerinden mekânsal okumalar yaparak anlatan bu çalışma, her iki disiplin için de mekânı

tanımlama, onun sınırlarının ne olduğunu anlama ve o mekanları kullanan bireyler için en uygun şartları oluşturabilme adına atılmış bir adımdır. Bu anlamda mimarlık ve sinema disiplinlerinin üretimlerine katkı sağlayacağı düşünülen bu çalışma, bu alanlarda yapılacak araştırmalara, bilimsel çalışmalara ve eğitimlere de başlangıç noktası olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Say Yayınları.

Adiloğlu, F. (2001). *Türk Sineması: Mekân Üzerine Bir Çözümleme,* (Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fakültesi, Radyo-Tv-Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

Ahat,K., Zerenler, M. (2019).Estetik İletişim: Organizasyon Değerinin İnsan Kaynaklarının Aidiyet Duygusu Üzerindeki Etkisinde Deneyimin Aracılık Rolü, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, C.24, s.1.

Akbal Süalp, Z.T. (2004). *ZamanMekân Kuram ve Sinema,* İstanbul: Bağlam Yayınları

Akış, T. 2009, Türkiye Mimarlık Akademisinde Mekân Algısı ve Bilimselleşme: 1970'lere Yeniden Bakış, Dosya: Mimarlık ve Mekân Algısı, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara. http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf

Allmer, A. (Ed.) (2010). *Sinemekân, Sinemada Mimarlık*, İstanbul: Varlık yayınları.

Altan, İ. (2012). *Mimarlıkta Mekân Kavramı,* Erişim Tarihi: 16.10.2018, http://dergipark.gov.tr/download/article-file/100137

Anonim, (2001). *Sinema ve Mimarlık-Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanatın Sanallıkla İfadesi*, Arredamento Mimarlık, sayı:141.

Arayıcı,O. (2015). *Mekân ve Tasarım Üzerine Tanımlar:*Ege Basım

Araz, A., Erkuş, A. (2014). Duygu dışavurum tarzlarının kavramsallaştırılması ve ölçümü: Bir envanter geliştirme çalışması, Türk Psikoloji Dergisi, 29(74), 50–61.

Arslan Avar, A. (2009). Lefebvre'in Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan MekanDiyalektiği, Dosya: Mimarlık Ve Mekan Algısı, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara. http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf

Avar Aslan, A. (2009*). Lefebvre'in Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân Diyalektiği,* Dosya Mimarlık ve Mekân Algısı, Erişim Tarihi: 10.10.2018 TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Aralık http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf

Aydınlı,S. (1986). *Mekânsal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model,* (Doktora Tezi) İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Babalık, F.C. (2005). *Mühendisler İçin Ergonmi işbilim*, Ankara.

Baysan Serim, I., Işıl Baysan Serim: "Sinema ve Mimarlık Rasyonel Tahayyülün Bir Parçası Olarak Evrildiler.", yapı.com.tr. http://www.yapi.com.tr/haberler/isil-baysan-serim-sinema-ve-mimarlik-rasyonel-tahayyulun-bir-parcasi-olarak-evrildiler-_95446.html

Benjamin, W. (2007). *Pasajlar,* (Ahmet Cemal, Çev.) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Baysan Serim, İ. (2014). *Sinema, Mimarlık ve Kent üzerine Değinmeler*, Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi, Erişim Tarihi: 12.12.2018. https://www.academia.edu/7742301/Sinema_Mimarl%C4%B1k_ve_Kent_%C3%BCzerine_Deginmeler_Gist_%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_G%C3%B6steri_Sanatlar%C4%B1_Dergisi_3

Bekci, B. (2006). Peyzaj Mimarlığında Kişisel Mekân Kavramı ve Kişisel Mekân Ölçme Tekniklerinin Değerlendirilmesi. İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, 56(2), 161-170.

Bergman, F.A. (1979). *Alman Dışavurumcu Sinemasında Dekor Anlayışı*, (Yüksek Lisans Tezi) Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Bruno, G. (2002). Atlas of Emotions Journey in Art, Architecture and Film, New York.

Caplescu, O. A. (2015). Archıtecture In Scıence Fıctıon Movıes. Icar2015 Conference Proceedings

Chafales, D. Pimpalkar A., (2014). Review on Developing Corpora for Sentiment Analysis Using Plutchik's Wheel of Emotions with Fuzzy Logic, International Journal of Computer Sciences and Engineering, Volume-2, Issue-10 E-ISSN: 2347-2693.

Ching, F.D.C. (2004). İç *Mekân Tasarımı,* İstanbul: Yem Yayınları.

Coşkun, E.E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ankara: PhoenixYayınları

Çalğıcı, P. K. (2016). Çevre Psikolojisi Kavramlarıyla bir Filmin Analizi: Thx 1138. METU Journal of the Faculty of Architecture, 30(2).

Çam, A (2016*). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlenmesi,* Sinecine, |*7* (2) ISSN:1309-5838,16.

Çukur, D. (2011). Okul Öncesi Çocukluk Döneminde Sağlıklı Gelişimi Destekleyici Dış Mekân Tasarımı. SDÜ Orman Fakültesi Dergisi, 12(1), 70-76.

Çukur, D. Güller Delice, E. (2011). Erken Çocukluk Döneminde Görsel Algı Gelişimine Uygun Mekân Tasarımı, Aile ve Toplum Eğitim Kültür ve Araştırma Dergisi. Sayı:7/24. 25-36.

Deniz,E., Arslan, C., Özyeşil, Z., İzmirli, M. (2012) Öz-Anlayış, Yaşam Doyumu, Negatif ve Pozitif Duygu: Türk ve Diğer Ülke Üniversite Öğrencileri Arasında Bir

Karşılaştırma. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Yıl 12, Sayı 23, Haziran 2012, 428- 446.

Donaldson, M. (2017). Plutchik's Wheel Of Emotions –2017 Update, Six Second Model Emotional İntelligence Network. http://www.uvm.edu/~mjk/013%20Intro%20to%20Wildlife%20Tracking/Plutchik's%20Wheel%20of%20Emotions%20-%202017%20Update%20_%20Six%20Seconds.pdf

Dorsay, A., Atilla Dorsay: "Mimarlık Hayatlarımızı Somut Olarak Biçimleyen Bir Sanat...", Yapı.com.tr. http://www.yapi.com.tr/haberler/atilla-dorsay-mimarlik-hayatlarimizi-somut-olarak-bicimleyen-bir-sanat-_95433.html

Eickhoff, E. "Ekspresyonizm ve Sonrası" Wuppertal Von Der Heydt Müzesi Koleksiyonu, 19 Eylül – 18 Ekim 1991 Sergi Kitabı, Beymen İstanbul.

Elsaesser, T. (2014). *Metropolis*, (Kemal Atakay, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.

Er, N. (2012). Duygu Durum Sıfat Çiftleri Listesi. Psikoloji Çalışmaları, 26 (0), 21-44. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iupcd/issue/9407/117807

Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema*, Ankara

Erkartal, P.Ö. (2015). *Sınırsızlık Kavramını Okumak: Söylemler, Binalar...,* 9. Uluslararası Sinan Sempozyumu, Edirne, 79-80.

Erman, O. (2017). *Mekânsal Komşuluk Kavramı Üzerinden Mimari Mekânın Analizi,* Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi, 32(1), Mart. 165-176

Erbil,İ.T. (2007).*Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi,* (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Ersoy, E. (2010). *Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekânsal İmge Kullanımıyla Durağan Mekânın Dinamik Mekâna Dönüşümü,* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Erş,S. *Mimarlığı Tanımlayan Kavram:Sınır* http://www.dusunuyorumdergisi.com/mimarligi-tanimlayan-kavram-sinir/ Erişim Tarihi: 12.12.2018

Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratır*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Evci F., Arcan E.F., (1992). *Mimari Tasarıma Yaklaşım 1*, Bina Bilgisi Çalışmaları, İstanbul: Yıldız Üniversitesi Yayınları.

Frankl, V.E. (2016). *İnsanın Anlam Arayışı,* İstanbul: Okuyanus Yayınları.

Gençöz, T. (2000). Pozitif ve Negatif Duygu Ölçeği: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması, Türk Psikoloji Dergisi, 15 (46):19-26

Gezer, H. (2007). H. Gezer, Mekân ve Mekânın Algılanması, Mimarlık ve Malzeme Dergisi.

Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

Göregenli, M. (2015). *Çevre Psikolojisi, İnsan Mekân İlişkileri,* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Güleç, G., N.Çağlar, (2014). *Mimarlık ve Sinema: Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Tim Burton Filmlerinde Modernizm Eleştirileri ,* Erişim Tarihi: 17.04.2018 http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=389&RecID=3303

Günal, B., Esin N. (2007). "İnsan-Mekân İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psikososyal Kalitenin İrdelenmesi", *ITÜDergisi/a*, Cilt:6, Sayı:1,19-30

Güngör Kırçıl, A. (2002). *Tevfik Başer Sineması'nda "Yabancı Kimliği ve Yalıtılmış Yaşamlar*, (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalı, İstanbul.

Gür, S.Ö. (1996). *Mekân Örgütlenmesi,* Trabzon: Gür Yayıncılık.

Gürer, L. (1970). *Temel Dizayn'da Görsel Algı*, İstanbul: İ.T.Ü Teknik Okulu Yayınları.

Güzel, F.Ö. (2013). "Duyu Tabanlı Pozitif Yüklü Duygu ve Hislerin Satın Alma Sonrası Eğilimlere Etkisi: Alman Turistler Üzerinde Bir Araştırma". Anatolia Turizm Araştırmaları Dergisi, 24 (2), 229.

Goffman, E. (2016). *Tımarhaneler* (E. Arıcan, Çev.), Ankara: Heretik Yayınları.

Harari,Y.N. (2017*). Hayvanlardan Tanrılara Saphiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi,* (Ertuğrul Genç, Çev.), İstanbul: Kolektif Yayınları.

Hasol, D. (2011). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü,* İstanbul: Yem Yayınları.

İmamoğlu, O. (1979). *Psikoloji ve Mimarlık İlişkisi Üzerine Çevre*, Tasarım ve İnsan İlişikleri, Trabzon: KTÜ Yayınları

İmamoğlu, V. (2003). Mekân ve İnsan Psikolojisi. *Tol*. s.77-82.

Imamğlu, V. (1975) *Spaciousness Of Interiors*. Unpublished Ph.D.
Thesis, University Of Strathclyde, Glasgow.

İnceoğlu, M. İnceoğlu,N., (2004). *Mimarlıkta Söylem, Kuram ve Uygulama,* İstanbul: Tasarım Yayın Grubu.

İnceoğlu, N. (1990). Mimarlık Bilgisi Ders Notları, Yıldız Üniversitesi Matbaası, Fakülte Yayın No: MF-SBP 90.004, İstanbul.

Jacobson, B.R. (2015). *Studios Before the System, Architecture, Technology and the Emergence of Cinematic System,* New York: Colombia University Press

Kaçmaz, G. (2001). Fellini Sinemasında Mekân ve Mimarlığa İlişkin Temalar, Arredamento Mimarlık, sayı:141.

Kale, G. (2001). Antonioni'den Godard'a Filmlerdeki Mekan İmgelerinin Duyumsattıkları, Arredamento Mimarlık, sayı:141.

Kandemirci Bayız, D., Kalkan Oğuzhanoğlu,N. (2020). Kaygı Yolculuğu: Psikodramanın Psikoloji Öğrencilerinin Kaygı Düzeylerine Etkisi, IX. Uluslararası Yükseköğretimde Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik Araştırmaları Kongresi,79-90.

Karadağ, D. (Ed.) (2008). Pallasmaa, J., Yaşayan Mekân, (Ilgın Külekçi, Çev.), Arkitera.com

Kasmar, J. V., Griffin, W. V., Mauritzen, J. H. (1968). Effect of environmental surroundings on outpatients' mood and perception of psychiatrists. Journal of Consulting and Clinical Psychology.

Kıyıcı G. (2006), Ev Mekânı ve Sınırların Anlamları Üzerine, İç ve Dış Arasındaki Çeper Temalı Ulusal Mekân Tasarımı Sempozyumu 2016 Bildiri Kitabı

Kuban, D. (2016). *Mimarlık Kavramları*, İstanbul: Yem Yayınları.

Kulaksızoğlu, A. (1994) *Mekân İlişkileri Açısından İnsan*, M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Sayı: 6

Kutucu, S. (2003). Sinemada Marjinallik ve Mekân, Ege Mimarlık, sayı: 45, http://egemimarlik.org/45/45-9.pdf

Kołakowska, A. ve diğerleri (2015). Modeling emotions for affect-aware applications. Erişim: https://www.researchgate.net/publication/308972170_Modeling_emotions_for_affect-aware_applications/citation/download

Le corbusier (2003) *Bir Mimarlığa Doğru* (Çev. Serpil Merzi), İstanbul:Yem Kitapevi.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, (Işık Ergüden, Çev.), İstanbul: Sel Yayınları

Lionel, R. (1999). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (Beral Madra-Sinem Gürsoy İlhan, Çev.), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Loos, A. (2016). *Mimarlık Üzerine*, İstanbul: Janus Yayınları.

Louise, I.K. (1965), *Remarks, Perspecta*, The Yale Architecture Journal, New Haven, sayı:305.s.9.

Millerson, G. (2007) *Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği,* (Selçuk Taylaner, Çev.), İstanbul: Es Yayınları

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul:Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık

Neumann, D. (1996). *Metropolis, in Film Architecture: Set Designs From Metropolis to Blade Runner*, Neumann, D. (Ed.), Münih: Prestel.

Onaran,A.Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Özcan B. (2003), Mekânın İçinde ve Dışında Olmanın Fenomenolojisi, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi, İmge Kitapevi, Ankara.

Özer, B. Tezer, E., (2008). Umut ve Olumlu-Olumsuz Duygular Arasındaki İlişkiler. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, (23)

Özgür, A. Ocak, E., (1997). Kent-Bellek-Görüntü, Kör Otonomedya, Sayı 273, 31-32, İstanbul.

Özön, N. (1985). *Sinema, Uygulayımı Sanatı Tarihi*, İstanbul: Hil Yayın.

Öztürk, S., (2012). Mekân ve İktidar, Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası, Ankara: Phoenix Yayınları

Pallasmaa, J. (2016). *Tenin Gözleri*, (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.), İstanbul:Yem Yayınları.

Pezzella, M. (2006). Sinemada Estetik, (İtalya Dışişleri Bakanlığı ve Ankara İtalyan Kültür Merkezi, Çev.), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

Ramirez, J.A. (2004), *Architecture For The Screen, ACritical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age,* North Carolina: McFarland &Company, Inc.,Publishers.

Roth, Leland, M. (2002). *Mimarlığın Öyküsü.* (E. Akça, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Rotha, P. (1996). Sinema Tarihi- Ülke Sinemaları (İbrahim Şener, Çev.), Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Selçuk Arslan, S. *Sayısal Tasarım Sınırlanmıştan Sınıra: Sınırdan Arayüze: SayısaldanFiziksele*,http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=402&RecID=3875 Erişim Tarihi: 12.12.2018

Smith, G.N. (2008). *Dünya Sinema Tarihi,* (Ahmet Fethi, Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Sözen, M. (2014). *Tek Mekânlı Filmlerde Anlatımın Biçimlenişi ve Örnek Çözümlemeler*, Erciyes: Erciyes İletişim Dergisi Akademia, Cilt 3, Sayı 4, ISSN:1308-3198

Şener, M. (2016). *Sarmaşık Filmi ve Sinematik Mekân Kullanımı üzerine Bir İnceleme: İktidarın Evreleri ve (Erk)eklik - İktidar İlişkisi*, Mimarlık ve Yaşam Dergisi 1,155.

Türk Dil Kurumu, *Boşluk:* www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 10.10.18

Türk Dil Kurumu, *Duygu:* www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 17.02.20

Türk Dil Kurumu, *Gerçek:* www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 10.10.19

Türk Dil Kurumu, Mekân*:* www.tdk.gov.tr ,Erişim Tarihi: 10.10.18

Türk Dil Kurumu, *Sanal:* www.tdk.gov.tr ,Erişim Tarihi: 21.08.19

Türk Dil Kurumu, *Sınır:* www.tdk.gov.tr,Erişim Tarihi: 12.10.18

Tschumi, B. (2018). *Mimarlık ve Kopma,* İstanbul: Janus Yayınları.

Tong,B. (2005). *Distopik Bilim- Kurgu Filmlerindeki Mekân Çözümlemeleri (1980-2000),* (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Topal, M. (2011) Üniversite Öğrencilerinin Stres ile Başa Çıkma Stilleri ile Pozitif Ve Negatif Duygu Arasındaki İlişki. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Tozlu Aslan, E. (2009). *Bertolt Brecht'in Estetik Anlayişi ve Sinema,* (Yüksek Lisans Tezi) Yakın Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Lefkoşa.

Uysal, Ömer S. (2004), Antrakt, Eylem ve Mekân, sayı:78, 79, 80. İstanbul: Leyla Yayıncılık.

Ünder, H. (1996). *Çevre Felsefesi*. Ankara: Doruk Yayınları.

Ünsal, B. (1973). *Mimarlık Tarihi,* İstanbul: İ.D.M.M.A. Yayınları.

Yıldız, P. (2007). Film Sahnelerinde Sosyo Kültürel Yansımalara İlişkin Türkiye'den Seçilen Örneklerle Analiz Çalışması, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 27 (1), 261-275.http://www.gefad.gazi.edu.tr/tr/issue/6751/90784

Yıldız, P. (2007). Görsel Göstergebilimsel Eleştiri Kuramları Bağlamında Film Sahnelerine Yaklaşım ve Ülkemizden Seçilen İki Örnek İle Analiz Çalışması, VIII.Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi, Cilt1.

Yıldız, P. (2015). *Mimari Mekân, Tanımı* – Niteliği- Mekân Analizleri, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları

EKLER

EK 1 : 1. ve 2.pilot çalışmalar için hazırlanıp kullanılan anket örneği

Cinsiyet :

- ☐ Kadın
- ☐ Erkek
- ☐

Yaş:

- ☐ 18-25
- ☐ 26-37
- ☐ 38-50
- ☐ 50 +

Eğitim:

- ☐ Ortaokul
- ☐ Lise
- ☐ Üniversite
- ☐ Master
- ☐ Doktora

1. Kapalı alanda kalmakla ilgili bir sorununuz var mı? Hiç oldu mu?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır

2. Daha önce tercih etmediğiniz halde kapalı bir alanda uzun süre kaldınız mı ?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır

3. Eğer kaldıysanız bu deneyim size neler hissettirdi?

- ☐ Mutluluk
- ☐ Huzur
- ☐ Kaygı
- ☐ Korku
- ☐ İğrenme
- ☐ Çaresizlik
- ☐ Üzüntü

40m2 ALMANYA - *1986*

6. İzlemiş olduğunuz *40m2 Almanya* filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?
(Filmin görselleri yan taraftadır.)

- ☐ Mutluluk
- ☐ Huzur
- ☐ Kaygı
- ☐ Korku
- ☐ İğrenme
- ☐ Çaresizlik
- ☐ Üzüntü

7. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır



SAHTE CENNETE VEDA - *1989*

6. İzlemiş olduğunuz *Sahte Cennete Veda* filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?
(Filmin görselleri yan taraftadır.)

- ☐ Mutluluk
- ☐ Huzur
- ☐ Kaygı
- ☐ Korku
- ☐ İğrenme
- ☐ Çaresizlik
- ☐ Üzüntü

7. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır



ELVEDA YABANCI - *1991*

8. İzlemiş olduğunuz *Elveda Yabancı* filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?
(Filmin görselleri yan taraftadır.)

- ☐ Mutluluk
- ☐ Huzur
- ☐ Kaygı
- ☐ Korku
- ☐ İğrenme
- ☐ Çaresizlik
- ☐ Üzüntü

9. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır



EK 2: 3. pilot çalışma için hazırlanan anket örneği

ANKET ÇALIŞMASI

Cinsiyet:

- ☐ Kadın
- ☐ Erkek

Yaş:

- ☐ 18-25
- ☐ 26-37
- ☐ 38-50
- ☐ 50 +

Eğitim:

- ☐ Ortaokul
- ☐ Lise
- ☐ Üniversite
- ☐ Yüksek Lisans
- ☐ Doktora

Kapalı alanda kalmakla ilgili bir sorununuz var mı? Hiç oldu mu?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır

Daha önce tercih etmediğiniz halde kapalı bir alanda uzun süre kaldınız mı ?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır

Eğer kaldıysanız bu deneyim size neler hissettirdi?

- ☐ Mutluluk
- ☐ Korku
- ☐ Huzur
- ☐ Çaresizlik
- ☐ Cesaret
- ☐ Üzüntü
- ☐ İhtiyat
- ☐ Kaygı

40m2 ALMANYA - *1986*

1. İzlemiş olduğunuz *40m2 Almanya* filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?

- ☐ Mutluluk
- ☐ Korku
- ☐ Huzur
- ☐ Çaresizlik
- ☐ Cesaret
- ☐ Üzüntü
- ☐ İhtiyat
- ☐ Kaygı

2. Seçtiğiniz duyguları baskınlık sırasına göre sıralayınız.

	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Mutluluk	
Korku	
Huzur	
Çaresizlik	
Cesaret	
Üzüntü	
İhtiyat	
Kaygı	

3. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır

4. Film mekanları ile ilgili duygu durumunuzu anlatınız.

- ☐ Mekana karşı olumlu bir duygu hissetmedim.
- ☐ Filmin mekanlarında kullanılan kişiselleştirme yöntemleri bana ilham verdi.
- ☐ Mekanın aurası bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı.
- ☐ Bu denli sıkışık mekanlar içinde bile karakterlerin sergilediği tutum umut vericiydi.
- ☐ Mekanın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm.
- ☐ Eşyalarla dolu mekanlarda insanların yalnızlığını seyretmek beni dinginleştirdi.
- ☐ Mimari ve tasarım elemanlarının yerinde kullanımı karakterlerin duygularına empati kurmamı destekledi.
- ☐ .....

5. Filmden neden etkilendiniz?

- ☐ Karakterlerin özgürlük arayışından
- ☐ Mekânsal kişiselleştirmelerden
- ☐ Mekânsal sıkışıklıklardan
- ☐ Ötekileşmiş yaşamlardan
- ☐ Klostrofobik mekanlardan
- ☐ Sınırlanmış ve baskılanmış hayat şartlarından
- ☐ Loş ve karanlık mekanlardan
- ☐ Final sahnelerinden
- ☐ .....

6. Yönetmen siz olsaydınız filmin mekanlarını nasıl hayal ederdiniz?

- ☐ Daha geniş
- ☐ Daha keskin sınırları olan
- ☐ Daha iç içe geçen ve katmanlı
- ☐ Daha minimalist
- ☐ Daha klostrofobik
- ☐ Daha aydınlık
- ☐ Daha loş
- ☐ Daha sessiz
- ☐ Daha gürültülü
- ☐ .....

SAHTE CENNETE VEDA - *1989*

1. İzlemiş olduğunuz *Sahte Cennete Veda* filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?

- ☐ Mutluluk
- ☐ Korku
- ☐ Huzur
- ☐ Çaresizlik
- ☐ Cesaret
- ☐ Üzüntü
- ☐ İhtiyat
- ☐ Kaygı

2. Seçtiğiniz duyguları baskınlık sırasına göre sıralayınız.

	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Mutluluk	
Korku	
Huzur	
Çaresizlik	
Cesaret	
Üzüntü	
İhtiyat	
Kaygı	

3. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır

4. Film mekanları ile ilgili duygu durumunuzu anlatınız.

- ☐ Mekana karşı olumlu bir duygu hissetmedim.
- ☐ Filmin mekanlarında kullanılan kişiselleştirme yöntemleri bana ilham verdi.
- ☐ Mekanın aurası bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı.
- ☐ Bu denli sıkışık mekanlar içinde bile karakterlerin sergilediği tutum umut vericiydi.
- ☐ Mekanın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm.
- ☐ Eşyalarla dolu mekanlarda insanların yalnızlığını seyretmek beni dinginleştirdi.
- ☐ Mimari ve tasarım elemanlarının yerinde kullanımı karakterlerin duygularına empati kurmamı destekledi.
- ☐ .....

5. Filmden neden etkilendiniz?

- ☐ Karakterlerin özgürlük arayışından
- ☐ Mekânsal kişiselleştirmelerden
- ☐ Mekânsal sıkışıklıklardan
- ☐ Ötekileşmiş yaşamlardan
- ☐ Klostrofobik mekanlardan
- ☐ Sınırlanmış ve baskılanmış hayat şartlarından
- ☐ Loş ve karanlık mekanlardan
- ☐ Final sahnelerinden
- ☐ .....

6. Yönetmen siz olsaydınız filmin mekanlarını nasıl hayal ederdiniz?

- ☐ Daha geniş
- ☐ Daha keskin sınırları olan
- ☐ Daha iç içe geçen ve katmanlı
- ☐ Daha minimalist
- ☐ Daha klostrofobik
- ☐ Daha aydınlık
- ☐ Daha loş
- ☐ Daha sessiz
- ☐ Daha gürültülü
- ☐ .....

ELVEDA YABANCI - *1991*

1. İzlemiş olduğunuz *Elveda Yabancı* filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi ?

- ☐ Mutluluk
- ☐ Korku
- ☐ Huzur
- ☐ Çaresizlik
- ☐ Cesaret
- ☐ Üzüntü
- ☐ İhtiyat
- ☐ Kaygı

2. Seçtiğiniz duyguları baskınlık sırasına göre sıralayınız.

	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Mutluluk	
Korku	
Huzur	
Çaresizlik	
Cesaret	
Üzüntü	
İhtiyat	
Kaygı	

3. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

- ☐ Evet
- ☐ Hayır

4. Film mekanları ile ilgili duygu durumunuzu anlatınız.

- ☐ Mekana karşı olumlu bir duygu hissetmedim.
- ☐ Filmin mekanlarında kullanılan kişiselleştirme yöntemleri bana ilham verdi.
- ☐ Mekanın aurası bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı.
- ☐ Bu denli sıkışık mekanlar içinde bile karakterlerin sergilediği tutum umut vericiydi.
- ☐ Mekanın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm.
- ☐ Eşyalarla dolu mekanlarda insanların yalnızlığını seyretmek beni dinginleştirdi.
- ☐ Mimari ve tasarım elemanlarının yerinde kullanımı karakterlerin duygularına empati kurmamı destekledi.
- ☐ .....

5. Filmden neden etkilendiniz?

- ☐ Karakterlerin özgürlük arayışından
- ☐ Mekânsal kişiselleştirmelerden
- ☐ Mekânsal sıkışıklıklardan
- ☐ Ötekileşmiş yaşamlardan
- ☐ Klostrofobik mekanlardan
- ☐ Sınırlanmış ve baskılanmış hayat şartlarından
- ☐ Loş ve karanlık mekanlardan
- ☐ Final sahnelerinden
- ☐ .....

6. Yönetmen siz olsaydınız filmin mekanlarını nasıl hayal ederdiniz?

- ☐ Daha geniş
- ☐ Daha keskin sınırları olan
- ☐ Daha iç içe geçen ve katmanlı
- ☐ Daha minimalist
- ☐ Daha klostrofobik
- ☐ Daha aydınlık
- ☐ Daha loş
- ☐ Daha sessiz
- ☐ Daha gürültülü
- ☐ **.....**

EK 3: 3. pilot çalışmanın sonuç tablosu

40M2 ALMANYA			KADIN				ERKEK			
	KAPALI ALAN KORKUSU VAR		KAPALI ALAN KORKUSU YOK		KAPALI ALAN KORKUSU VAR		KAPALI ALAN KORKUSU YOK			
	KALMIŞ (2)	KALMAMIŞ (4)	KALMIŞ(2)	KALMAMIŞ (21)	KALMIŞ (5)	KALMAMAIŞ (7)	KALMIŞ (6)	KALMAMIŞ (14)		
MUTLULUK										
KORKU		1		3	1			1		
HUZUR										
ÇARESİZLİK		1	1	10	1	3	5	5		
CESARET										
ÜZÜNTÜ		2		8	2	2	3	7		
İHTİYAT										
KAYGI	2	2	1	12	4	6	1	10		
MEKANA K.	2	4	2	19	4	7	6	14		
FİLMİN ME.										
MEKANIN A.	1			1	1	1	1			
BU DENLİ S.			1							
MEKANIN Fİ.	1			7	2	2		3		
EŞYALARLA.										
MİMARİ VE.	1			8	2	2		3		
....										
KARAKTER.	1			7	2	3		3		
MEKANSAL K.										
MEKANSAL S.	2			10	2			3		
ÖTEKİLEŞTİRMİ.										
KLOSTROFOBİK.	2	4	2	15	4	6	5	14		
SINIRLANMIŞ VE.	2			7	2	3		3		
LOŞ VE KARAN.	1			8	2	4	1	3		
FİNAL SAHNE.				1			1			
.....										
DAHA GENİŞ	1	4	2	13	2	3	5	11		
DAHA KESKİN.										
DAHA İÇ İÇE.										
DAHA MİNİMALİST				1				1		
DAHA KLOSTROFOB	1			6	2	4	1	2		
DAHA AYDINLIK	1			10	2		1			
DAHA LOŞ	1			6	2	3		3		
DAHA SESSİZ										
DAHA GÜRÜLTÜLÜ										
.....										

ELVEDA YABANCI			KADIN						ERKEK			
	KAPALI ALAN KORKUSU VAR			KAPALI ALAN KORKUSU YOK			KAPALI ALAN KORKUSU VAR			KAPALI ALAN KORKUSU YOK		
	KALMIŞ (2)	KALMAMIŞ (4)		KALMIŞ(2)	KALMAMIŞ (21)		KALMIŞ (5)	KALMAMAIŞ (7)		KALMIŞ (6)	KALMAMIŞ (14)	
MUTLULUK					4						1	
KORKU		1			6		1					
HUZUR	1	3			12			4		1	5	
ÇARESİZLİK		1		1	8		2	3		3	4	
CESARET										1		
ÜZÜNTÜ	2				13		4	5		2	10	
İHTİYAT												
KAYGI		2		2	6		2	2		2	3	
MEKANA K.					3			2			1	
FİLMİN ME.							1					
MEKANIN A.	1	2		1	9		4	3		1	3	
BU DENLİ S.					2					1	1	
MEKANIN Fİ.	2	2		1	15		3	5		6	11	
EŞYALARLA.				1			1			1	2	
MİMARİ VE.	1				6		5	2		1	4	
…..												
KARAKTER.	1	1		2	10		3	3			4	
MEKANSAL K.								1				
MEKANSAL S.					2		2	3				
ÖTEKİLEŞTİRMİ.	2	1			10			2		3	12	
KLOSTROFOBİK.					1		1	3			2	
SINIRLANMIŞ VE.		3			4		3	4		5	4	
LOŞ VE KARAN.	1				11			4		1	3	
FİNAL SAHNE.					4							
……												
DAHA GENİŞ								1		1	2	
DAHA KESKİN.	1				11		3	2			5	
DAHA İÇ İÇE.	1				6		4	3		1	3	
DAHA MİNİMALİST		2		1	1					1	3	
DAHA KLOSTROFOB.		2			5			1		1	2	
DAHA AYDINLIK	1			2	4			2		3	3	
DAHA LOŞ	1				6		3	3		1	3	
DAHA SESSİZ										1	2	
DAHA GÜRÜLTÜLÜ										1	1	
……												

SAHTE CENNETE V.			KADIN						ERKEK			
	KAPALI ALAN KORKUSU VAR			KAPALI ALAN KORKUSU YOK			KAPALI ALAN KORKUSU VAR			KAPALI ALAN KORKUSU YOK		
	KALMIŞ (2)	KALMAMIŞ (4)		KALMIŞ(2)	KALMAMIŞ (21)		KALMIŞ (5)	KALMAMAIŞ (7)		KALMIŞ (6)	KALMAMIŞ (14)	
MUTLULUK		1			1							
KORKU					3						1	
HUZUR					3		1				3	
ÇARESİZLİK	1	4			12		3	4		3	8	
CESARET					4					1	1	
ÜZÜNTÜ	1	1			13		4	5		4	9	
İHTİYAT												
KAYGI	1	2		2	10		1	2		1	3	
MEKANA K.	1	1		1	5			2				
FİLMİN ME.					1							
MEKANIN A.		1		2	5					1		
BU DENLİ S.	1	1			6		3	3		1	3	
MEKANIN Fİ.	1	2			12		4	5		6	12	
EŞYALARLA.										1		
MİMARİ VE.	1				7		2	4		1	3	
.....												
KARAKTER.		1			2						1	
MEKANSAL K.	1				8		2	3			3	
MEKANSAL S.					1							
ÖTEKİLEŞTİRMİ.	2	3		1	9		4	6		5	11	
KLOSTROFOBİK.		1			4		1	2		1	1	
SINIRLANMIŞ VE.				2	7		2	1		3	3	
LOŞ VE KARAN.										1	2	
FİNAL SAHNE.					3							
.....												
DAHA GENİŞ		1			7			2		1	4	
DAHA KESKİN.	1				7		1	3		1	5	
DAHA İÇ İÇE.				1	2		1	2				
DAHA MİNİMALİST	1	1			1			1		1	1	
DAHA KLOSTROFOB.					3					1		
DAHA AYDINLIK		3		1	3					2	5	
DAHA LOŞ					8		3	4		2	3	
DAHA SESSİZ	1											
DAHA GÜRÜLTÜLÜ					1							
.....												

EK 4: Yapılan son anket çalışmasının örneği

ANKET ÇALIŞMASI

Cinsiyet:
Kadın
Erkek

40m2 ALMANYA- ***1986***

1. İzlemiş olduğunuz *40m2 Almanya* filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi? Daire içine alınız. (Birden fazla işaretleme yapabilirsiniz)

Coşkunluk / Neşe / Huzur
Hayranlık / Güven / Onay
Dehşet / Korku / Endişe
Hayret / Şaşırma/ Dikkat Dağılması
Yas/ Üzüntü / Dalgınlık
Nefret / İğrenme / Can Sıkıntısı
Hiddet / Öfke / Rahatsız Olma
İlgi / Beklenti / İhtiyat

2. Yukarıda seçmiş olduğunuz duyguları baskınlık sırasına göre en az 1 ve en yüksek 10 olmak üzere sıralayınız. (Çarpı işaretleri koymanız yeterlidir)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Coşkunluk										
Neşe										
Huzur										
Hayranlık										
Güven										
Onay										
Dehşet										
Korku										
Endişe										
Hayret										
Şaşırma										
Dikkat Dağılması										
Yas										
Üzüntü										
Dalgınlık										
Nefret										
İğrenme										
Can Sıkıntısı										
Hiddet										
Öfke										
Rahatsız Olma										
İlgi										
Beklenti										
İhtiyat										

3. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

☐ Evet
☐ Hayır

4. Film mekanları ile ilgili duygu durumunuzu anlatınız. (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Mekâna karşı olumlu bir duygu hissetmedim.
☐ Filmin mekanlarında kullanılan kişiselleştirme yöntemleri bana ilham verdi.
☐ Mekânın dekoru ve genel havası bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı.
☐ Bu denli sıkışık mekanlar içinde bile karakterlerin sergilediği tutum umut vericiydi.
☐ Mekânın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm.
☐ Eşyalarla dolu mekanlarda insanların yalnızlığını seyretmek beni dinginleştirdi.
☐ Mimari ve tasarım elemanlarının yerinde kullanımı karakterlerin duygularına empati kurmamı destekledi.
☐ .....

5. Filmden neden etkilendiniz? (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Karakterlerin özgürlük arayışından
☐ Mekânsal kişiselleştirmelerden
☐ Mekânsal sıkışıklıklardan
☐ Ötekileşmiş yaşamlardan
☐ Klostrofobik mekanlardan
☐ Sınırlanmış ve baskılanmış hayat şartlarından
☐ Loş ve karanlık mekanlardan
☐ Final sahnelerinden
☐ .....

6. Yönetmen siz olsaydınız filmin mekanlarını nasıl hayal ederdiniz? (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Daha geniş
☐ Daha keskin sınırları olan
☐ Daha iç içe geçen ve katmanlı
☐ Daha minimalist
☐ Daha klostrofobik
☐ Daha aydınlık
☐ Daha loş
☐ Daha sessiz
☐ Daha gürültülü
☐ .....
☐

SAHTE CENNETE VEDA- ***1989***

1. İzlemiş olduğunuz *Sahte Cennete Veda filmi* size hangi baskın duyguları hissettirdi? Daire içine alınız. (Birden fazla işaretleme yapabilirsiniz)

Coşkunluk / Neşe / Huzur
Hayranlık / Güven / Onay
Dehşet / Korku / Endişe
Hayret / Şaşırma/ Dikkat Dağılması
Yas/ Üzüntü / Dalgınlık
Nefret / İğrenme / Can Sıkıntısı
Hiddet / Öfke / Rahatsız Olma
İlgi / Beklenti / İhtiyat

2. Yukarıda seçmiş olduğunuz duyguları baskınlık sırasına göre en az 1 ve en yüksek 10 olmak üzere sıralayınız. (Çarpı işaretleri koymanız yeterlidir)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Coşkunluk										
Neşe										
Huzur										
Hayranlık										
Güven										
Onay										
Dehşet										
Korku										
Endişe										
Hayret										
Şaşırma										
Dikkat Dağılması										
Yas										
Üzüntü										
Dalgınlık										
Nefret										
İğrenme										
Can Sıkıntısı										
Hiddet										
Öfke										
Rahatsız Olma										
İlgi										
Beklenti										
İhtiyat										

3. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

☐ Evet
☐ Hayır

4. Film mekanları ile ilgili duygu durumunuzu anlatınız. (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Mekâna karşı olumlu bir duygu hissetmedim.
☐ Filmin mekanlarında kullanılan kişiselleştirme yöntemleri bana ilham verdi.
☐ Mekânın dekoru ve genel havası bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı.
☐ Bu denli sıkışık mekanlar içinde bile karakterlerin sergilediği tutum umut vericiydi.
☐ Mekânın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm.
☐ Eşyalarla dolu mekanlarda insanların yalnızlığını seyretmek beni dinginleştirdi.
☐ Mimari ve tasarım elemanlarının yerinde kullanımı karakterlerin duygularına empati kurmamı destekledi.
☐ .....

5. Filmden neden etkilendiniz? (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Karakterlerin özgürlük arayışından
☐ Mekânsal kişiselleştirmelerden
☐ Mekânsal sıkışıklıklardan
☐ Ötekileşmiş yaşamlardan
☐ Klostrofobik mekanlardan
☐ Sınırlanmış ve baskılanmış hayat şartlarından
☐ Loş ve karanlık mekanlardan
☐ Final sahnelerinden
☐ .....

6. Yönetmen siz olsaydınız filmin mekanlarını nasıl hayal ederdiniz? (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Daha geniş
☐ Daha keskin sınırları olan
☐ Daha iç içe geçen ve katmanlı
☐ Daha minimalist
☐ Daha klostrofobik
☐ Daha aydınlık
☐ Daha loş
☐ Daha sessiz
☐ Daha gürültülü
☐ .....

ELVEDA YABANCI- ***1991***

1. İzlemiş olduğunuz *Elveda Yabancı* filmi size hangi baskın duyguları hissettirdi? Daire içine alınız. (Birden fazla işaretleme yapabilirsiniz)

Coşkunluk / Neşe / Huzur
Hayranlık / Güven / Onay
Dehşet / Korku / Endişe
Hayret / Şaşırma/ Dikkat Dağılması
Yas/ Üzüntü / Dalgınlık
Nefret / İğrenme / Can Sıkıntısı
Hiddet / Öfke / Rahatsız Olma
İlgi / Beklenti / İhtiyat

2. Yukarıda seçmiş olduğunuz duyguları baskınlık sırasına göre en az 1 ve en yüksek 10 olmak üzere sıralayınız. (Çarpı işaretleri koymanız yeterlidir)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Coşkunluk										
Neşe										
Huzur										
Hayranlık										
Güven										
Onay										
Dehşet										
Korku										
Endişe										
Hayret										
Şaşırma										
Dikkat Dağılması										
Yas										
Üzüntü										
Dalgınlık										
Nefret										
İğrenme										
Can Sıkıntısı										
Hiddet										
Öfke										
Rahatsız Olma										
İlgi										
Beklenti										
İhtiyat										

3. Bu duyguları hissetmenizde filmdeki mekanların etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?

☐ Evet
☐ Hayır

4. Film mekanları ile ilgili duygu durumunuzu anlatınız. (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Mekâna karşı olumlu bir duygu hissetmedim.
☐ Filmin mekanlarında kullanılan kişiselleştirme yöntemleri bana ilham verdi.
☐ Mekânın dekoru ve genel havası bana geçmiş kaygılarımı hatırlattı.
☐ Bu denli sıkışık mekanlar içinde bile karakterlerin sergilediği tutum umut vericiydi.
☐ Mekânın fiziksel sınırlarından çok kültürün, dinin, kanunların ve insanların çizdiği sınırlara üzüldüm.
☐ Eşyalarla dolu mekanlarda insanların yalnızlığını seyretmek beni dinginleştirdi.
☐ Mimari ve tasarım elemanlarının yerinde kullanımı karakterlerin duygularına empati kurmamı destekledi.
☐ .....

5. Filmden neden etkilendiniz? (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Karakterlerin özgürlük arayışından
☐ Mekânsal kişiselleştirmelerden
☐ Mekânsal sıkışıklıklardan
☐ Ötekileşmiş yaşamlardan
☐ Klostrofobik mekanlardan
☐ Sınırlanmış ve baskılanmış hayat şartlarından
☐ Loş ve karanlık mekanlardan
☐ Final sahnelerinden
☐ .....

6. Yönetmen siz olsaydınız filmin mekanlarını nasıl hayal ederdiniz? (Birden fazla işaretleme veya kendi cümlenizle bir anlatım yapabilirsiniz)

☐ Daha geniş
☐ Daha keskin sınırları olan
☐ Daha iç içe geçen ve katmanlı
☐ Daha minimalist
☐ Daha klostrofobik
☐ Daha aydınlık
☐ Daha loş
☐ Daha sessiz
☐ Daha gürültülü
☐ **.....**

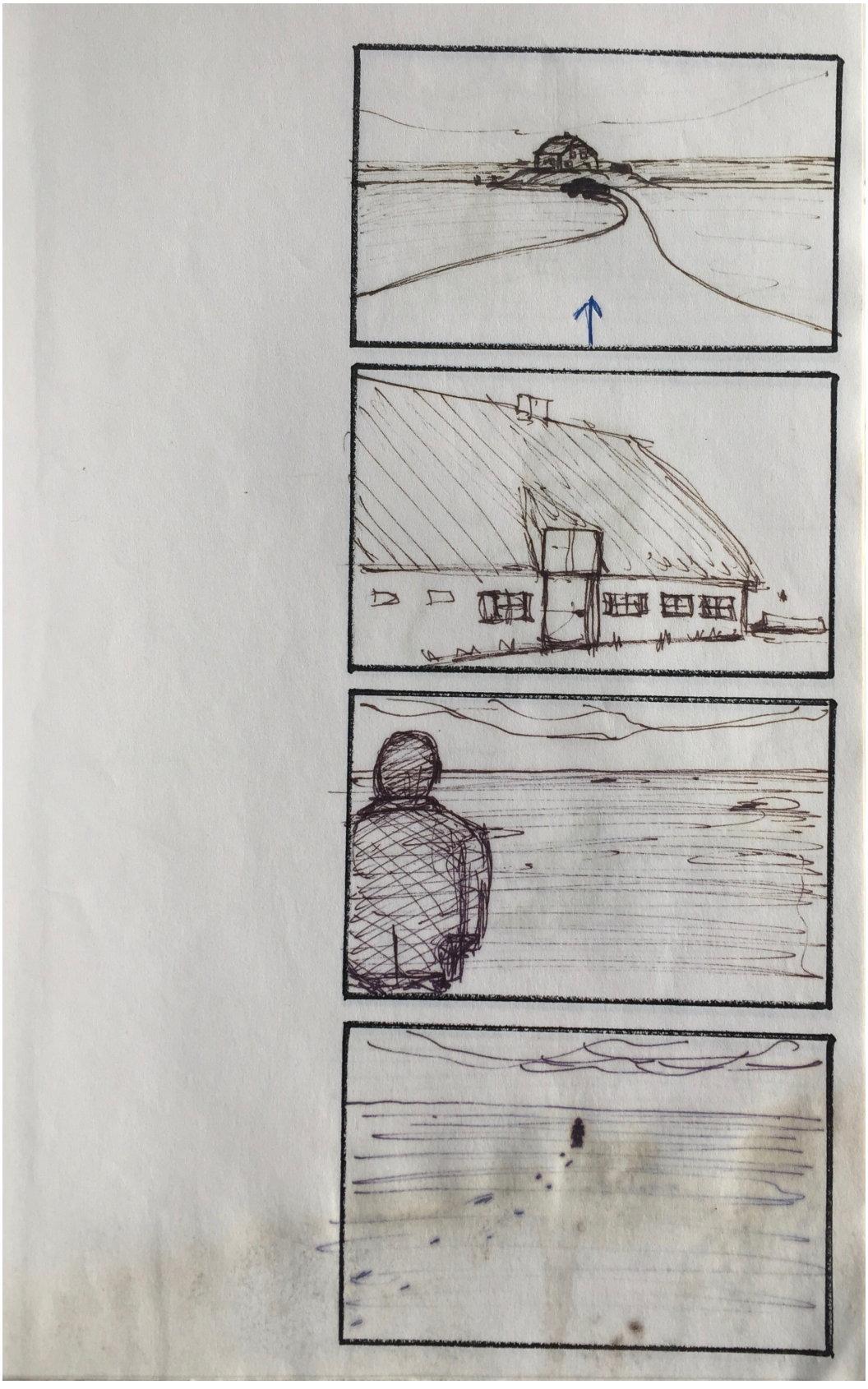
EK 5: Yapılan son anket çalışmasının sonuç tablosu

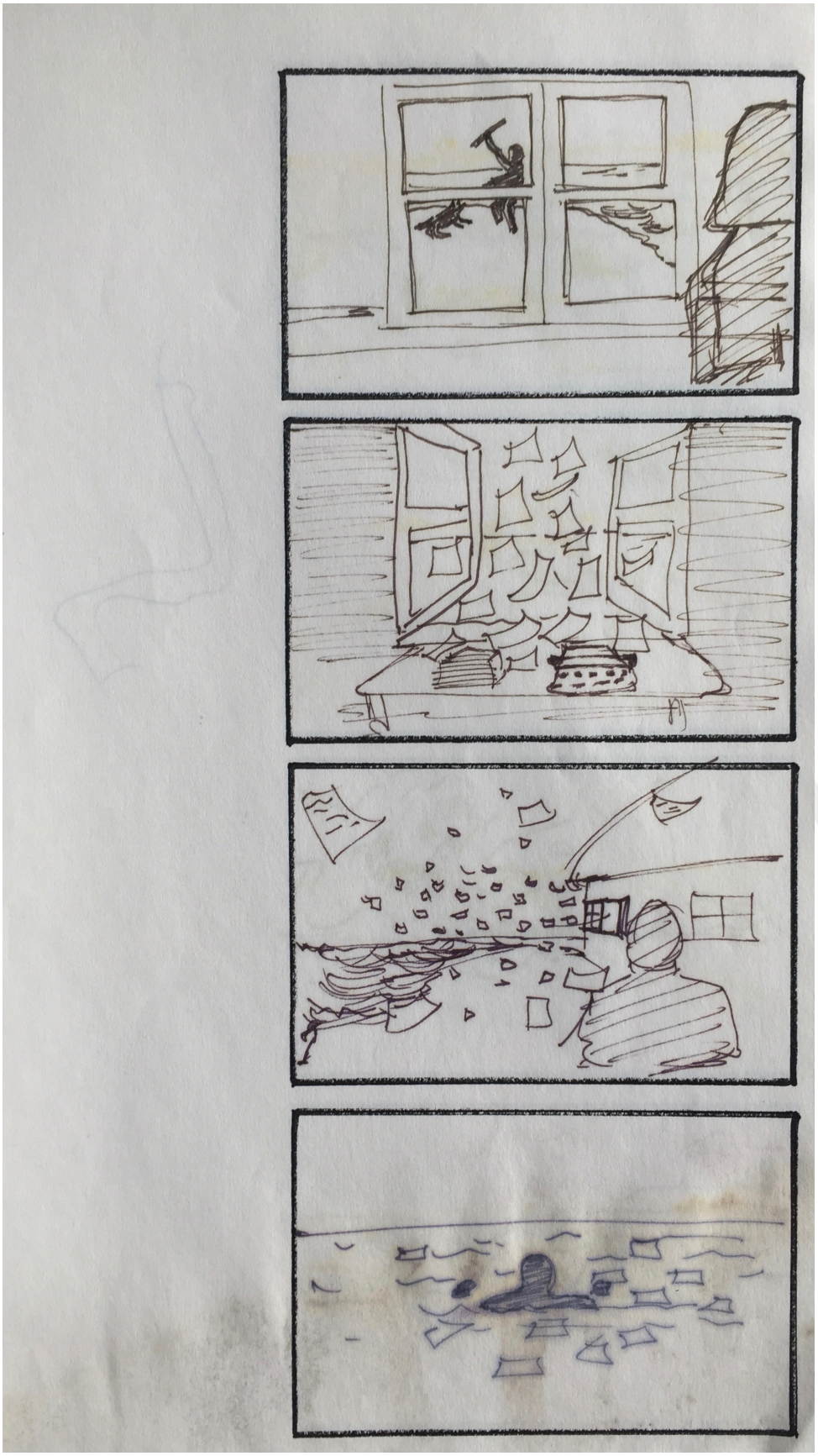
40M2 ALMANYA					
	KADIN (32)	ERKEK (21)			
COŞKUNLUK					
NEŞE					
HUZUR					
HAYRANLIK					
GÜVEN					
ONAY					
DEHŞET					
KORKU	32	20			
ENDİŞE					
HAYRET					
ŞAŞIRMA	2				
DİKKAT DAĞILMASI					
YAS					
ÜZÜNTÜ	18	15			
DALGINLIK					
NEFRET					
İĞRENME	2	4			
CAN SIKINTISI					
HİDDET					
ÖFKE	11	9			
RAHATSIZ OLMA					
İLGİ					
BEKLENTİ					
İHTİYAT					
MEKANA K.	32	20			
FİLMİN ME.	2				
MEKANIN D.	6	2			
BU DENLİ S.	2	3			
MEKANIN Fİ.	1				
EŞYALARLA.					
MİMARİ VE.	1	5			
…..					
KARAKTER.					
MEKANSAL K.	3	2			
MEKANSAL S.		3			
ÖTEKİLEŞTİRMİ.	7				
KLOSTROFOBİK.	31	20			
SINIRLANMIŞ VE.					
LOŞ VE KARAN.	4				
FİNAL SAHNE.					
……					
DAHA GENİŞ	28	20			
DAHA KESKİN.					
DAHA İÇ İÇE.					
DAHA MİNİMALİST					
DAHA KLOSTROFOB.					
DAHA AYDINLIK	1	6			
DAHA LOŞ					
DAHA SESSİZ					
DAHA GÜRÜLTÜLÜ					
……					

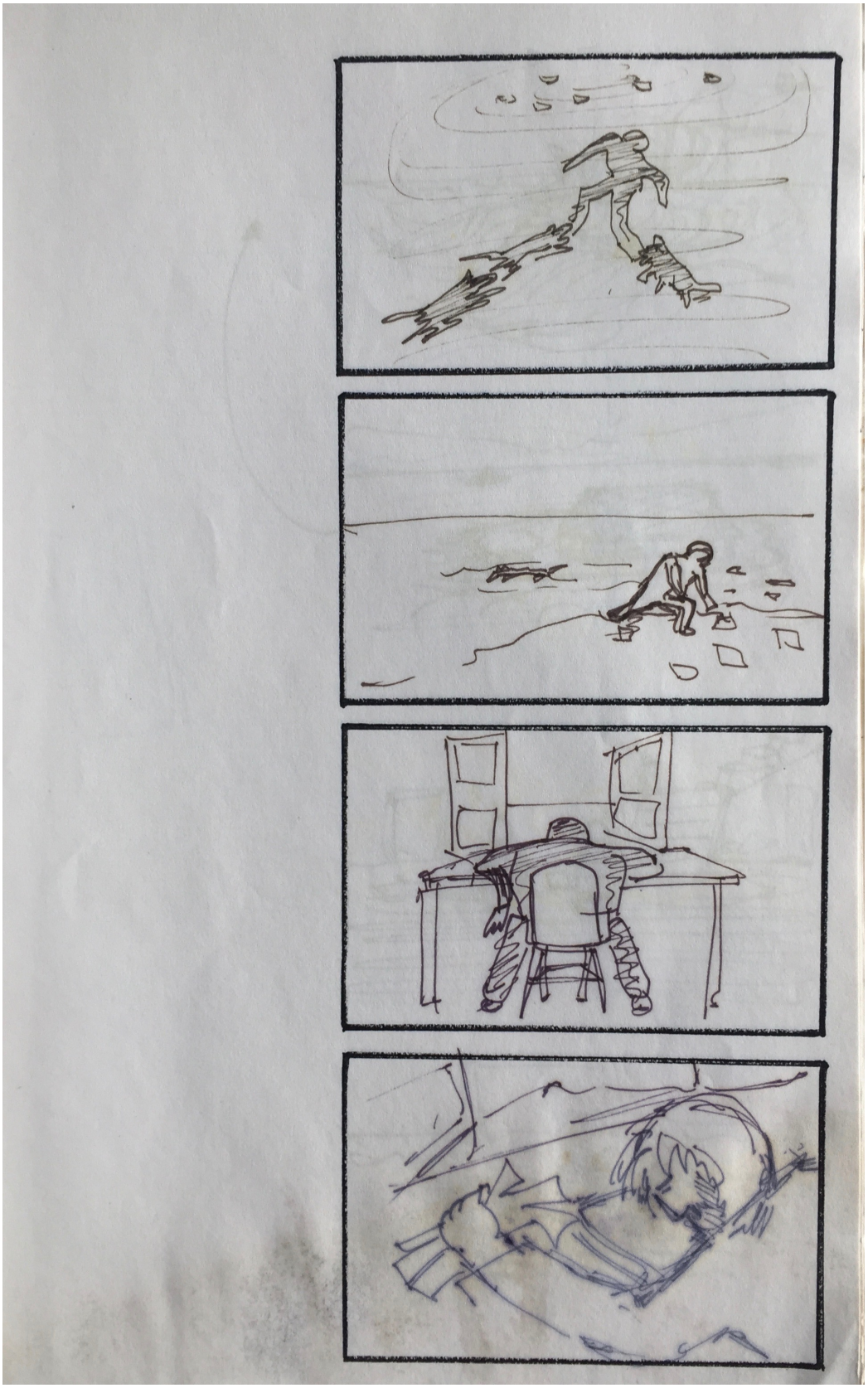
SAHTE CENNETE VEDA					
	KADIN (32)	ERKEK (21)			
COŞKUNLUK	1	2			
NEŞE	1	5			
HUZUR		1			
HAYRANLIK		1			
GÜVEN					
ONAY					
DEHŞET					
KORKU		1			
ENDİŞE	2	3			
HAYRET					
ŞAŞIRMA	1	2			
DİKKAT DAĞILMASI					
YAS					
ÜZÜNTÜ	28	18			
DALGINLIK					
NEFRET	1	1			
İĞRENME	2	1			
CAN SIKINTISI	3				
HİDDET		3			
ÖFKE					
RAHATSIZ OLMA	1	1			
İLGİ					
BEKLENTİ	9	5			
İHTİYAT					
MEKANA K.	3	1			
FİLMİN ME.	16	11			
MEKANIN D.	11	3			
BU DENLİ S.	3				
MEKANIN Fİ.	12	16			
EŞYALARLA.					
MİMARİ VE.	6	5			
…..					
KARAKTER.	1	1			
MEKANSAL K.	13	10			
MEKANSAL S.					
ÖTEKİLEŞTİRMİ.	20	6			
KLOSTROFOBİK.	3	2			
SINIRLANMIŞ VE.	2	6			
LOŞ VE KARAN.		5			
FİNAL SAHNE.		3			
……					
DAHA GENİŞ	3	9			
DAHA KESKİN.	13	2			
DAHA İÇ İÇE.	1	1			
DAHA MİNİMALİST	3	1			
DAHA KLOSTROFOB	2	2			
DAHA AYDINLIK	9	3			
DAHA LOŞ		3			
DAHA SESSİZ					
DAHA GÜRÜLTÜLÜ					
……					

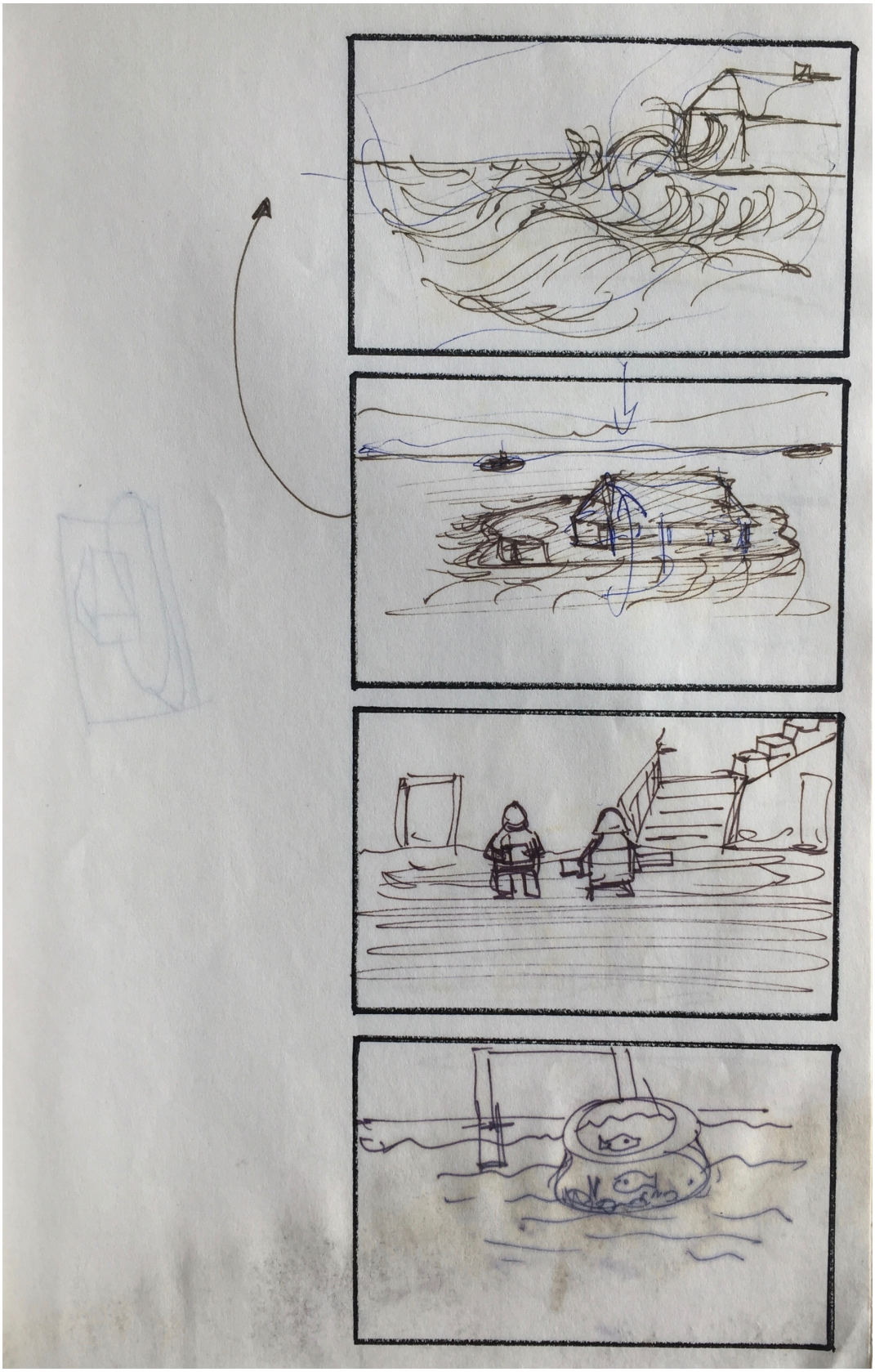
ELVEDA YABANCI					
	KADIN (32)	ERKEK (21)			
COŞKUNLUK	1	1			
NEŞE	3	8			
HUZUR	12	4			
HAYRANLIK	1				
GÜVEN	13	17			
ONAY					
DEHŞET					
KORKU					
ENDİŞE					
HAYRET					
ŞAŞIRMA					
DİKKAT DAĞILMASI					
YAS	2				
ÜZÜNTÜ	10	5			
DALGINLIK					
NEFRET					
İĞRENME					
CAN SIKINTISI	2	2			
HİDDET					
ÖFKE					
RAHATSIZ OLMA					
İLGİ					
BEKLENTİ	16	8			
İHTİYAT	1	3			
MEKANA K.					
FİLMİN ME.	4	2			
MEKANIN D.	10	8			
BU DENLİ S.	3				
MEKANIN Fİ.	4	4			
EŞYALARLA.	1	7			
MİMARİ VE.	18	11			
…..					
KARAKTER.	2				
MEKANSAL K.	1	4			
MEKANSAL S.					
ÖTEKİLEŞTİRMİ.	18	7			
KLOSTROFOBİK.	2				
SINIRLANMIŞ VE.	1	1			
LOŞ VE KARAN.	11	16			
FİNAL SAHNE.	1	1			
…….					
DAHA GENİŞ	3	4			
DAHA KESKİN.	3	1			
DAHA İÇ İÇE.	20	14			
DAHA MİNİMALİST	1				
DAHA KLOSTROFOB.					
DAHA AYDINLIK	1	1			
DAHA LOŞ	12	6			
DAHA SESSİZ					
DAHA GÜRÜLTÜLÜ					
……					

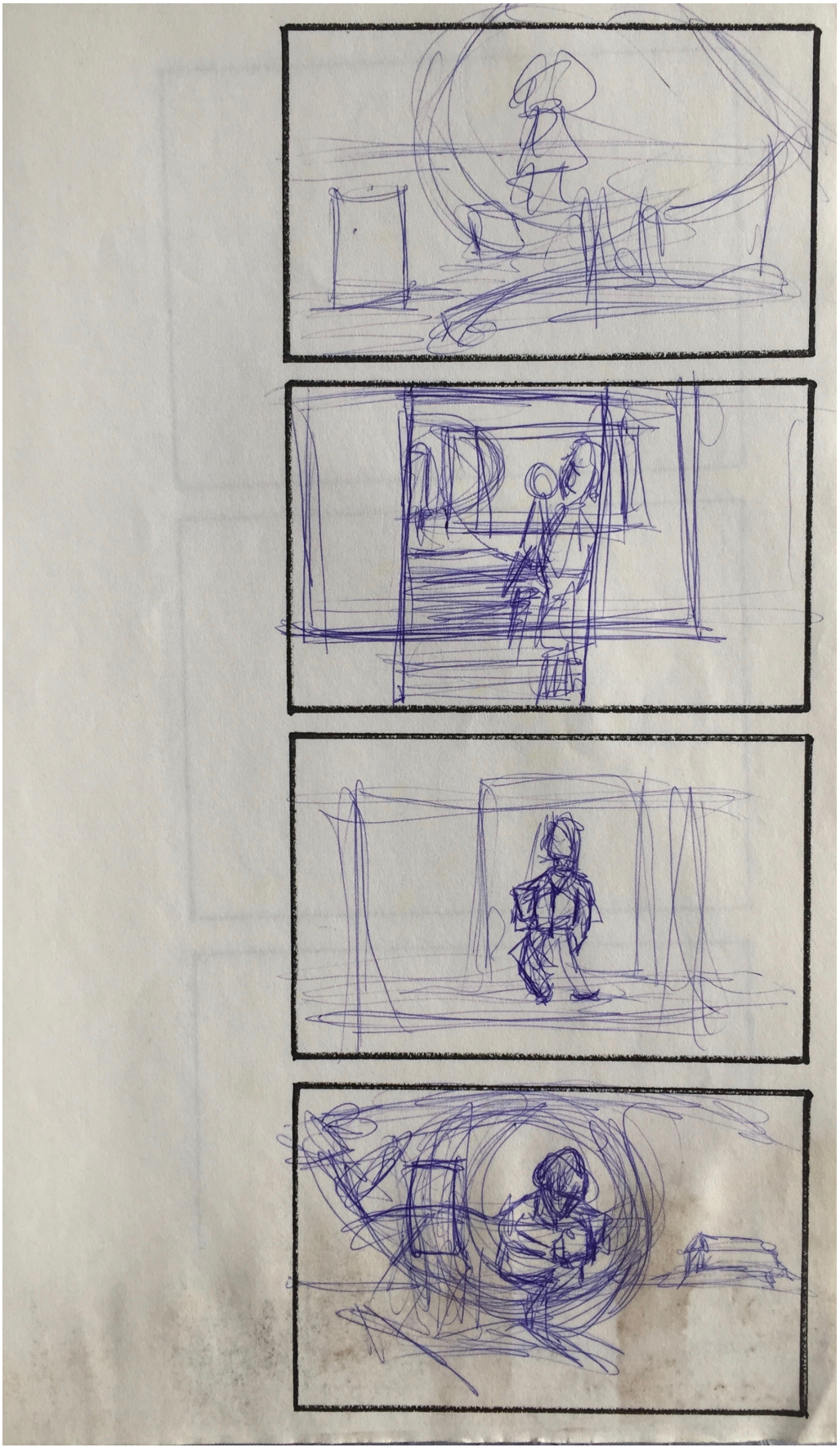
EK 6 : *Elveda Yabancı* filminin Tevfik Başer tarafından çizilen storyboardları











EK 7: Film Künyeleri

40 M2 ALMANYA

Yıl: 1986

Yönetmen: Tevfik Başer

Tür: Dram

Süre: 1 saat 20 dakika

BLADE RUNNER

Yıl: 1982

Yönetmen: Ridley Scott

Tür: Bilim Kurgu- Gerilim

Süre: 1 saat 57 Dakika

DR CALİGARİ'NİN MUAYENEHANESİ

Yıl: 1920

Yönetmen: Robert Wiene

Tür: Fantezi, Korku, Gizem

Süre: 1 saat 16 Dakika

DOGVILLE

Yıl: 2003

Yönetmen: Lars von Trier

Tür: Suç, Dram

Süre: 2 Saat 58 Dakika

ELVEDA YABANCI

Yıl:1991

Yönetmen: Tevfik Başer

Tür: Romantik, Dram

Süre: 1 Saat 40 Dakika

GENUİNE

Yıl: 1920

Yönetmen: Robert Wiene

Tür: Korku

Süre: 1 Saat 28 Dakika

HIGH RISE

Yıl: 2015

Yönetmen: Ben Wheatley

Tür: Dram, Korku, Bilim Kurgu

Süre: 1 saat 59 Dakika

LAL GECE

Yıl: 2012

Yönetmen: Reis Çelik

Tür: Dram

Süre: 1 Saat 32 Dakika

METROPOLIS

Yıl: 1927

Yönetmen: Fritz Lang

Tür: Dram, Bilim Kurgu

Süre: 2 Saat 33 Dakika

MON ONCLE

Yıl: 1958

Yönetmen: Jacques Tati

Tür: Komedi

Süre: 1 Saat 56 Dakika

NAR

Yıl: 2011

Yönetmen: Ümit Ünal

Tür: Dram

Süre: 1 Saat 21 Dakika

PASSENGERS

Yıl: 2016

Yönetmen: Morten Tyldum

Tür: Dram, Romantik, Bilim Kurgu

Süre: 1 Saat 56 Dakika

PSYCHO

Yıl: 1960

Yönetmen: Alfred Hitchcock

Tür: Korku, Gizem, Gerilim

Süre: 1 Saat 49 Dakika

ROOM

Yıl: 2015

Yönetmen: Lenny Abrahamson

Tür: Dram, Gerilim

Süre: 1 saat 58 Dakika

RASKOLNİKOW

Yıl: 1923

Yönetmen: Robert Wiene

Tür: Dram

Süre: 2 Saat 15 Dakika

SABAHTAN GECE YARISINA KADAR

Yıl: 1920

Yönetmen: Karl Heinz Martin

Tür: Dram, Gerilim

Süre: 1 Saat 5 dakika

SAHTE CENNETE VEDA

Yıl: 1989

Yönetmen: Tevfik Başer

Tür: Dram

Süre: 1 Saat 32 Dakika

SARMAŞIK

Yıl: 2015

Yönetmen: Tolga Karaçelik

Tür: Dram, Fantezi, Korku

Süre: 1 Saat 44 Dakika

THE FOUNTAINHEAD

Yıl: 1954

Yönetmen: King Vidor

Tür: Romantik, Dram

Süre: 1 Saat 54 Dakika

THE TRUMAN SHOW

Yıl: 1998

Yönetmen: Peter Weir

Tür: Komedi, Dram, Bilim Kurgu

Süre: 1 Saat 43 Dakika

Tarih: 04/11/2020
Sayı: 35853172-300-E.00001313683
0001313683

T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

Sayı : 35853172-300
Konu : Tane DOĞAN Hk

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 22.10.2020 tarihli ve E-44513094-300-00001297873 sayılı yazı.

Enstitünüz İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı Doktora programı öğrencilerinden **Tane DOĞAN**'ın **Prof. Pelin YILDIZ** danışmanlığında yürüttüğü "**Sınır Kavramının Sinema Mekanında İncelenmesi: Tevfik Başer Filmleri**" başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **27 Ekim 2020** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun görülmüştür.

Bilgilerinizi ve gereğini saygılarımla rica ederim.

e-imzalıdır
Prof. Dr. Vural GÖKMEN
Rektör Yardımcısı

Evrakın elektronik imzalı suretine https://belgedogrulama.hacettepe.edu.tr adresinden f6fc824a-300f-4101-bb38-00f5ef890321 kodu ile erişebilirsiniz.
Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanunu'na uygun olarak Güvenli Elektronik İmza ile imzalanmıştır.

Hacettepe Üniversitesi Rektörlük 06100 Sıhhiye-Ankara
Telefon:0 (312) 305 3001-3002 Faks:0 (312) 311 9992 E-posta:yazimd@hacettepe.edu.tr İnternet Adresi: www.hacettepe.edu.tr
Duygu Didem İLERİ

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kuralların uygun olarak sunduğumu,başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

30../.10../..2020

TANE DOĞAN

Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı:
Sınır Kavramının Sinema Mekânında İncelenmesi: Tevfik Başer Filmleri

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
30.10.2020	185	36754	16.10.2020	%4	1431209380

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (30./10./2020

İmza
Adı SOYADI
TANE DOĞAN

Öğrenci No.: N16248821
Anasanat/Anabilim Dalı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		√	

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.
Prof. Pelin Yıldız

Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title:
Examination Of The Concept Of Border In A Cinema Space:Tevfik Başer Films

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Dateof Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
30.10.2020	185	36754	16.10.2020	%4	1431209380

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (30/10/2020

Signature
Name LASTNAME
TANE DOĞAN

Student No.: N16248821
Department: Interior Architecture And Environmental Design
Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
		√	

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
Prof. Pelin Yıldız

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge* kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ertelenmiştir. (1)
☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

30./.10./.2020
TANE DOĞAN

---

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamı ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir