

**SİNEMATOGRAFİK MEKÂN'IN VE GÜNDELİK HAYAT'IN
GÖSTERGELERİ ÜZERİNDEN TEMSİL MEKÂN'IN ÇÖZÜMLEMESİ:
"STEPFORD KADINLARI"**

HALDUN İLKDOĞAN

**DOKTORA TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**ATILIM ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

OCAK 2018

ANKARA

**SİNEMATOĞRAFİK MEKÂN'IN VE GÜNDELİK HAYAT'IN
GÖSTERGELERİ ÜZERİNDEN TEMSİL MEKÂN'IN ÇÖZÜMLEMESİ:
"STEPFORD KADINLARI"**

**THE ANALYSING OF REPRESENTATIONAL SPACE BY SIGNS OF
CINEMATOGRAPHIC SPACE AND EVERYDAY LIFE:
“THE STEPFORD WIVES”**

HALDUN İLKDOĞAN

**Atılım Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetmeliğinin
MİMARLIK Anabilim Dalı İçin Öngördüğü
DOKTORA TEZİ
olarak hazırlanmıştır**

ANKARA

Fen Bilimleri Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. Ali Kara

Müdür

Bu tezin Doktora derecesinin tüm gereksinimlerini sağladığını onaylarım.

Prof. Dr. Selahattin Önür

Ana Bilim Dalı Başkanı

Atılım Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 120551004 numaralı Doktora öğrencisi Haldun İlkdoğan'ın ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "Sinematografik Mekân'ın ve Gündelik Hayat'ın Göstergeleri Üzerinden Temsil Mekân'ın Çözümlemesi: Stepford Kadınları" başlıklı tezi 26.01.2018 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı:	Yrd. Doç. Dr. Emel Akın Atılım Üniversitesi Mimarlık Bölümü	
Jüri Üyeleri:	Prof. Dr. Sevgi Lökçe Atılım Üniversitesi Mimarlık Bölümü	
	Prof. Dr. Selahattin Önür Atılım Üniversitesi Mimarlık Bölümü	
	Doç. Dr. Bilge Sayıl Onaran Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü	
	Doç. Dr. Senem Kurtar Ankara Üniversitesi Felsefe Bölümü	

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada, özgün olmayan her türlü materyal ve bulgular için alındıkları kaynaklara atıf yapıldığını bildiririm.

Haldun İlkdoğan

ABSTRACT

THE ANALYSING OF REPRESENTATIONAL SPACE BY SIGNS OF CINEMATOGRAPHIC SPACE AND EVERYDAY LIFE: “THE STEPFORD WIVES”

İlkdoğan, Haldun

Graduate School of Natural and Applied Sciences, Architecture PhD Program

Thesis Advisor: Assist. Prof. Dr. Emel Akin

January 2018

In this study, it is aimed to create a healthy space analysis approach by taking the space as a whole. In this context, "Representational Space" analysis is being done with a holistic approach established between Lefebvrian space approach and Social Semiotics. Space analysis is carried out in cinematographic space. The research object of the research is the movie call "Stepford Wives" directed by Frank Oz in 2004. In this direction, space analysis of "Stepford Wives" has been realized with the approach of space analysis created by Lefebvrian space and Social Semiotics. This space analysis has been tested by an experimental study conducted through the audience. Hence, it has been investigated that which elements should be traced in analyzing the content of a socially produced space. In this research, methods and recommendations have been drawn up as to how a researcher or space designer should approach the space. These methods and recommendations lay the groundwork for determining how a real space should be analyzed.

This research and its recommendations to understand of space is about human liberation and awareness of life...

Keywords: Space, The Production of Space, Social Semiotics, Everyday Life

ÖZ

SİNEMATOGRAFİK MEKÂN'IN VE GÜNDELİK HAYAT'IN GÖSTERGELERİ ÜZERİNDEN TEMSİL MEKÂN'IN ÇÖZÜMLEMESİ: "STEPFORD KADINLARI"

İlkdoğan, Haldun

Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Doktora Programı

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Emel Akın

Ocak 2018

Bu çalışmada, mekânın bütünsel olarak ele alınmasıyla, sağlıklı bir mekân çözümlemesi yaklaşımının oluşturulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda Lefebvren mekân anlayışı ve Toplumsal Göstergebilim arasında kurulan holistik bir yaklaşımla “Temsil Mekân” çözümlemesi yapılmıştır. Araştırmada mekân çözümlemesi, sinematografik mekân üzerinden gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın çalışma nesnesi, Frank Oz’un yönettiği, 2004 yılı yapımı “Stepford Kadınları” filmidir. Bu doğrultuda, Lefebvren mekân anlayışı ve toplumsal göstergebilim aracılığıyla oluşturulan mekân çözümlemesi yaklaşımı ile “Stepford Kadınları” filminin mekân çözümlemesi gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu mekân çözümlemesi ise izleyiciler üzerinden gerçekleştirilen bir deneysel çalışma ile sınanmıştır. Dolayısıyla, toplumsal olarak üretilmiş bir mekânın içeriğinin çözümlemesinde hangi unsurların izlerinin sürülmesi gerektiği incelenmiştir. Araştırmada, bir araştırmacının ya da mekân tasarımcısının, mekâna nasıl yaklaşması gerektiği konusunda yöntem ve öneriler oluşturulmuştur. Bu yöntem ve öneriler ise gerçek bir mekânın nasıl çözümlenmesi gerektiğinin saptanması için bir zemin hazırlamaktadır.

Bu araştırma ve mekânın kavranmasına dair önerileri, insanın özgürleşmesi ve yaşamın farkındalığıyla ilgilidir...

Anahtar Kelimeler: Mekân, Mekân Üretimi, Toplumsal Göstergebilim, Gündelik Hayat

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının üretilmesi sürecinde kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol ve anlayış gösteren, destek olan değerli danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Emel AKIN'a,

Değerli eleştirileriyle bana yol gösteren tez izleme komitesi üyesi Prof. Dr. Sevgi LÖKÇE'ye,

Çalışmanın niteliğinin zenginleşmesi için tezin üretilmesi sürecinde bilgilerini ve desteğini esirgemeyen tez izleme komitesi üyesi Doç. Dr. Senem KURTAR'a,

Şimdiye kadar ve bundan sonra yaşayacağım delilliklere anlayış gösteren ve hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen anneme, babama, ablama ve ağabeyime,

Bir insanın doğumundan itibaren dünya ile karşılaşmasının hangi süreçlerden geçtiğini bana öğreten küçük eğitimcim, yeğenim ve oyun arkadaşım Sahra Sipahi'ye,

Sonsuz saygı, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Haldun İLKDOĞAN

Ankara 2018

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	i
ÖZ.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vi
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	vii
BÖLÜMLER.....	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi	2
2. MEKÂN VE GÖSTERGE İLİŞKİSİ.....	12
2.1. Mekân Kavramı ve Mekânın Üretimi	13
2.1.1. Mekân Üretimi'nin Üçlü Diyalektiği.....	18
2.1.1.1. Mekânsal Pratikler / Algılanan Mekân	19
2.1.1.2. Mekân Temsilleri / Tasarlanan Mekân	21
2.1.1.3. Temsil Mekân / Yaşanan Mekân.....	22
2.1.2. Gündelik Hayat	24
2.1.2.1. Gündelik Hayatın Eleştirisi.....	29
2.2. Göstergeler Evreni.....	36
2.2.1. Göstergebilimin Oluşumu.....	38
2.2.2. Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa	40
2.2.3. Toplumsal Göstergebilim	44
2.2.3.1. Toplumsal Göstergebilimin Göstergesi.....	48
2.3. Mekân ve Gösterge İlişkisi.....	52
3. SİNEMATOGRAFİK MEKÂN VE MİMARLIK	59
3.1.1. Perdedeki Görüntünün Evreni	60
3.1.2. Gerçeğin Algısı ve Algının Gerçekliği	62
3.1.3. Sinema, Mimarlık ve Temsil	64
4. TEMSİL MEKÂN'IN ÇÖZÜMLEMESİ: STEPFORD KADINLARI.....	67
4.1. Filmin Konusu	67
4.2. Filmin Mekânsal Çözümlemesi.....	69
4.2.1. Manhattan'dan Stepford'a Gündelik Hayatın İçinden... ..	70

4.2.2. Manhattan'dan Stepford Mekânlarına...	81
4.2.3. Manhattan ve Stepford'daki Yaşamdan ve Mekândan...	94
5. İZLEYİCİ'NİN STEPFORD KADINLARI FİLMİ MEKÂN ÇÖZÜMLEMESİNE İLİŞKİN BİR DENEME	107
5.1. Amaç ve Yöntem	107
5.2. İzleyici Bulgularının Değerlendirilmesi	111
6. SONUÇ	114
KAYNAKLAR	118
EKLER	130
Ek-1 Derinlemesine Görüşme Soruları	130
Ek-2 İzleyici Mekân Çözümlemesi Bulguları	143
ÖZGEÇMİŞ	152

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Çalışmanın Bölümleri ve İçerikleri	5
Şekil 2: Bölüm 2'nin içeriği	12
Şekil 3: Üçlü Diyalektik (Elden, 2007: 110)	19
Şekil 4: Hjemlev ve Eco'ya Göre Göstergenin Ayrışması (Gottdiener, 2005: 50)....	49
Şekil 5: Toplumsal Göstergenin Ayrışması (Gottdiener, 2005: 51)	50
Şekil 6: Katılımcı Profilleri	108
Şekil 7: Katılımcı Meslek dağılımı.....	109
Şekil 8: Katılımcı Eğitim Durumu.....	109

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1: Joanna ve seyirciler, dk: 03.48	70
Fotoğraf 2: Joanna'nın sahne duruşu, dk: 04.07	71
Fotoğraf 3: Cinslerin Savaşı Programı, (Balance of Power), dk: 04.49.....	71
Fotoğraf 4: Daha iyisini yapabilirim programı (I can do better!), dk: 07.01	72
Fotoğraf 5: Henk ve güvenlikler, dk:07.21	72
Fotoğraf 6: Henk'in direnç gösterisi, dk:08.10	73
Fotoğraf 7: Ofisler, dk:10.30.....	73
Fotoğraf 8: Hastane odası, dk: 11.50	74
Fotoğraf 9: Tipik Stepford evi salonu, dk: 56.04.....	74
Fotoğraf 10: Joanna evdeki eşyaları temizlerken, dk: 31.13.....	75
Fotoğraf 11: Bobbie salondaki eşyaları düzenlerken, dk: 57.27.....	75
Fotoğraf 12: Stepford Kadınları spor aktivitesi, dk: 19.18	76
Fotoğraf 13: Stepford Kadınları Kitap ve Yemek Kulübü, dk: 37.51.....	76
Fotoğraf 14: Stepford Kadınları, dk: 38.07	77
Fotoğraf 15: Stepford Kadınları Kitap ve Yemek Kulübü Mekânı, dk: 38.40	77
Fotoğraf 16: Yılbaşı süslerine ilişkin kitap tanıtımı, dk: 38.40	77
Fotoğraf 17: Market, dk: 01.08.13	78
Fotoğraf 18: Stepford Erkekleri Kulübü, dk: 36.10	78
Fotoğraf 19: Stepford Erkekleri Kulübü iç mekânı, dk: 39.56	79
Fotoğraf 20: Sohbet etmek, puro içmek ve içki içmek, dk: 40.00	79
Fotoğraf 21: Kart oyunları oynamak, dk: 40.38.....	79
Fotoğraf 22: Piknik etkinliği, dk: 22.25	80
Fotoğraf 23: Piknikten sonraki dans etkinliği, dk: 24.10	80
Fotoğraf 24: Balo gecesi vals, dk: 01.11.08.....	81
Fotoğraf 25: Joanna'nın sunuculuk yaptığı sahne, dk: 00.03	82
Fotoğraf 26: "Balance of Power" programı, dk: 04.36	83

Fotoğraf 27: “Daha iyisini yapabilirim” (I can do better), dk: 05.44.....	83
Fotoğraf 28: Gökdelen, ofisler, dk: 08.23	84
Fotoğraf 29: Stepford yerleşke girişi, dk: 13.00	84
Fotoğraf 30: Banliyö yerleşke alanı, dk: 13.16	85
Fotoğraf 31: Stepford evi, dk:13.27	85
Fotoğraf 32: Stepford evi, dk: 13.42	86
Fotoğraf 33:Stepford evi, dk:14.00	86
Fotoğraf 34: Akıllı ev sistemi, dk:15.07	87
Fotoğraf 35: Bobbie'nin evindeki salon, dk: 56.03	87
Fotoğraf 36: Joanna’nın evindeki salon, dk: 16.55	88
Fotoğraf 37: Joanna’nın evindeki mutfak, dk: 16.55	88
Fotoğraf 38:Joanna’nın evindeki mutfak, dk: 16.30	89
Fotoğraf 39: Stepford Kaplıcaları ve Spa Merkezi, dk: 17.45	89
Fotoğraf 40: Stepford Kaplıcaları ve Spa Merkezi, salon, dk: 19.20.....	90
Fotoğraf 41: Stepford Kaplıcaları ve Spa Merkezi, salon, dk: 19.21.....	90
Fotoğraf 42:Stepford Yemek ve Kitap Kulübü, dk: 37.16.....	91
Fotoğraf 43: Stepford Yemek ve Kitap Kulübü, dk: 37.53.....	91
Fotoğraf 44: Stepford Marketi, dk: 01.08.24	92
Fotoğraf 45: Stepford Marketi, (filmin sonunda erkek mekânı) dk: 01.23.31	92
Fotoğraf 46: Stepford Erkekleri Kulübü, dk: 19.55	93
Fotoğraf 47: Stepford Erkekleri Kulübü salon, dk: 40.00.....	93
Fotoğraf 48: Bobbie'nin yaşam tarzı, dk: 34.31	103
Fotoğraf 49: Temsil Mekâna Müdahale, dk: 01.13.56.....	103
Fotoğraf 50: Stepford yaşamı sonrası röportaj, dk: 01.23.14.....	106

BÖLÜMLER

1. GİRİŞ

Mekân, 20. yy'a kadar düşünce tarihinde, insanın ona olan aşinalığından ve iççeliğinden ya da çok boyutlu yapısından olsa gerek, üzerine düşünülmüş olmasına rağmen bütünsel varlığı net sınırlarla ortaya konamamış bir oluşumdur. Mekânın fiziksel niteliği, daha açık bir ifadeyle, göz önünde bulunan ve görülebilen yapısı, ilgiyi kendi odağında toplamıştır. Mekân anlayışlarının bulanık, paradoksal ve tutarsız gidişatı (Lefebvre, 2014: 21) 20. yy'da farklı disiplinlerce tartışılarak dönüşüme uğramıştır. Bu sayede, mekânın varoluşsal yapısı, alışılmışın dışında cümleler kurularak açıklanmaya başlanmıştır. Ancak, felsefe, edebiyat, toplumsal bilimler, pozitif bilimler, mimari, planlama ve matematik gibi pek çok alanda, mekânın doğrudan yaşamın kendisinde gerçekleşen, yaşamın kendisini oluşturan, onu yaratmakta ve de üretmekte olan oluşumsallığı, bir bütün olarak kavranamamıştır (Kurtar, 2013: 350). Bu durum mekânın kavramsal olarak bölünmesine, coğrafi, sosyolojik, tarihsel gibi basitleştirilmiş yöntemsel postulatlarla göre parçalara ayrılmasına, hatta içerenin içeriğe ilgisiz kaldığı, ama mutlak, optik-geometrik, Öklitçi-Kartezyen-Newtoncu gibi ifade edilmemiş kimi ölçütlere göre tanımlanmış boş bir çevre olarak görülmesine neden olmuştur (Lefebvre, 2014: 21).

Lefebvre, Marksist bir filozof olarak, mekân anlayışına, mekânın tarihsel, toplumsal ve politik nitelikleri üzerinden kurulan, bütünsel bir yaklaşımla "Mekân Üretimi" üzerine çalışmıştır. Diğer mekân anlayışlarının (Bkz. Bölüm 2.1.) altyapılarını, özellikle toplumsal ve politik yaklaşımı ile sarsan Lefebvre, mekânı tanımlamak yerine diyalektik bir mekân kavramsallaştırması üzerinde durmuştur (Elden, 2004). Mekânı bütünsel ve diyalektik ilişkiler bağlamında açıklarken, mekânın "*toplumsal bir üretim*" olduğunu, bu üretimin "Algılanan Mekân", "Tasarlanan Mekân" ve "Yaşanan Mekân" arasındaki diyalektik ilişkiden oluştuğunu dile getirmiştir. Bu üçlü diyalektik ilişkiyi de mekânsal bağlamda "Mekânsal Pratikler", "Mekân Temsili" ve "Temsil Mekân" olarak isimlendirmiştir. Mekân çok boyutlu bir oluşumdur ve mekân üzerine çalışmak, onu çözümlemek, bu çok boyutluluğun gerekliliği olarak bütünsel bir yaklaşımla gerçekleşmelidir.

1.1. Çalışmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi

Çalışmanın bilimsel konumu “Mekân Bilimi” kapsamında yer almaktadır. Mekânın varoluşsal karmaşasının (oluşum ve üretim) açıklanmasındaki niteliğin incelenmesi ve çözümlenmesi, çalışmanın bütünsel (genel) kaygısını tanımlamaktadır. Bu kaygı, mekân bağlamında disiplinlerarası bir bakışın geliştirilmesini gerekli kılmaktadır.

Birçok nedenden dolayı mekânın çözümlenmesi gerekmektedir, buna ihtiyaç duyan mesleklerin başında mekân tasarımı üzerinde düşünce üreten disiplinler (Mimarlık, Peyzaj Mimarlığı, Şehir Planlama vb.) ve daha soyut düzlemde mekânı kavramsal olarak ele alan disiplinler (Sosyoloji, Felsefe, Edebiyat vb.) gelmektedir. Yapılacak mekân çözümlemesinin gerekliliği ise tasarlanacak mekânın referans parametrelerini belirlemek ya da toplumsal ilişkilerin açıklanması, toplumun anlaşılması gibi ihtiyaçlardan ileri gelmektedir. Bahsedilen meslek disiplinleri her ne kadar mekânı kavramsallaştırma girişiminde bulunsalar da, çözümlemeye çalıştığı insan yaşamı ve mekân ilişkisinde (fenomenal bir dünyada yaşamının zorunluluğu olarak) mekânın fiziksel oluşumuna yönelmek durumundadır. Bu fiziksel oluşumun içerdiği yaşamın bağlamının temsil gücü ise mimarlık meslek disiplininin mekân temsilleri üretme pratiğiyle ilişkilidir. Daha açık bir ifadeyle, örneğin bir kentsel mekânda egemen sınıfın düşüncesi insanlara mimari temsiller üzerinden verilmektedir. Lefebvre’nin (2014: 76) deyişiyle “mimari, bir yeri doğa özelliklerinden çıkartarak, sembolizm aracılığıyla politikaya tahsis eder”. Daha genel kapsamda Lefebvre mekân, temsil ve mimarlık ilişkisini şu şekilde dile getirir:

“Mekân temsillerinin pratik bir kapsamı olduğu, etkin bilgi ve ideolojilerin izi olan mekânsal dokuların içinde bunları dönüştürerek katıldıkları tahmin edilebilir. Böylece mekân üretiminde mekân temsillerinin önemli bir kapsamı ve özgül bir etkisi olur. Nasıl? Herhangi bir “gayri menkulün”, bir sarayın, bir anıtın inşası olarak değil, mekânsal bir bağlama dahil olan bir proje ve bir doku olarak tasarlanmış yapım, yani mimari yoluyla; ki bu, sembolik ya da imgesel olanın içinde kaybolmayan “temsiller” gerektirir.” (Lefebvre, 2014: 71)

Mimarlığın temsil etme gücüyle birlikte mekânla ilişkisi yalnızca sınırlandırılmış boşluklar üretmek değil, hissedilir bir mekânla ilişkili olarak oluşan soyut düşünceler üretme girişimidir. Gerçek mekân, mimarlığı bir töz haline sokarken, düşünce ise

mimari mekânı bir soyutlamaya dönüştürür (Boudon, 2015: 81). Her şeyden önce mimari üretimle varlık bulan (toplumsal) mekân, yaşamın çerçevesi, yaşamı belirleyen ve yaşamın gerçekleştiği bir sahnedir (Zevi, 2015: 25). Dolayısıyla, mekânın çözümlenmesine girişen meslek disiplinlerinin neyin nasıl temsil edildiğini iyi bilmesi ve mekânın ne olduğunu bütünlüklü bir mekân kavrayışı içinde ele alması gerekmektedir. Bir mekâna bakmak ve onu çözümlmek ne gibi içerimlerin izini sürmeyi gerektirmektedir? Araştırmacının karşısında duran mekân nasıl ele alınmalıdır?

Mekânın çözümlenebilmesi için öncelikle onun ne olduğunun açıklanması, ardından mekânı oluşturan parçaların içeriklerinin ve niteliklerinin çözümlenmesi gerekmektedir. Çalışmada mekân kavramı, geçmişten gelen mekân düşüncelerine karşı bir devrim niteliğinde mekânı bütünsel olarak ele alması nedeniyle Lefebvre'nin "Mekân Üretimi" çalışmasına dayanmaktadır. Lefebvre mekân anlayışı Hegel'in üçlü diyalektiği üzerine Marksist (diyalektik materyalizm) düşüncenin yerleştirildiği bir biçimlenişe sahiptir. Dolayısıyla mekân, fiziksel ve zihinsel bir oluşumdur. Bu oluşum, algılanan ve tasarlanan gibi iki kutup arasındaki üçüncü bir kavramla sağlanmaktadır: Yaşananın tasavvuru. Toplumsal yaşanan mekân ve zaman, fiziksel ve zihinsel oluşumlara bağlı olarak toplumsal olarak üretilir (Elden, 2007:110). Bu yüzden ki mekân: fiziksel olanın, zihinsel olanın ve yaşananın üçlü diyalektiğiyle sürekli olarak biçimlenen bir oluşumdur/örüntüdür.

Mekân araştırmacısının mekâna salt fiziksel özellikleriyle bakmasıyla tasarlananın özelliklerini ortaya çıkarma çabası eksik ve sığ kalmaktadır. Bir mekânın biçimlenişini sağlıklı bir şekilde çözümlmek, sözü geçen (algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân) üç unsurun diyalektik ilişkisinin çözümlenmesiyle gerçekleştirilmelidir. Araştırmacının karşısında incelenmeyi bekleyen mekân tarihsel bir oluşuma sahiptir, bu oluşum ise yine fiziksel, zihinsel olan ve yaşananın diyalektiğinden oluşan bir "yaşanan mekân"dır. Dolayısıyla yaşanan (temsil) mekânın çözümlenmesi fiziksel, zihinsel olanla yaşanan mekân arasındaki diyalektik ilişkinin çözümlenmesini gerektirir. Bu noktada, Lefebvre mekân anlayışında Temsil Mekân'ın bulanık, anlaşılabilir bir nitelikte olduğundan ve çözümlenmesinin zorluğundan bahsedilmektedir. Özellikle, göstergebilimsel yöntemlerle mekânı çözümlmek, sadece onun kodlarını çözmek olarak dile getirilmekte ve "Temsil

Mekân"ın, göstergelerle (daha doğrusu yapısalcı göstergebilimle) çözümlenemeyeceği düşüncesi üzerinden göstergebilim eleştirilmektedir. Bu eleştiri, göstergelerin yapısalcılık üzerinden irdelenmesinden ve yapısalcılığın toplumsal yaşamı kavramadaki noksanlığından kaynaklanmaktadır. Çalışmanın amacı, Temsil Mekân ile Toplumsal Göstergebilimi, aynı düzlemde irdelemektir.

Tezde, belirtilen amaç doğrultusunda, mekânsal bağlam ile (toplumsal nitelikleriyle) göstergeler bağlamının bütünleştirildiği bir mekân çözümlemesinin yapılması hedeflenmektedir. Bu yaklaşımın temeli, "Mekân Bilimi" üzerine oluşturulmuş Lefebvren mekân anlayışı ile yapısalcılık ve özellikle de postyapısalcılığın eleştirisi üzerine kurulan, göstergeleri toplumsal süreçler ve ideoloji bağlamında inceleyen, "Toplumsal Göstergebilim" arasında kurulacak diyalektiğin senkretik bir anlayışla irdelenmesiyle inşa edilmektedir.

Lefebvren mekân anlayışı ve toplumsal göstergebilim bütünlüğünde oluşturulan "mekân çözümlemesi yaklaşımı", kendisi bir temsil mekân olan sinematografik mekânın bir örneği üzerinden denetlenmektedir. Bu denemenin bir gerçek mekânda değil, bir sinematografik mekân üzerinden gerçekleştirilmesinin nedeni, gerçek (toplumsal) mekânı okumanın çok karmaşık bir eylem olmasıdır. (Toplumsal) mekân, mekânsal dinamiklerin birbirleriyle etkileşimleri bağlamında oluşan karmaşık ilişkiler ağı bütünüdür. Bu deneme, gerçek mekânda çalışıldığında ortaya çıkabilecek sorunların (gereksinimler, zorluklar ve kolaylıklar vb.) öngörülebilmesi için öncü bir çalışma olacaktır. Ayrıca, bu çalışmada gerçekleştirilen sinematografik mekân çözümlemesi, insanların mekânı algılayış biçimleriyle sınanması için, izleyiciler üzerinden sinematografik mekân ve kendi gündelik yaşamlarının ve mekânlarının çözümlenmesine ilişkin bir araştırma yapılmıştır.

Tezin hipotezi aşağıdaki gibidir:

"Lefebvren temsil mekân çözümlenmesinde toplumsal göstergebilimin kullanılması olanaklıdır. Lefebvren Temsil mekân çözümlenmesi aslında bu yöntemi içermektedir. Ancak, Lefebvren temsil mekân çözümlemesinin daha tanımlı ve derinlikli bir hale getirilebilmesi için bu iki kuram/kavram bir arada ele alınmalıdır."

Çalışmanın kapsamı doğrultusunda kavramsal çerçeve “*Mekânın Üretimi*” ve “*Toplumsal Göstergebilim*” olmak üzere iki ana konu odağında biçimlenmektedir. Temsil mekân çözümlemesinin sinematografik mekân için yapılması nedeniyle kavramsal çerçeveye “*Sinematografik Mekân*” konusu da eklenmiştir.

Şekil 1’de de gösterildiği gibi, çalışma dört bölümden oluşmaktadır.

1. BÖLÜM
MEKÂN VE GÖSTERGE İLİŞKİSİ
1. Mekân Kavramı ve Mekân Üretimi - Mekânın Üçlü Diyalektiği - Gündelik Hayat ve Eleştirisi 2. Göstergeler Evreni - Göstergebilimin Oluşumu - Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa - Toplumsal Göstergebilim 3. Mekân ve Gösterge İlişkisi
2. BÖLÜM
SİNEMATOGRAFİK MEKÂN VE MİMARLIK
1. Sinematografik Mekân - Perdedeki Görüntünün Evreni - Gerçeğin Algısı ve Algının Gerçekliği - Sinema, Mimarlık ve Temsil
3. BÖLÜM
ALAN ARAŞTIRMASI
Seçilen sinematografik temsil mekân örneği olan “Stepford Kadınları” filminin, oluşturulan mekân çözümlemesi yaklaşımıyla, algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân diyalektiğinin gündelik hayat ve göstergelerin toplumsal boyutu bağlamında ele alınmasıyla, teorik olarak mekân çözümlemesinin yapılması.
4. BÖLÜM
DENEYSEL ÇALIŞMA
Tezin araştırma nesnesi olan “Stepford Kadınları” filmi bağlamında, izleyici üzerinden mekân çözümlemesinin (izleyicinin mekânı okuyup okuyamadığının vb.) gerçekleştirilmesi ve izleyicilerin mekân çözümlemelerine ilişkin çıkarımlarının elde edilmesi. Bu çıkarımlarla “Stepford Kadınları” filminin teorik olarak gerçekleştirilen mekân çözümlemesinin örtüşüp örtüşmediğinin sınanması.

Şekil 1: Çalışmanın Bölümleri ve İçerikleri

Birinci Bölümde çalışmanın iki temel kavramı açıklanmakta ve bu iki temel kavramın sentezi oluşturulmaktadır. Bu kavramların ilki olan “*Mekân*”ın, öncelikle

tarihsel süreçte, düşünce düzlemindeki değişen varoluşsal yapısı ortaya konmuştur. Ardından mekân kavramı, Lefebvre'nin (2014) “Mekân Üretimi” çalışmasına dayandırılarak açıklanmıştır. (Toplumsal) Mekân (Toplumsal) bir üretimdir/ üründür ve Algılanan, Tasarlanan ve Yaşanan Mekân üçlü diyalektiğinde biçimlenir. Bu biçimlenişin açıklanabilmesi ise "Gündelik Hayat"ın irdelenmesini gerektirir.

Mekân kavramının irdelenmesinin ardından, çalışmanın diğer konu alanı olan *"Toplumsal Göstergebilim"* üzerinde durulmaktadır. *"Toplumsal Göstergebilim"*, Gottdiener'in (2005) yapısökümcü¹ (dekonstrüktivist) göstergebilimi eleştirerek göstergeleri toplumsal değerleri üzerinden irdeleyen yaklaşımıdır. Bu yaklaşımın açıklanması için önce, göstergeler evreni, Saussure, Pierce ve Barthes'ın yaklaşımları (yapısalcılık) ve göstergebilimde yapısöküm (dekonstrüktivist) eleştirel düşüncesinin kurucusu olan Derrida (postyapısalcılık) üzerinden açıklanmakta, ardından toplumsal bir anlam yüklenen göstergelerin yananlam ve üst anlam ilişkileri sorgulanmaktadır. İnsan ve mekân arasındaki diyalektik ilişkide, göstergelerin toplumsal anlamlarının mekânın üretimi konusundaki önemi ve yeri bir kez daha ortaya konacaktır.

Çalışmanın iki ana konusunun açıklanmasının ardından, mekân ve göstergeler arasındaki ilişki irdelenmektedir. Bu bağlamda “Mekân Üretimi” (Lefebvre, 2014) çalışmasındaki (yapısalcı) göstergebilim eleştirisi ve Lefebvre'nin göstergelerin toplumsal boyutuna ilişkin düşünceleri açıklanmakta ve bu düşüncelerin Gottdiener'in “Toplumsal Göstergebilim” düşünceleriyle benzeşen yanları ortaya konmaktadır. Bu bölüm, Lefebvre'nin mekân anlayışındaki mekân, göstergeler ve yapısalcılık konularındaki düşünceleri; Lefebvre'nin mekân anlayışı ile Gottdiener'in “Toplumsal Göstergebilim” başlığı altındaki çalışmaları arasında oluşturulan sentezi; Temsil Mekân'ın irdelemesiyle oluşturulan mekân çözümlemesi yaklaşımının nasıl gerçekleştirileceğine dair bilgileri içermektedir.

İkinci Bölümde "Sinematografik Mekân", kendi nitelikleri üzerinden açıklanmaktadır. Perdedeki görüntüyü oluşturan unsurlar ve bu unsurların izleyiciyle olan iletişim biçimi, Lotman, Wollen ve Metz'in düşünceleri üzerinden açıklanarak perdedeki görüntünün evreni irdelenmektedir. Göstergelerle yakından ilişkili olan

¹ Derrida'nın gramatoloji (yazıbilim) yaklaşımı ile yapısöküm yönteminden esinlenerek özellikle ABD'deki üniversite çevrelerinde gelişen göstergebilimsel eleştiri anlayışı. Yapısöküm (dekonstrüktivist) eleştiri, metin incelemelerinde retorik (sözbilimsel teknikler, söz sanatları) ile gramer (dilbilgisi) karşıtlığına dayanır (Rifat, 2013: 236)

sinematografik evrenin “Fenomenal Dünya” ve algılanışı ile olan bağı ve farklılıkları Ponty'nin insanın gerçeğe olan uzaklığı, yani gerçeğin algısı ve algının gerçekliği üzerinden ele alınmaktadır. Diğer alt bölümde sinema, mimarlık, temsil kavramları arasındaki ilişkisi açıklanmaktadır.

Üçüncü Bölüm, Lefebvren mekân anlayışı ile “Toplumsal Göstergebilim” bütünlüğünde oluşturulan mekân çözümlemesi yaklaşımının sinematografik temsil mekân örneği üzerinde denenmesidir. Çalışma nesnesi olarak kullanılacak örnek film, filmin, araştırmanın hedeflediği amacı sağlayacak içerikte olması; filmin toplumdaki bireylerin geniş bir kesiminin ortak kimliklerinin işlendiği bir film olması; aile, toplumun yapıtaşı ve bireyin çıkış noktası olması dolayısıyla, konunun daha rahat kavranabileceği bir film olması; kadın, erkek, toplumsal roller ve mekânsal ifadeleri, kent, kasaba gibi unsurların (tüm) mekânsal boyut(lar)da gündelik hayatla ilişkisinin net okunabildiği bir film olması; filmin, Lefebvre'nin Algılanan, Tasarlanan ve Yaşanan Mekân bağlamını aktarabilecek bir mekân kurgusuna sahip olması, dahası, bizatihi kendisi bir temsil mekân olan filmin, konusu itibarıyla başka bir temsil mekânı da işlemesi/anlatması gibi özellikleri nedeniyle seçilmiştir. Konunun/çözümlemenin kapsamının geniş olmasından ve izleyicilerin mekân algılarının sınanacak olmasından dolayı çalışmada tek bir film incelenecektir. Örnek film olarak 2004 yılı ABD yapımı “*Stepford Kadınları*” (*Stepford Wives*) filmi seçilmiştir.

Kavramsal çerçevenin alt soruları şu şekildedir:

- 1-Temsil Mekân'ın içeriğini oluşturan unsurlar nelerdir?
- 2-Temsil Mekân ile Mekânsal Pratikler ve Mekân Temsilleri arasındaki ilişki nedir?
- 3-Toplumsal göstergelerin toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeniden üretimindeki rolü/etkileşimi nedir?
- 4-Sinematografik Mekân'ın bir Temsil Mekân olarak gerçekte ilişkisi nedir?
- 4-Algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân diyalektiğinde gündelik hayatın, dolayısıyla mekânın çözümlenmesinde göstergelerin toplumsal boyutunun yeri ve önemi nedir?
- 5-Gündelik Hayat'ın mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve göstergelerin toplumsal bağlamları üzerinden izinin sürülmesi, Temsil Mekân'ın çözümlenmesine, böylece mekânın çözümlenmesine olanak tanır mı?

Dördüncü Bölüm, tezin ilk üç aşaması kapsamında oluşturulan çalışmanın sonucunun ve oluşturulan mekân çözümlemesi yaklaşımının sınanmasına ilişkin, herhangi bir iddia taşımaksızın yapılan deneysel kısımdan oluşmaktadır. Temel amacı, izleyicinin temsil mekân çözümlemesi yaparken verdiği referansların ve gösterge kodlarının neler olduğunu, soyut ya da somut hangi noktaları ifade ederek temsil mekânı açıkladıklarını ortaya çıkarmaktır. İzleyici odaklı gerçekleştirilen çalışma, nitel ve fenomenolojik yöntem kapsamında bir araştırmadır (Bkz. Bölüm 5.1.). Böylece filmin (İzleyici olan) katılımcılar tarafından mekân çözümlemesinin yapılmasıyla birlikte filmin mekânı ve katılımcıların kendi gündelik hayatları ve mekânları bütünlüğünde gerçekleştirecekleri mekân çözümlemelerine ilişkin veriler toplanmaktadır.

Kavramsal çerçevenin hipotezi ve izleyiciler üzerinden gerçekleştirilen deneysel çalışma bağlamında araştırmanın temel problemi: "Temsil Mekân ve Toplumsal Göstergebilimsel mekân çözümlemesinin aynı anda yapılmasıyla elde edilen mekân çözümlemesinin, izleyicideki, mekâna ilişkin, düzanlam / yananlam yorumlarıyla/betimlemeleriyle örtüşüp örtüşmediğinin irdelenmesidir". Bu problem araştırmada Temsil Mekân'ın çözümlemesine, dolayısıyla mekânın çözümlemesine ilişkin oluşturulan bütünsel yaklaşımın işlerliğinin sınanması adına önem arz etmektedir.

Temel Problemin çözümüne ilişkin alt sorular ise şöyledir:

Deneysel çalışma için,

- 1-İzleyici sinematografik mekânın gerçekliğini nasıl algılar? Sinematografik mekân izleyici için gerçek bir mekân mıdır?
- 2-İzleyici, sinematografik anlatımdaki kurgunun/tasarımın vermek istediği mesajla gündelik hayat arasında bir bağlantı kurabiliyor mu?
- 3-İzleyici, mekân temsillerinin anlamlarını kavrayabiliyor mu ve temsil mekânı yorumlayabiliyor mu?
- 4-İzleyicinin mekânı açıklarken kullandığı mekânsal kavramlar nelerdir? Bu kavramlar genelde anlamsal bir uzlaşımına sahip midir?
- 5-İzleyici mekânı açıklarken açıklamanın kapsamını indirgediği somut ya da soyut unsurlar var mı? Varsa nelerdir?

6-Sinematografik mekânın kurgusundaki alt metinler izleyici tarafından nasıl yorumlanıyor?

7-İzleyici, sinematografik temsil mekânın deneyimlenmesinde kendini, algıladıkları bağlamında, sorguluyor mu? Ya da sinematografik mekânın algısında, kendi gündelik hayatını ve toplumsal rolünü, deneyimlediği temsil mekân üzerinden özdeşleştiriyor mu?

8-İzleyici kendi gündelik hayatının, gündelik hayatındaki toplumsal rolünün ve bu rol için düzenlenen mekânların ya da düzenlenen mekânların gündelik hayatta sunduğu/dayattığı rolün farkında mı?

Literatür taramasında, bilgimiz dâhilinde, temsil (yaşanan) mekân üzerinden mekân çözümlemesi yapan üç çalışma saptanmıştır.

Çalışmalardan ilki, Elif Gül Tirben (2007) tarafından Sosyoloji Bölümü'nde hazırlanan "Beyaz Yakalı Sanayi Çalışanlarının Yaşanan Mekânları: Kocaeli'den Bir Örnek" isimli Yüksek Lisans tezidir. Bu çalışma, mekânı tam anlamıyla Lefebvren mekân anlayışı üzerinden okumaya çalışsa da kaynaklar arasında Lefebvre'nin Mekânın Üretimi çalışmasının yer almayışı mekânın diyalektik yapısının ve mekân ve göstergeler ilişkisi bağlamında (yapısalcı) göstergebilim eleştirisi, dahası temsil mekânın bulanık yapısının irdelenmesi gereksinimi göz ardı edilmiştir. Mekân, Lefebvre'nin eleştirdiği şekilde parçalayarak okumaya çalışmış ve gündelik pratikler bağlamında yabancılaşma kavramı işçilerin kentin kendisine yabancılaşmaları olarak ele alınmıştır.

İkinci çalışma, Melike Özkan'ın (2014) Mimarlık Bölümü'nde hazırladığı, "Yaşanan Mekân: Mimari Program ile Gündelik Yaşam Pratikleri Çakışması." isimli Yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada yaşanan mekân Heidegger'in düşünceleri ve Schulz'un mekânın yere dönüşmesi düşüncesi üzerinden açıklanmış Lefebvre kaynak olarak kullanılmamıştır. Yaşanan mekânı, mimari programın ve gündelik hayat pratiklerinin üst üste çakışarak ürettiği mekân olarak görmektedir.

Üçüncü çalışma, Sema Serim'in (1999) Mimarlık Bölümü'nde hazırladığı "Yaşanan mekân olarak yer" isimli yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada da yaşanan mekân kavramı Schulz'un mekânın yere dönüşmesi düşünceleri üzerinden açıklanmış Lefebvre kaynak olarak kullanılmamıştır. Çalışmada Mimarlığın "mekân yaratma

sanatı" olarak düşünülmesi eleştirilerek "yer" kavramı üzerinden çıkış noktasını yakalaması gerektiği üzerinde durulmuştur. Mekânın diyalektik oluşumundan ziyade onun yer olarak görüntüsü dâhilinde mimari mekânın sorgulanması söz konusudur.

Bahsedilen çalışmaların yanı sıra bu tez çalışmasına en yakın araştırma Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde hazırlanan *"Türkiye Sinemasında Müphemleşen Mekân: Ay ve Karanlık Sular"* (Ercan, 2011) isimdeki yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada bir temsil mekân çözümlemesine gidilmiş olsa da, mekânı "Müphem" kavramına indirgeyerek açıklamaya çalışmıştır.

Sinema ve televizyon (Adiloğlu, 2001; Tekin, 1996; Özçınar, 2010) , Mimarlık (Asar, 2013; Ersoy, 2010; Özer, 2015; Kuru, 2015; Özcan, 2003; Kaçmaz, 1996), Kent Planlama (Karaduman, 2010) ve Güzel Sanatlar (Bulanık, 2015) disiplinlerinde gerçekleştirilen diğer mekân çözümlemesi çalışmalarıdır.

Yurt içi çalışmalarda “Toplumsal Göstergebilim”e ilişkin bir çalışma saptanamamıştır. Yurtdışı çalışmalarda ise, bilgimiz dâhilinde, göstergelerin toplumsal bağlamlarını mekânın çözümlemesiyle bütünleştirme çabasına Lefebvren mekân anlayışı bağlamında yaklaşan bir çalışmayla karşılaşılmamıştır. Yapılan çalışmalarda (Bkz. Bölüm 2.2.3.) toplumsal göstergebilim, dilbilim çalışmaları içerisinde kalırken, mekân ve göstergebilim çalışmalarında (Panico, 2017; Terzoglu, 2017; Tchertov, 2017) ya mekânsal göstergeler yapısalcı göstergebilim üzerinden açıklanmakta, ya toplumsal boyutlarına bakılmasına rağmen göstergeyi ve anlamını durağan, tarihsel bir süreci olmayan bir ürün gibi algılamakta, ya mekân kavramını çok bilindik bir unsurmuş gibi ele almakta ya da mekânsal göstergelerin bir toplumsal boyutu olduğunu yeniden keşfetmeye çalışmaktadır. Bunların yanı sıra Remm (2017) “Sociosemiotics Space – Institutionalised Interactions” çalışmasında bir kentsel mekânın maddi biçimlenişini kurumlararası ilişkinin öbeklenmesi ve toplumsal anlam oluşturmaları, bir kentin imgesinin bu şekilde biçimlenmesi ve maddileşmesi üzerinde çalışmıştır. Lagopoulos (2017) ise “Space as social communication: Hebrard’s plan for Thessaloniki” çalışmasında mekânsal kodları deşifre ederek mimari bir yapının ideolojik temsil olarak biçimlenişini ele almıştır.

Mark Gottdiener’in, Lefebvre’nin “Mekân Üretimi” (2014) çalışmasının Marksist (toplumsal) yönünden beslendiği “Kentsel Mekânın Toplumsal Üretimi” (The Social

Production of Urban Space) (1985) isminde bir çalışması bulunmaktadır. Mark Gottdiener bu çalışmasında, bir sosyolog olarak, kent ekolojisi, coğrafya, ekonomi, kentsel politik ekonomi konularını “mekân sosyolojisi” odağında incelemektedir. Gottdiener, Toplumsal Göstergebilim’i konu alan “Postmodern Göstergeler” (Postmodern Semiotics) (2005) çalışmasını, 1985 yılında yayınladığı “Kentsel Mekânın Toplumsal Üretimi” çalışmasının ardından 1995 yılında yayınlamıştır. “Postmodern Göstergeler” çalışmasında yaptığı mekân çözümlemesi nesne ve nesnenin toplumsal bağlamı üzerinedir ve Lefebvren mekân anlayışını içermemektedir. Yapılan incelemede, bilğimiz dâhilinde, Gottdiener’in Lefebvren mekân anlayışı ve toplumsal göstergebilimi bütünleştirdiği bir çalışmasına rastlanmamıştır.

Bu tez çalışması, mekânı bütünsel, diyalektik bir oluşum olarak ele almasından ve göstergeleri toplumsal boyutlarıyla açıklamasından dolayı, önceden yapılan çalışmalardan kendini ayırmaktadır. Çalışmanın özgün yanlarından birisi mekânın kavramsallaştırılmasına ilişkin çözümleme yaklaşımının Lefebvren (2014) mekân anlayışı ile Toplumsal Göstergebilimsel mekân çözümlemesi yaklaşımının sorgulanması ve bütünleştirilmesine dayanmasıdır. Bunu yaparken de aynı zamanda Lefebvren mekân anlayışının (toplumsal) göstergebilim boyutunun derinleştirilmesi söz konusudur. Çalışmanın bir diğer özgün yanı ise teorik olarak gerçekleştirilen mekân çözümlemesinin izleyicinin algısını ve yorumunu saptamaya yönelik bir denemede bulunmasıdır. Filme ilişkin elde edilen bulgularla bireylerin, gündelik hayatın cereyan ettiği mekânın izleyici tarafından tarifenmesinden elde edilecek çıkarımlarla temsil mekân irdelenmeye çalışılmıştır. Sinematografik mekân üzerinden gerçekleştirilen mekân çözümlemesi ve izleyici üzerinden sınanması girişimine, gerçek bir mekânda yapılacak bir çalışmanın öncüsü olarak ve bir pilot çalışma olarak bakılabilir.

2. MEKÂN VE GÖSTERGE İLİŞKİSİ

Bu bölümünde çalışmanın amacı ve hedefleri doğrultusunda belirlenen iki temel kavram açıklanmakta ve aralarındaki ilişkiler irdelenmektedir. Bu bağlamda, oluşturulacak mekân analizi yaklaşımı için önce "Mekânın Üretimi" ve "Toplumsal Göstergebilim" kavramları, sonra bu kavramlar arasındaki ilişki ve bu iki kavram üzerinden kuralan mekân çözümlemesi yaklaşımı açıklanmaktadır.

Bölümün birinci kısmında "Mekân"ın tarihsel süreçte düşünce düzlemindeki farklı yaklaşımlara yer verilmektedir. Lefebvre'nin "Mekânın Üretimi" düşüncesi ve felsefi alt yapısı, mekânın üçlü diyalektiği, gündelik hayat ve eleştirisi bölümün içeriğini oluşturmaktadır.

Bölümün ikinci kısmında göstergeler evreni, göstergebilim, yapısalcılık ve post-yapısalcılık kavramlarının tanıtılmasının ardından "Toplumsal Göstergebilim" ve Toplumsal Göstergebilimin mekânın analizindeki yeri açıklanmaktadır.

Bölümün üçüncü kısmında "Mekânın Üretimi" çalışmasındaki göstergebilim eleştirisi ve mekân-gösterge ilişkisi ortaya konmakta ve "Mekânın Üretimi" ile "Toplumsal Göstergebilim" arasında kurulan sentez mekân çözümlemesi yaklaşımı açıklanmaktadır.

Bölümün içeriği Şekil 2'de gösterilmektedir.

BÖLÜM 2'DE YER ALAN KONU VE KAVRAMLAR
1. Mekân Kavramı ve Mekânın Üretimi - Mekânın Üçlü Diyalektiği - Gündelik Hayat ve Eleştirisi
2. Göstergeler Evreni - Göstergebilimin Oluşumu - Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa - Toplumsal Göstergebilim
3. Mekân ve Gösterge İlişkisi

Şekil 2: Bölüm 2'nin içeriği

2.1. Mekân Kavramı ve Mekânın Üretimi

"Aşına Olunan Bilinmez"

Hegel (akt. Lefebvre, 2010: 20)

Mekân çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Onun bu çok boyutlu olma niteliği mekânın kavranması bağlamında bir karmaşa oluşturmaktadır. Karmaşanın açıklanması güçtür ve belirsizliğe götürür. Ancak, karmaşanın niteliğinin açıklanması mekânın, hangi boyutta, ölçekte, farklılıkta ve tarihsel kesitte olursa olsun kavranmasına olanak tanıyacaktır.

Mekân kavramının düşünülmesi uzun bir geçmişe sahiptir. Antik Yunan'da Platon (MÖ 427 – MÖ 347) *Timaios* (2001) diyaloglarında mekânın açıklanması *genesis'in* (oluşun) belirttiği *khora'ya* (oluşun meydana geldiği yere) yöneliktir. Platon'un öğrencisi Aristoteles (MÖ 384 – MÖ 322) *Fizik* (1997) başlıklı çalışmasında *khora* yerine *topos* kavramını kullanmıştır. *Topos*, Aristoteles'e göre "yeri olduğu o nesneyi doğrudan saran ve nesnenin hiçbir şeyi olmayan bir şey" (Aristoteles, 1997: 149) olarak ifade edilmektedir. Aristoteles'in mekân üzerine düşünceleri uzun bir süre felsefi düşünce düzleminde baskın gelmiştir. Ancak, Descartes (1556 – 1650), *Kartezyen* mekân anlayışıyla Aristotelesçi geleneğe son vermiştir. Kartezyen düşünceyle birlikte mekân özne karşısında nesnedir (*res cogitans* karşısında *res extansa*) (Lefebvre, 2014: 33). Descartes'tan sonra gelen kara Avrupası filozofları olan Spinoza (1632 – 1677), Leibniz (1646 – 1716) ve Newtoncular da mekân düşüncelerini ortaya koyarken Descartes'ın düşüncelerinin izinden gitmiştir (Akarsu, 1994: 23; Lefebvre, 2014: 33). Ancak bunların içinde Leibniz'in diğerlerinden farklı olarak "ilişkisel mekân" üzerinde düşünce ürettiğini belirtmek gerekir. 18. yy'da Kant'ın (1724 – 1804) kategori mefhumunun tekrar ele alınmasıyla Descartesci Kartezyen düşüncenin de yeri sarsılmıştır. Kant'a göre mekân *a priori* (önsel) olarak deneyimden önce insan zihninde oluşur (Kant, 2008: 54-55).

20. yy'da bilim ve sanat alanında benimsenen yeni kavramlar mekân felsefesi ve sosyolojisi yaklaşımlarında değişime neden oldu. Descartes'ın ikili dünya görüşüne karşın bütünsel / holistik düşünce eğilimleri ile birlikte mekânın kavramsallaştırılması sorunlarına çözüm umudu ortaya çıkmıştır (Aydınlı, 2004: 42). Mekân kavramı, artık bir tanımlama girişiminden çıkıp açıklama girişimine

dönüşecektir. Bu bağlamda, 20. yy. mekân kuramcılarının çalışmalarını kısaca özetlemek gerekirse: Martin Heidegger (1889 – 1977), mekân ve insan arasındaki ilişkiyi “*öyle bir ortam yaratılır ki, kişi varolduğu dünya bağlamı içinde kendi varolma olasılığını kavrar; görünmez olanı görünür kılar. Bu kavrayış biçimi ise mekânın bir “duyumsal kavrayış” nesnesi olarak düşünülmesini gerekli kılar.*” şeklinde ifade etmektedir. Heidegger’e göre mekân, matematiksel olarak kavranan mekânla değil, insan deneyimi ile kavranan “yer” ile açıklanabilir (Sharr, 2017: 53). Heidegger gibi mekânı *yaşantı* üzerinden ele alan ve bilimin gündelik hayatla olan ilişkisinin kopmuş olduğu gerçeğini eleştiren Edmund Husserl (1859 – 1938), fenomenoloji üzerine çalışmakta ve öze dair mutlak bilginin algı olduğundan, genel olarak da nesnenin özünün, sadece bilgide incelenebilir olduğundan söz eder (Aydınlı, 2004: 46; Husserl, 2015: 36).

Karl Marks (1818 – 1883), Emile Durkheim (1858 – 1917) ve Max Weber (1864 – 1920) modern kapitalist kent üzerine düşünceler üreterek kent sosyolojisi adı verilen alanın tanımlanmasında etkili olmuştur. Georg Simmel (1858 – 1918), modernlik bağlamında kent çözümlemesi getirmenin yanı sıra bizatihi kenti, mimariyi, mekânı, estetiği sosyolojinin ilgi alanı olarak düşünmüş ve felsefeye aitmiş gibi görünen mekân kavramını toplumbilimsel çözümlemenin içine dahil etmişti. Bu sosyologların çalışmaları mekânın toplumsal olarak düşünülmesi noktasında diğer kuramcılarının çalışmalarını etkilemiştir (Işık, 2009: 13).

Maurice Merleau Ponty (1908 – 1961) mekânı, mekânsal algı üzerinden “Algının Fenomenolojisi” (2017) çalışmasında açıklamaya çalışmıştır. Mekân algısı, çok sayıda deneyimin bütünselliğinde, bilinç düzeyinde oluşan bir *gerçeklik*’tir. Gaston Bachelard (1884 – 1962), mekân kavramını “Mekânın Poetikası” (2014) çalışmasında ele almış ve mekânı beden ve hafıza ile kurduğu ilişkilerle şiirsel bir biçimde açıklamaya çalışmıştır. Michel de Certeau (1925 – 1986) çalışmalarında mekânı yeni bir özgürlük biçimi olarak tanımlamıştır. Gündelik hayatta karşılaşılanları insanın kendince kurnazlıklarıyla dönüştürebildiğinden bahsederek mekânı, deneyimlenen ve keşfedilen olarak açıklar ve *yer*’in kullanıldığında mekâna dönüştüğünü ifade eder (de Certeau, 2008). Michel Foucault (1926 – 1984) için mekân, sürekli baskı ve kontrolün olduğu, bir iktidarın alanı ya da kabı için bir mecazdır. Genel itibariyle kısıtlayan ve bazen oluş süreçlerini özgürleştiren bir

alandır (Harvey, 2012: 239). Pierre Bourdieu (1930 – 2002) mekânı (ve zamanı da) sembolik düzenlemeler aracılığıyla insana deneyim sağlayan, bu sayede insanın kim ya da ne olduğunu öğrenmesini sağlayan bir unsur olarak görmektedir. Zamansal biçimleri ve mekânsal yapıları bir grubun dünyayı temsil biçimini ve kendisini bu temsile göre düzenleyen grubun kendisini yapılandırıldığını ifade etmiştir (Harvey, 2012: 242).

Christian Norberg Schulz (1926 – 2000) mekânı ve buna ilişkin yaşıntıyı insanın yönelişini ve varoluşunu biçimlendiren davranışsal ve zihinsel bir şema olarak ifade eder ve “yaşanan mekân” kavramını oluşturur (Aydınlı, 2004: 46). Edward W. Soja (1940 – 2015) mekân kavramını “Postmodern Coğrafyalar” (2017) adlı çalışmasında incelemiştir. Soja’ya göre mekân üçe ayrılır: Birinci mekân ampirik olarak deneyimlenen, ikincisi mekân temsilleri, üçüncü mekân ise birinci ve ikinci mekânın ikili ilişkisinden oluşan yaşanan mekândır. Lefebvre’nin üçlü mekân diyalektiğinden faydalanan Soja, mekânı bağımsız olarak üçe bölmesiyle Lefebvren mekân anlayışından uzaklaşır. John Ury (1946 – 2016) ise “Mekânları Tüketmek” (1999) adlı çalışmasında mekân kavramını modern zamanların ekonomik ve sosyo-kültürel anlayışları bağlamında ele almaktadır. Bunların dışında, Lefebvre (1901 – 1991), David Harvey ve Manuel Castells mekânı, Marksist düşünce düzleminde çözümlemeye girişir ve mekânın toplumsal boyutuna dikkat çekerek mekânı kavramsallaştırır.

Mekân, sadece bir soyutlama ya da somut, fiziksel bir varoluş değil farklı dinamiklerin ilişkiselliğiyle oluşan dinamik biçimler bütünüdür. Bütün boyutlarıyla hem bir kavram hem de bir gerçekliktir. Durağan değil, dinamik bir yapıya sahiptir, diğer mekânlarla ilişkilidir, bu ilişki birleşim, çatışma gibi çoklu olasılıklar içermektedir. Bu dinamizm mevcut mekânı üretir. Bir başka ifadeyle, (toplumsal) mekân, birçok boyutuyla, ona katılan, anlamlandırılan ve anlamlandırılmayan, algılanan ve doğrudan deneyimlenen, pratik ve teorik akışlarla üretilir (Avar, 2009:8). Dolayısıyla, mekânın oluşumu her somut ya da soyut varlığın oluşumu gibi birçok parametrenin kendi oluşum evreninde ve üst evreninde diğer parametrelerle ilişkisinden doğmaktadır. Bu doğum bir üretimdir ve kendi dinamik yapısında bir sürecin varlığını ifade eder. Bu yüzden ki, "mekân bir üretimdir" (Lefebvre, 2014).

(Toplumsal) mekânı (Toplumsal) bir üretim olarak özetleyen Lefebvre (2014: 56), mekânı toplumsal ve politik nitelikleriyle kavramsallaştıran "Mekân'ın Üretimi" olgusunu geliştirmiştir. Lefebvre mekânın üretimi çalışmasında bir yandan bazı felsefi akımları eleştirirken öte yandan bazı düşünürlerden aldığı anlayışları bütünleştirme çabasına girmiştir. Özellikle Marks'ın çalışmalarını günümüz yaşamını anlamak adına, birtakım eklemelerle, esas olarak almıştır. Bu eklemeler Hegel ve Nietzsche'nin düşüncelerine dayanır. Lefebvre, bu üç filozofun düşüncelerini (Hegel'i devlet temelli düşüncelerinden, Marks'ı toplumsal temelli düşüncelerinden, Nietzsche'yi de medeniyet üzerine kurduğu düşüncelerinden dolayı) modern dünyayı anlamaya çalışan üç yol olarak görmüştür. Dolayısıyla, Hegelian modern dünya, sosyal ilişkiler olarak sivil toplum üzerinde baskı kuran ve onu yutan ulus devletinin bir politik teorisidir; Marksist modern dünya, endüstriyel değişimlerin ve onun sonuçlarının düşüncelerden daha önemli olduğu ulus devletindeki işçi sınıfının ilişkileri; Nietzschean modern dünya ise hayatı savunmak, ekonomik ve politik süreçlere karşı durarak yaşamak, şiir, tiyatro ve müzik aracılığıyla direnç, olağandışı, gerçeküstü ve doğaüstü bir umuttur. Bu düşünceler tek başına ele alındığında içlerinde bir çelişki barındırmaları da birlikte düşünüldüklerinde çelişkili durmaktadırlar. Ancak, bu düşünceler kendi içlerinde modern dünyadan bir şeyleri yakalamış ve Lefebvre'nin düşüncelerini biçimlendirmiştir. Mekânın Üretimi'ni anlamak için bu üç filozofun düşüncelerini incelemek kaçınılmazdır, ancak bu noktada dördüncü düşünür olarak Martin Heidegger'den söz etmek gerekir. Lefebvre, Heidegger'in bazı düşüncelerini Marksist eleştiri üzerinden değerlendirerek benimsemiştir. Heidegger'in düşüncelerini Marksizm üzerinden eleştirme gereksiniminin temel nedeni, Sartre'ın varoluş üzerine düşüncelerini eleştirmeye girişmesidir (Elden, 2004a: 87-88).

Heidegger'e göre varoluşun çıkış noktası "insan"dır. Mekânı anlatmanın insansız olamayacağından, insanın da mekânın da birbirlerine bağlı olduğundan ve ayrılamaz olduğundan bahsetmektedir. Dahası, insanın zorunlu olarak içinde bulunduğu önemli iki varlık biçimini ortaya koyar. Bunlar, "Dünya-İçinde-Olmak" ve "Birlikte Olmak"tır (Heidegger, 2011). Lefebvre'nin mekânın üretiminde mekânı ele alışının insan odağında gerçekleşmesi de bu düşünceden ileri gelmektedir. Dahası, "doğa mekân" olarak ifade edilen mekâna, mekânın üçlü diyalektiğinin dışında bir yer verilmiştir. Bu yüzden, Mekânın Üretim konseptinde özne, mekân değil insandır.

Mekân ise ne özne ne de nesnedir, toplumsal bir gerçeklik, yani bir ilişkiler ve biçimler kümesidir (Lefebvre, 2014: 139).

Elden'e göre (2004a: 93), Heidegger, mekânı açıklamada tarihi göz önünde bulundurmasına rağmen tarihsel detayların kullanımında çok da iyi değildi; dahası mekânın modern yapıları üzerinde dururken politik yaklaşımları açıklamayı ihmal etmekteydi. Lefebvre, Heidegger'in düşüncelerindeki mekân ve politika arasındaki ilişkiye daha güçlü bir düşünce üretti. Bu düşünce, mekânın üretimi analizinin temelini oluşturmaktadır. Lefebvre, her ne kadar anlayışını Heidegger'e borçlu olsa da, Heidegger ile aralarındaki mesafeyi anlamak için Marksist yaklaşımı göz önünde bulundurmak oldukça önemlidir. Dolayısıyla, Lefebvre'nin "Mekân Üretimi" çalışmasını bu iki düşünürün izinden giderek okumak, Lefebvre'yi anlayabilmek için kaçınılmaz görünmektedir.

Marks'ın felsefesinin temeli Hegel'in diyalektik anlayışına dayanmaktadır. Marks da Hegel gibi evrenin gelişmesinin diyalektik bir biçimde olduğunu söyler: Sav (tez), karşı sav (antitez), bireşim (sentez) (Akarsu, 1994: 216,116). Ancak, Marks'ın diyalektiğini Hegel'inkinden ayıran, Marks'ın materyalist yönüdür. Hegel'e göre "ide" maddeyi ve doğayı yaratır, ancak Marks'ta bu durum tam tersidir. Varlık madde ile başlar ve düşünce maddenin ürünüdür. Başka bir deyişle, insanların öznel düşünme sürecindeki ve bilincindeki çelişkilerin nesnel ve gerçek birer temeli vardır (Lefebvre, 2010d: 36). Bu düşünce biçimi bizi Marks'ın materyalist tarih anlayışına götürür. Ancak, bu tarih anlayışı, geçmişin ezbere öykülenmesini değil, oluşumun başlangıçtan bugüne kadarki değişim sürecini ifade etmektedir. Bu süreç, içerisinde çelişkilerin oluşumlara olanak tanıdığı bir süreçtir. Dahası, bir tarihsel dönemin öz niteliğini o çağın ekonomik yapısı, yani üretim ilişkileri belirlemektedir (Akarsu, 1994: 117). Yaşamlarının toplumsal üretimlerinde insanlar belli, zorunlu ve kendi istençlerinden bağımsız olan bağlantılar içine girerler. Bu üretim bağlantılarının bütünü toplumun ekonomik yapısını kurar, bu da üzerinde hukuksal ve politik bir üst-yapının yükseldiği gerçek temeldir; bu temele toplumun belli bilinç formları karşılık olur. Maddesel yaşamın üretim biçimi toplumsal, politik ve tinsel yaşama sürecini belirler. İnsanın bilinci varlığını değil, toplumsal varlığı bilincini belirler (Akarsu, 1994: 122). Bu noktada değinilmesi gereken bir diğer husus, toplumsal varlığın belirlediği bilincin ya da materyalist bir ifadeyle bilinci oluşturan fenomenin

analizinin o fenomenin içinde bulunduğu bütünlük bağlamında gerçekleştirilebileceğidir. Her tarihsel dönemin kendine özgü yasaları vardır, bu nedenledir ki, bir fenomen, içinde yer aldığı bütünlüğe göre farklı yasalara tabidir (Lefebvre, 2010d: 39).

Bütün bu düşünceler ışığında "Mekânın Üretimi" düşüncesinin oluşturulmasında "üretim"in içeriği Marks'tan gelirken, mekânın kavranması, okunması ise Heidegger'in düşüncelerinden gelmektedir. Peki, "Mekânın Üretimi" neyi ifade etmektedir? Lefebvre, üretimle yalnızca "şeylerin" ekonomik üretiminden söz etmemektedir. Bu bir "Aura (oeuvres)" üretimidir, yani bilginin, kurumların kısacası toplumu oluşturan soyut somut her şeyin üretimidir. Dahası, toplumsal mekân toplumsallaştırılmış mekân değildir, çünkü öncesinden toplumsal olmayan bir "şey" olarak var olmamıştır, kendi doğası gereği toplumsal etkilerle üretilmiştir (Elden, 2004a: 98). Dolayısıyla, (Toplumsal) Mekân (Toplumsal) bir üretimdir (Lefebvre, 2014).

Mekân üretimi, mekânın farklı boyutlarının ilişkisel düzlemde diyalektikleşmeleriyle gerçekleşmektedir. Fiziksel ve zihinsel, mekânı kavramak adına, toplumsal olanla birlikte düşünülmesi gerektiğini ortaya koyan Lefebvre, mekânın diyalektik oluşumunun "Algılanan Mekân", "Tasarlanan Mekân" ve "Yaşanan Mekân" gibi mekânın üç boyutu arasında gerçekleştiğini ifade etmektedir.

2.1.1. Mekân Üretimi'nin Üçlü Diyalektiği

Mekânı kavramak (soyut, zihinsel, geometrik) ile mekânı algılamak (somut, maddesel, fiziksel) arasında bir zıtlık vardır. Mekânı algılamak, bedenın mekân içerisindeki hareketinden ileri gelmektedir. Mekânın anlaşılabilmesi için somut olanla soyut olanın birlikteliğinin kavranması gerekmektedir. Bu noktada, idealizmin ve materyalizmin birlikteliğini, materyalist diyalektik düşüncenin gereği olarak, açıklamak mekânın üçlü diyalektiğinin nereden geldiğini açıklar. Mekân, fiziksel ve zihinsel bir inşadır. Bu inşa algılanan ve kavranan gibi iki kutup arasında oluşan üçüncü bir kavramla, "yaşanan" ile sağlanmaktadır. Yani toplumsal yaşanan mekân, fiziksel ve zihinsel oluşumlara bağlı olarak toplumsal olarak üretilir. Bu ise mekânın üçlü diyalektiğini oluşturmaktadır: Mekânsal Pratikler; Mekân Temsilleri; Temsil Mekân (Elden, 2007: 110-111).

Mekân, algılanan, tasarlanan ve yaşanan olmak üzere üç yolla incelenmektedir. Şekil 3'de ifade edildiği gibi Lefebvren mekân anlayışı fiziksel, zihinsel ve toplumsalın bütünselliğini göstermektedir. Bunlardan birincisi mekânı fiziksel form, gerçek mekân, üretilmiş ve kullanılmış mekân olarak tanımlamaktadır. İkincisi zihinsel oluşum olarak bilginin ve mantığın mekânı, haritalar ve toplum mühendisleri, kent plancıları ve mimarların mekânı yani hayal edilen mekânı ifade etmektedir. Üçüncüsü ise mekânın kullanımıyla birlikte zaman içerisinde üretilmesini ve dönüştürülmesini ifade etmektedir (Lefebvre, 2014).

Mekânsal Pratikler	L'espace perçu	Algılanan	Fiziksel	Materyalizm
Mekân Temsilleri	L'espace conçu	Tasarlanan	Zihinsel	İdealizm
Temsil Mekân	L'espace vécu	Yaşanan	Toplumsal	Materyalizm & İdealizm

Şekil 3: Üçlü Diyalektik (Elden, 2007: 110)

Harvey'e göre (2013: 149), Mekân Üretimi'nin temel yapı taşlarından biri olan bu üçlü diyalektik oluşum, Lefebvre'nin ortaya attığı, temelleri Marks'ın ve dolayısıyla Hegel'in diyalektiğine dayanan bir tasarımı gibi görünse de, ki zaten böyledir ancak, "Mekânın Üretimi" çalışması içerisinde ismi geçmemesine rağmen neredeyse kesinlikle Cassirer'den (1944) atıf yapılmadan alınmıştır. Harvey bu durumu Fransız aydın çevrelerinin bir alışkanlığı olarak görmektedir ve bu üç parçalı bölümlemeyi "Maddi mekân (fiziksel dokunmaya ve duyuma açık algı ve deneyim mekânı); Mekânın temsili (kavrandığı ve temsil edildiği şekliyle mekân); Temsil mekânları (duyuların, imgelemen, coşkuların ve günbe gün yaşayış biçimlerimizle bütünleştirilen anlamların yaşanılan mekânı)" olarak açıklamaktadır. Aşağıda mekânın üçlü diyalektiğini oluşturan unsurlar detaylı olarak açıklanmaktadır.

2.1.1.1. Mekânsal Pratikler / Algılanan Mekân

Mekânın üçlü diyalektiğini oluşturan unsurlardan ilki olan "Mekânsal Pratikler" fiziksel oluşumlar nedeniyle biçimlenmesi nedeniyle bir diğer ifadesiyle "Algılanan Mekân", üretim ve yeniden üretim ilişkilerinin nispi bir bağılılıkla oluşturduğu sürdürülebilir bir toplumsal oluşuma has yerleri ve kümeleri kapsamaktadır. Toplumsal mekân ile herhangi bir toplumun her üyesinin mekânıyla ilişkisinde belirli

bir yeterliği ve performansı gerektirmektedir. Bu yeterlik ve performans deneyimsel olarak değerlendirilir. Mekânın kullanılması ve dolayısıyla deneyimlenmesiyle ilişkili olan bu durum, beden ve duyular aracılığıyla algılanan mekânı, yani "maddi" mekânı tanımlamaktadır (Lefebvre, 2014: 63). Maddi mekân, maddeyle aramızdaki dokunsal ve duyuşsal etkileşimin gerçekleştiği dünyadır. Bu dünyadaki öğeler, anlar, olaylar belirli niteliklerin maddeselliğinden oluşmaktadır. Fiziksel ve duyuşsal deneyim mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır (Harvey, 2013: 149). Doğrudan sorgulamadan yaşanır, mekân odaklı pratikleri ve alışkanlıkları biçimlendirir (Kurtar, 2013: 354). Bedenin, ait olduğu fiziksellik içerisindeki sağlıklı hareketi için gerekli olan dolanımı/akışı sağlayan mekândır.

Bergson'a göre (2007: 63), beden, onu çevreleyen nesnelerle etkileşim halindedir. İnsan ömrü sınırlı sayıdaki bu nesnelerin ortasında akar; değişik sıklıkta insanın önünden geçen nesnelerin her biri, algılandığı anda, insanda, en azından doğmakta olan, hareketlere yol açar ve insan da kendini bu hareketler sayesinde uyarlar. Başka bir deyişle; gündelik hayatta karşılaşılan nesnelerin ya da mekânın fizikselliklerinin tepkisel ve duyumsal olarak deneyimlenmesi sırasında yapılması zorunlu hareketlerdir aslında. Örneğin, kitap okumak için sayfalarını açmak ve çevirmek gerekir, kahve içmek için kahvenin pişirileceği cezveyle başlangıcı ve sonu olan bir iletişime geçmek gerekir. Kahve hazır olduğunda eli yakmayacak şekilde tasarlanmış cezve sapından tutarak kahvenin akacağı ağızın olduğu yöne eğerek fincana dökülür, ardından fincanı olduğu yerden almak için kulpu kullanılır ki bunlar, insan onlarla iletişime geçmeden önce oluşturulmuş fiziksel işlev birimleridir. Bergson'a göre (2007: 63), nesnenin kullanımına ilişkin performans, diğer bütün nesneler ya da fiziksel mekânlar için de geçerlidir. Düşünmeden, sorgulanmadan, hatta çok sıradan bir durum olarak, hayretler içinde kalmadan yaşama devam edilir. Nesnelerle karşılaşıldığında edinilen hareketler, tekrarlana tekrarlana bir mekanizma oluşturup alışkanlık halini alarak, şeyleri algılayışımızın otomatik olarak peşinden gelen tavırların insanda oluşmasını sağlarlar. Dolayısıyla, bir aşinalık oluşturur, zihin ve beden birlikteliğinde yadırganmaksızın gündelikleşir ve Hegel'in de söylediği gibi özne tarafından bilinmeze (farkında olunamayana) dönüşür.

Toplumsal bağlamda, mekânsal pratikte toplumsal ilişkilerin yeniden-üretimi söz konusudur (Lefebvre, 2014: 78). Toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi ve dönüşümü

süreçleriyle yakından ilgili olan mekânsal pratikler hakkında betimlemenin ve genellemeler yapmanın bir yolu olmak zorundadır. Toplumu değiştirmek isteyen herhangi bir proje, mekânsal pratiklerin dönüşümünün karmaşık ağını kavramak zorundadır (Harvey, 2012: 246). Bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır. Bu mekânı diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar: ona hâkim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak üretir. Mekân analiz edilerek bir toplumun mekânsal pratiği deşifre edilir. Deşifre edilen mekânla belli bir bağlantı taşısa da bu tutarlılık anlamına gelmez (Lefebvre, 2014: 67-68).

Lefebvre mekânsal pratikler düzeyinin zihinsel ile toplumsal arasındaki bir dolayımın, ses, el-kol hareketlerinde olduğu üzere bedende aranmasının doğruluğunu ifade eder ve bu düzeyi, beden mekân ilişkisini zihinsel bir oluşumun ötesine taşıyarak, (pratik ve duyumsal) bütün bedenin göz önünde bulundurulmasıyla açıklar (Lefebvre, 2014: 89). Mekânsal pratik, ampirik olarak gözlemlenir ve mimari, şehircilik, parkurların ve yerlerin (toprağın) fiili düzenlenmesi, gündelik hayat ve kent gerçeği gibi çeşitli düzeylerde saptanır, tarif ve analiz edilir (Lefebvre, 2014: 410).

2.1.1.2. Mekân Temsilleri / Tasarlanan Mekân

Mekânın üçlü diyalektiğinin ikinci unsuru olarak "Mekân Temsilleri", yani tasarlanan mekân; üretim ilişkilerince oluşan bilgilere, işaretlere, kodlara, "cephesel" ilişkilere bağlıdır (Lefebvre, 2014: 63). Bilginlerin, plancıların, şehircilerin, "parçalayan" ve "düzenleyen" teknokratların yaşananı ve algılananı tasarlananla özdeşleştiren, bilimselliğe yakın kimi sanatçıların mekânıdır. Bir toplum içindeki egemen mekândır. Baskın sınıfın mekânıdır. Bilimsel altyapıya dayandırılması nedeniyle entelektüel olarak oluşturulmuş bir göstergeler sistemine yönelme eğilimindedir (Lefebvre, 2014: 68). Mekânın tasarımını, kuramsal ve soyut kavramlarını, mekânı planlama ve düzenlemeyi biçimlendirir (Kurtar, 2013: 354). İdeoloji, iktidar ve bilgi ile eklemelenmiş olan, plancılar, mühendisler, mimarlar, yatırımcılar, coğrafyacılar, şehirciler ve benzeri profesyonellerin ve teknokratların mekânları, yani *soyut mekânlardır*. Bu meslekler tarafından kullanılan ve üretilen, sadece bu meslekleri icra edenlerin bilebildiği işaretler, jargonlar, kodlamalar ve nesneleşmiş temsilleri içerir. Bilgi, anlama ve ideoloji ile kurulu, becerikli ve incelikli teknik eskizler, çizimler, düzeltmeler, dokunuşlarla, nesneleri ve

dokunulabilir dünyayı yeniden üretirler (Avar, 2009: 11-12). Aslında bunlar insanın maddi gerçeklerle bağlantılı mekânsal ve zamansal niteliklerin bir yansımasını bulma çabasıdır. Gerçeğin kavramsallaştırılması ve doğru olmasa da uygun bir yansımasının oluşturulması kaygısı söz konusudur. Bu da, soyutlamalarla edinilen temsillerin (sözcükler, çizimler, haritalar, şekiller, resimler, geometri ve başka matematiksel formülasyonlar vb.) üretilmesi demektir (Harvey, 2013: 149).

Mekân temsillerine daima nispi ve dönüşüm halinde olan (öğrenilenlerle ideolojinin karışımı olarak) bilginin nüfuz etmesi onu görelî ve değişken kılmaktadır. Soyut olan mekân temsilleri toplumsal ve politik pratiğe nüfuz eder; temsil edilen mekânın içindeki nesnelerle, her ne kadar önceden belli ideoloji ve bilgilerle kurgulanmış olsalar da, insanlar arasında kurulan ilişkiler bunları er geç parçalar, çünkü bağdaşıklıkta yoksundurlar. Pratik bir kapsamı bulunmakta ve mevcut mekânsal dokuların içine bunları dönüştürecek şekilde katıldıkları düşünülür. Böylece mekânın üretilmesinde mekân temsillerinin önemli bir etkisi vardır (Lefebvre, 2014: 70-71). Bu nedendir ki, her ideoloji kendi sürdürülebilirliği adına onu temsil edecek mekân temsillerine ihtiyaç duyar. Mekân temsilleri, tasarlanan, fizikselliğin kavrandığı ve temsil edildiği mekândır. Toplumun egemen sınıfının ideolojisini bilgi bağlamında ifade ederek mekâna verilmek istenen düzeni ya da belli bir anda mekânın görmek istenilen formlarının üretimi adına oluşturulmuş soyut mekânlardır. Mimari bir sunumdur, kent tasarımıdır, yasalardır, mevcut temsil mekânın kumaşının değiştirilmesi, istenen yönetime dönüştürülmesi adına maddi mekâna eklemelenmesi düşünülen ideolojik aygıtlardır.

2.1.1.3. Temsil Mekân / Yaşanan Mekân

Üçüncü unsur olarak "Temsil Mekân", yani yaşam deneyiminin mekânı olarak, imgeler ve semboller aracılığıyla "Yaşanan Mekân", orada oturanların ve orayı kullananların mekânlarıdır. Dahası, kimi sanatçıların ve mekânı tarif edenlerin ya da ettiğine inananların (yazarlar, filozoflar) mekânıdır. Egemen olunan, bu nedenle de maruz kalan mekândır. Sembolik kullanımlar temelinde maddi dünyayı kapsar. Dolayısıyla temsil mekânları, sembollerin ve sözel olmayan göstergelerin az çok bütünleştiği sistemlere yönelir (Lefebvre, 2014: 68). Yaşanır, konuşur; duyumsal bir çekirdeği ya da merkezi vardır: Ego, yatak, oda, konut ya da ev; meydan kilise mezarlık... Bu mekânlar, tutku, eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar,

sosyalleşmenin farklı ölçeklerdeki görünümleridir, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir, niteleyicidir, akışkandır dinamikleşmiştir (Lefebvre, 2014: 71).

Temsil mekân, algılanan ve tasarlanan tarihsel bir süreç bağlamında diyalektik olarak örüntülenmesiyle gerçekleşir. Verili bir mekân doğrudan içerdiği maddi pratikler ve tasarlanan öğelerin bütünlüğünde deneyimlenmiş ve deneyime açık bir mekândır. Yani, sembolik düzlemde anlamlar, hisler, duygular, kabulleniş ve reddedişler, kavramsal olarak net ifadelerle açıklanması güç bir bulanıklığa sahiptir. İnsanların dünyadaki fiziksel, duygusal ve coşkusallık olarak yaşayış biçimimizi betimleyen temsil mekân (Harvey, 2013: 149), sembolik ve anlamlandırma düzeyini kapsar, ayrıca kullanımı doğrultusunda zamanla üretilir ve dönüştürülür (Elden, 2004b: 190).

Temsil mekân, algılanan ve tasarlanan mekân arasındaki karşıtlıkların dengelendiği yerdir, bunu yaparken bu iki mekân boyutunu da (idealizm ve materyalizm) birbirine indirgeyerek yapmaz. Ortaya çıkan sonuç, deneyimle birbirine akmış iki mekân boyutunun sentezidir. Algılanan ve tasarlanan gibi iki uç arasında duran temsil mekân, insanların yerel bilgilerince oluşan, saf öznelliğin, deneyimin, duygu üretiminin, hayal etmenin, hissetmenin mekânıdır (Zhang, 2006: 221). Yaşam, gündelik hayatta karmaşa ve sürprizlerle dolu olsa da bu karmaşa içerisinde bir uyumun varlığı da söz konusudur. Temsil mekân, tasarlanan ve düzenlenen mekânın müdahale etmeye, rasyonelleştirmeye ve sonunda da ele geçirmeye çalışacağı deneyim alanıdır (Avar, 2009: 13). Mevcut mekânın dinamiklerinin değiştirilmesi ve dönüştürülmesi adına tasarlanmış mekân temsilleri doğrudan, şayet niyeti toplumsal dönüşümü gerçekleştirmekse, temsil mekânı hedef alır. Ancak, temsil mekân tanımlanabilir net sınırlara sahip olmadığı için mekân temsilleri karşısında kendi tepkisini, direncini, aykırılığını ya da uyumunu barındırır. Daha öz bir ifadeyle temsil mekân, gündelik hayat pratiklerinde insan olmanın deneyimlenmesini belirtmektedir (Schmid, 2008: 40).

Sonuç olarak, Lefebvre'ye göre mekân deneyimlenir, kavramsallaştırılıp temsil edilir ve mekân yaşanır (Harvey, 2013: 150). Bu mekân boyutlarının diyalektikleşmesiyle oluşan mekânın üretiminin temeli üretimin üç anını da ifade etmektedir: maddi üretim, bilginin üretimi, anlamın üretimi (Schmid, 2008: 41). Bu boyutların hiyerarşik bir düzen içerisinde kavranması kolay gibi görünse de temelde bunları

diyalektik bir gerilim içinde açıklamak doğru bir yaklaşımdır (Harvey, 2013: 150). Bu üç moment - algılanan, tasarlanan, yaşanan- arasındaki ilişkiler asla basit ya da istikrarlı değildir (Lefebvre, 2014: 75). Bütün bu ilişkilerin kapsamında gündelik hayatın akışında insanı sarıp sarmalayan temsil mekânlar ve zamanlar da hem doğrudan deneyimleri hem de temsillerin yorumlanışını etkiler. İnsan gündelik hayatla bütünleşmiş mekânsal düzenlemelerin maddi niteliklerine dikkat bile etmeyebilir, çünkü sorgulanmayan rutinlere sarılır. Yine de bu gündelik maddi rutinler aracılığıyla ki, mekânsal temsillerin nasıl işlediğine ilişkin belirli bir duygu edinir ve kendisi için belirli temsili mekânlar kurar (Tanıdık bir semtte oluşan güvenlik duygusu gibi.) (Harvey, 2013: 150). Bütün bu diyalektik ilişkiler bütününe mekânda nasıl işlediğinin ve yaşantı kavramının ne olduğunun sorgulanabilmesi, olan bitenin cereyan ettiği, "Gündelik Hayat"ın açıklanmasıyla gerçekleştirilebilir. Gündelik hayat, bütün çelişkilerin, bütünleşmelerin, reddedişlerin, direncin, kabullerin kısaca yaşam deneyiminin kaçınılmaz sahnesidir.

2.1.2. Gündelik Hayat

İnsan, doğduğu andan itibaren kendini, yaşamını sürdürebilmek için yapmak zorunda olduğu "*pratiklerin*" içinde bulur. Bu pratikler, aile yaşamı, çalışma yaşamı, eğlence, spor, gezi, tatil, yeme, içme, üreme, üretme vb. parçalı eylemlerin edimsel örüntüleriyle oluşmaktadır. İnsan, bir yılın bir gününde standartlaşmış karşılaşmalar yaşarken, devrimin gereği olarak, alışkanlık edindiği kalıpların dışındaki sürprizlerle hem karşılaşmakta hem de sürprizleri kendi başına oluşturabilmektedir. Dünya üzerindeki her insan, bir günü aynı şekilde ve aynı şeyler üzerine yaşamaz. Ancak, farklı (ya da benzer) yaşam pratiklerinin aynı üst isimlerin (iş, eğitim, tatil, aile yaşamı vb.) altını doldurduklarını söylemek de yanlış olmaz. İnsanı çevreleyen bu oluşumu yani "Gündelik Hayat" kavramını açıklamak için öncelikle gündelik olan ve gündelik olma halinin açıklanması yerinde olacaktır.

Gündelik olan, insanlık tarihindeki bütün toplumlarda soyun varlığını sürdürmek için geliştirdiği etkinliklerden oluşur: yeme, içme, barınma, üretme, güvenlik, soyun yeniden üretimi gibi basit insani gereksinimleri karşılamak üzere yapılan tüm etkinlikler, "gündelik" rutinlerin, yığılmış bilgilerin, ritüellerin, toplumsal iş bölümünün arasında dağılmış bir yığın işi kapsar (Şahin, Balta, 2001: 185). Gündelik olan, birbirinden ayrı görünebilen sistemler arasında bağlantı kuran ve bunları bir

araya getirerek birbiriyle ilişkilendiren bir dizi işlev olarak tanımlanabilir. Bu ise bir üründür, üretimin tüketimi doğurduğu ve tüketimin üreticiler tarafından yönlendirildiği bir çağın ürünüdür. Gündelik olan; biçimlerin okunurluğu için şart koşulmuş, yapılarla kayıt altına alınmış bir durum olarak, kontrolcü tüketiciliğin bürokratik toplum yapısının üzerinde yükseldiği platformu oluşturur. İki tekrarlanma biçiminde varlık bulur: doğanın döngüsel tekrarı ve "akılcı" olarak kabul edilen çizgisel tekrarlanma. Gündelik olan, bir taraftan döngüleri; geceleri ve gündüzleri, mevsimleri ve hasatları, çalışmayı ve dinlenmeyi, arzuyu ve tatmini, yaşamı ve ölümü, diğer yandan ise tekrarlanan çalışma ve tüketim davranışlarını kapsar. Monotonluğu dayatır; bu onun içerdiği değişkenliklerin değişmez sabitidir. Günler bir benzerlik üzerinden birbirini koyalasa da her şey değişmektedir. Üretim yeniden üretimi öngörerek monotonluğun üzerine hız algısı yerleştirecek şekilde bir değişim üretir (Lefebvre, 2011a: 7-8). Gündelik olma hali ise bir sistemi değil, yargısal, akdi, pedagojik, mali ve asayiş sistemleri gibi mevcut sistemler için ortak bir paydayı ifade eder. Gündelik olanı bir yüzey olarak örten modernite ve sıradanlığın içindeki sıra dışılığı gözler önüne serecek olan gündelik olma hali ancak eleştirel bir analizin çözebileceği derin bir yapı oluşturur (Lefebvre, 2011a: 8).

Fransızca "*la vie quotidienne*" kavramının "Gündelik Hayat" olarak çevrilmesi Lefebvre'e göre kötü bir çeviri olmasa da çok da iyi değildir. Bunun nedeni "*quotidienne*" kavramının yaşamın tekrarlayan doğasını ifade etmesidir. Lefebvre kullandığı kavramın farkını şu şekilde ortaya koymaktadır: "Gündelik olan (*quotidien*) moderniteyle birlikte günlük hayatın (*vie quotidienne*) girdileriyle şekillenir... Gündelik olma hali (*quotidienneté*) gündelik hayattaki homojenliği, tekrarı ve parçalanmaları vurgulamaktadır." (Elden, 2004b: 112).

Lefebvre'nin gündelik hayatı bir "kavram" olarak ele alışı Heidegger'in Alltagslichkeit (everydayness - gündelik olma hali - hergünlük) kavramıyla benzerlik göstermektedir. Heidegger, gündelik olma halini Dasein'ın "her gün" içinde bulunduğu bir var olma biçimi olarak ele alır. Bu, tek bir takvim günü olarak ifade edilmemesiyle birlikte Dasein'ın ömrü boyunca sahip olduğu günlerin toplamı anlamına da gelmemektedir. Gündelik olma ifadesi var olmanın belirli bir nasılı, yani Dasein'a ömrü boyunca egemen olan nasılı ifade etmektedir. Burada gündelik olma hali ile imlenen temel konu, Dasein'ın "günlerini yaşayıp durmasının" nasılıdır.

Gündelik olma halinde Dasein'ın beklentili bir şekilde ilgilenmesi gereken yarının işleri aslında "hep dünde yapılmış" işlerdir. Dahası hep içinde bulunduğu tekdüzeliği, o günün getirdiği şeylerle bozmaya çalışmaktadır. (Heidegger, 2011: 393 - 394). Bu düşünceler Heidegger'in gündelik olanın her günkü doğasında olan tekrarlamayı nasıl ele aldığını açıklamaktadır. Böylece yaşamın sıradanlığını da vurgulamaktadır. Lefebvre için ise gündelik hayat kendi içinde bir çelişki barındırır, o da gündelik hayatın hem alışlagelmiş olanı hem de sıra dışılığı birlikte kapsıyor olmasıdır. Bu nedenle Lefebvre, Heidegger'in kavramını ilkel, değersiz ve anonim nitelikli olmasından dolayı eleştirir ve gündelik hayat kavramının Heidegger'in yaklaşımında küçümsendiğini düşünmektedir (Elden, 2004b: 113).

Elden (2004b: 113), Lefebvre'nin gündelik hayat kavramı Heidegger'in Alltäglichkeit (Gündelik olma hali - Hergünkülük) anlayışına Marks'ın yabancılaşma kavramının uygulanması olarak görülebileceğini belirtmektedir. Elden'e göre, Lefebvre gündelik hayatı açıklarken birbiriyle ilişkili olan modernite, boş vakit, bürokratik yönlendirilmiş tüketim, yabancılaşma ve bütünlüklü insan gibi konu ve kavramlara dikkat çekmektedir.

Lefebvre'nin modernite görüşü son derece diyalektik olmakla birlikte ne geçmişe dair nostaljik bir yakınma ne de gelecekteki kusursuz bir topluma dair soyut ütopyacı öngörülere meyillidir. Modern toplumun kendi bünyesinde hem baskıcı hem de özgürleştirici nitelikleri barındırdığını öne sürer (Gardiner, 2016: 115). Modernite, bir ideoloji olarak, yani bir pratiği kapsayan, az çok hazır bir temsiller dizisi olarak belirir ve hep umut vaat edici olmuştur: Mutluluk, bütün ihtiyaçların tatmini (Lefebvre, 2015b: 55 - 56). Gündelik hayatı modernitenin bir ürünü olarak gören Lefebvre, modernitenin, nesneleri ve diğer bireyleri, onları soyut düzeyde kavrayarak, "sahip olduğumuza" dair bir yanılsama ürettiğini dile getirir. Buyurgan ego, bu yanılsamayla dünyayı amaca yönelik bir araç olarak görür ve ona karşı tümüyle araçsal bir tavır geliştirmeye yönlendirilir. Böylelikle modernite, içe dönük, tekbenci ve kişinin mesleki uzmanlaşması, aile hayatı ve sınıfsal olarak belirlenen meta tüketim biçimleri üzerine kurulu bir bilinci teşvik eder ve ayrı bir faaliyet olarak boş vakit için genelleşmiş bir ihtiyaç yaratır (Gardiner, 2016: 122-123).

Boş vakit ile gündelik hayat arasındaki ilişki, görüldüğü kadar, basit değildir: Bu terimler arasında hem bir birlik hem de çelişki (bir başka deyişle diyalektik) vardır.

Boş vakit kavramı çalışmadan ayrılamaz; bunun nedeni, aynı insanın çalışmadan sonra dinlenmesi, gevşemesi ya da kendince bir şeylerle meşgul olması gereksiniminden kaynaklanmaktadır (Lefebvre, 2015a: 35). Modern toplumda boş zaman, sıkı bir düzen dâhilinde metalaştırıldığı için dünyayla edilgen ve manipülasyonlara açık bir ilişki kurma biçimini temsil eder (Gardiner, 2016: 123). "Böylece, boş vakit kazanmak için çalışılır ve boş vaktin tek bir anlamı vardır: Çalışmanın dışına çıkmak." der Lefebvre (2015a: 46). Çalışmanın dışına çıkmak cümle içerisinde gerçekten bireye ait, özgür bir zaman sınıflandırmasıymış gibi naif görünmektedir. Oysa ki, bürokratik yönlendirmelerle metalaşmış boyuta ulaşması hiç de o kadar bireye ait olmadığını göstermektedir. Modernite, reklamcılık endüstrisi aracılığıyla, metalaşmış nesneler, imgeler ve deneyimlerin birikimiyle karşılanabilecek özel ihtiyaçlar üretir. Böylece, bu yolla yansıtılan düşünce ve fanteziler boş zamanı gündelik hayattan ayırmaya hizmet eder (Gardiner, 2016: 123). Boş zaman kuşatılır, ihtiyaçmış gibi görünen kurgulanmış ihtiyaçların tüketim pratikleriyle tatmine dayalı, geçici hazların ele geçirdiği bir kuşatmadır bu.

Lefebvre'nin ifadesiyle "Bilinen, tasarlanan gereksinimler tatmin edilmektedir ya da edilecektir." (2007: 93). Gündelik hayatta iş, aile yaşamı dışında boş zaman tüketim nesnelerinin manipüle edici etkilerine maruz kalmaktadır. Arzular kısıktılır ve onları tatmin edecek nesneler dizimi tercihin karşısında sıralanır. İnsan, her ne kadar farklılıklar arasından seçim yaptığını düşünse de işlevsellik adına ihtiyacı olandan hep fazlasına, gereksiz olana ancak temelinde farklı yananamları barındıran sınıfsal özellikleri yansıtan daha iyiye, yönlendirilir. Gereksinim iyi tanımlanmış bir boşluğa, sınırları belirlenmiş (çoğu insan bunu algılamasa da) bir çukura benzer. Tüketim ve tüketici tarafından doldurulur ve doygunluk oluşur (daha doğrusu hedef, yeni çukurlar oluşturacak hedefler için tamamlanmıştır). Tatmin gerçekleşir gerçekleşmez, tüketici doygunluğa yol açan aynı düzeneklerce tahrik edilir. Gereksinimler, manipülasyonlarla kısıktırılan tatmin ve tatminsizlikler arasında gezinir durur (Lefebvre, 2007: 93). Gündelik hayat artık incelenen bir nesne haline gelmiştir: örgütlenmenin alanı, iradi ve planlı öz-düzenlemenin uzay- zamanı haline gelmiştir. Önceden biçimlendirilen gereksinimlerin ne olacakları tahmin edilebilir olmuştur; arzuların ise izi sürülür. Böylece, gündeliklik kısa sürede kusursuz sistem haline gelerek, örgütlenmiş ya da tüketimi yönlendirilmiş olarak ifade edilen toplumun ve onun dekorunun, yani modernliğin temel ürünü olacaktır (Lefebvre,

2007: 86-87). Gündelik hayat, bürokratik olarak tüketime yönlendirilen eylemler bütününde kapitalizme hizmet etme eğilimindedir. Bunu da sanki gündelik hayatın sıradanlığının bir parçasıymış gibi masumca gerçekleştirmektedir. İnsan onu çevreleyen ve yönlendirilmiş olduğu pratiklerle toplumsallaşma süreci bağlamında bir yabancılaşma yaşar.

İnsan, hayatı büyük oranda durağan toplumsal roller ve mesleki konumlar tarafından tanımlanmış ve kısıtlanmış olarak yaşar. Böylece gündelik hayat büyük oranda bilinçdışı olarak yaşanır, dahası insanların birçoğu ya da genel olarak insanlar nasıl yaşadıklarını iyi bilmezler ya da yarım yamalak bunun farkındadırlar. Lefebvre insanın yabancılaşmasının tepe noktası olarak merkezileşmiş devleti görür, bunun nedeni insani güç ve kapasitelerin giderek anonim ve bürokratik bir aygıtla devredilmesidir (Gardiner, 2016: 114). Yabancılaşma, gündelik hayatın zenginliğini yok ederek gündelikliği değersiz gösterir ve ideolojinin sahte ihtişamı ile üzerini örtterek üretim ve yaratım yerini gizler. Özgül bir yabancılaşma, yaratıcı emeğin yapıcı ilişkilerinin zenginliğinin ortaya çıkmasına olanak tanımaz, böylece maddi yoksulluğu manevi yoksulluğa çevirir. Dolayısıyla da "Toplumsal yabancılaşma, yaratıcı bilinci edilgen ve mutsuz bilince dönüştürür" (Lefebvre, 2007: 45).

Lefebvre, insanın, egemen sınıfın bürokratik yönlendirmelerine maruz kalan gündelik hayatın, insanı yabancılaştıran örüntülerden sıyrılması gerektiğini vurgular. Bu, "bütünlüklü insan" olmanın en temel gereksinimidir. Marks'ın deyimiyle, "İnsan kendi evrensel özüne (allseitiges) evrensel biçimde, yani bütünsel insan olarak sahip çıkar." (akt. Lefebvre, 2015a: 71). Özgürleşmiş "bütünlüklü insan", toplumsal hayatın net bir şekilde yabancılaşmadan arındırılmasıyla ulaşılacak bir oluşumdur (Gardiner, 2016: 114). Dolayısıyla, bürokratik toplum düzeniyle oluşturulmuş, yani hükmeden (egemen) sınıf eliyle oluşturulan gündelik hayatın tahakkümünün yarattığı kısıtlardan sıyrılmak, buna da olağanın eleştirilmesiyle ulaşmak, daha insani olan bütünlüklü insana ulaşmanın bir yoludur.

Alışkanlık haline gelmiş ve kendini tekrar eden doğası göz önünde bulundurulduğunda gündelik hayatı kuramsal terimler aracılığıyla kavramsallaştırmak ya da betimlemek zordur, bunun nedeni onun yoğun bir şekilde aralıksız tekrar olarak yaşanmasıdır (Gardiner, 2016: 126). Lefebvre'nin kullandığı modernite, boş vakit, bürokratik yönlendirilmiş tüketim, yabancılaşma ve bütünlüklü insan konu ve

kavramları birbirinden kopuk düşünmek oldukça yanlış bir yaklaşım olacaktır. Bu kavramlar çelişkilerin diyalektikleşmesi dolayısıyla gündelik hayatın farklı veçhelerinde dinamikleşerek egemen sınıfın kontrol edici/izleyici gücünü yüceltme adına bürokratikleşirler (bütünlüklü insan olmak dahi artık bir metadır, bunun için kitaplar yazılır, buna erişileceği düşündürülerek insanlara yaşam tarzları pazarlanır). Lefebvre, kavramı tanımlarken "ekonomik, psikolojik veya sosyolojiktir, özel yöntemler ve yollarla kavranması gereken özel nesneler ve alanlardır. Beslenmedir, giyinmedir eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir." (2007: 32) ifadelerini kullanmaktadır. Gündelik hayatı geri beslemenin toplumsal yeri olarak tanımlar. Küçümsenen, ancak, değerli olan bu yerin iki görünümü vardır: "O, arta kalan (düşünülebilen ve toplumsal pratikten çıkarılabilen, belirlenmiş ve ayrılmış tüm etkinliklerden artakalan) şeydir; ayrıca toplumsal bütünün ürünüdür". Bir denge yeri olmasının yanı sıra tehdit edici dengesizlikleri de barındırır (Lefebvre, 2007: 44).

Bürokratik toplum düzeniyle oluşturulmuş, yani hükmeden sınıf eliyle oluşturulan gündelik hayatın tahakkümünün yarattığı kısıtlardan sıyrılmak, buna da olağanın eleştirilmesiyle ulaşmak, daha insani olan bütünlüklü insana ulaşmanın bir yoludur. Bu bağlamda, insanın kurtuluş / özgürleşme düzlemine erişmesinin, gündelik hayat üzerinden, Lefebvre tarafından ulaşılması öngörülen düşünce "eleştiridir"; Olağanın olağandışılığının eleştirilmesi, yani "Gündelik Hayat Eleştirisidir".

2.1.2.1. Gündelik Hayatın Eleştirisi

Gündelik hayat bize çok yabancı bir şeymiş gibi gelmeyebilir, ancak bu, gündelik hayat kavramının tam olarak anlaşıldığı anlamına gelmez. Gündelik hayatı analiz etmek, sıradanlığın içindeki sıra dışılığın irdelenmesi anlamına gelmektedir. İnsanlar nasıl yaşadıklarının farkında değildirler (Elden, 2004b: 111). Bir günün akışında kendilerini o akışa bırakmış ve alışlagelmişliklerin gerçekliğini bilinçsizce kabul etmişlerdir. Bunun ortaya çıkarılması ise insanın kendisiyle gündelik hayat arasına eleştirel bir mesafe koymasıyla gerçekleştirilebilir. Bu kadar aşına olunan bir şey olarak gündelik hayat nasıl açıklanabilir? Gündelik hayatın eleştirisi, hangi yaklaşımlar dâhilinde gerçekleştirilebilir?

Lefebvre'nin gündelik hayat konusundaki düşüncelerine yakın düşünceler üreten iki önemli kuramcı bulunmaktadır: Agnes Heller ve Michael De Certeau. Çalışmanın bu

bölümü Lefebvre'nin gündelik hayat eleştirisi üzerinden derinleşecek olsa da Lefebvre'nin yaklaşımının daha iyi kavranabilmesi açısından bu iki kuramcının düşünceleri de önem arz etmektedir.

Agnes Heller (1984), gündelik hayat kavramını Lefebvre gibi Marksist bir düzlemde açıklamaya çalışmıştır. Kavramı ise "tek bir “şey” değil, daha ziyade öznelarası dünya inşamızın dayandığı ortak modern yaşam deneyimi" şeklinde tanımlamaktadır. Lefebvre gibi yabancılaşma kavramını temel alan Heller'in temel amacı, hem bireyi hem de tüm insanoğlunu zenginleştirmek adına gündeliğin "insanileştirilmesi" ve radikal olarak demokratikleştirilmesidir (Gardiner, 2016: 182). Kişinin, yabancılaşmanın ötesine geçerek kendini gerçekleştirmesi, yani birey haline gelmesi gerektiğine vurgu yaparak tikelci "kişinin" (person) nasıl "bireye" (individual) dönüşebileceğini tartışır. Heller'e göre, bireyselleşme bir süreçtir ve tikelci kişi, türe özgüllüğünün bilincine varamamış, kendi yaşamını nesneleştirememiş kişidir (Şahin, Balta, 2001: 202). Dolayısıyla Heller, bireyin gündelik hayat bağlamında yeniden üretilmesine odaklanır, böylece daha açık bir ifadeyle gündelik hayat kavramını "toplumsal yeniden üretimleri eşit oranda mümkün kılan bireysel yeniden üretim etkenlerinin toplamı" olarak açıklar (Gardiner, 2016: 183). Bu noktada Marks'ın "Toplumun kendisi insan olarak insanı ürettiği gibi, o da insan tarafından üretilmiştir" düşüncesini tekrarlayarak "toplumun yeniden üretilmesi bireyin yeniden üretimine bağlıdır" sonucuna varmaktadır (Şahin, Balta, 2001: 201; Gardiner, 2016: 183). Bu birey ve toplum arasındaki diyalektik yeniden üretimi ise üç temel kategoriden oluşan bir toplumsal ontoloji ile açıklar: "kendi-içinde-nesneleştirme", "kendisi-için-nesneleştirme", "kendisi-için-ve-kendi-içinde-nesneleşme". Kendi içinde nesneleştirme, bilginin, eylemin ve iletişimin öznelarasılığını somutlaştırır ve açıklar. Birey, içinde bulunduğu toplumun bir bireyi olarak içine doğduğu dünyanın somut şeylerini ve görenek örüntülerini kullanmayı öğrenmek zorundadır. Kendisi için nesneleştirme kurallar, normlar, göstergeler ve bağlamsal imlemelerin, çapraz imlemelerin bir karışımı olarak anlamın oluşmasını sağlamaktadır. Kendisi için kendi içinde nesneleştirme ise belirli bir toplumsal yapının kimliğine uyum gösteren kurum ve formel örgütleri tanımlamaktadır. Burada sosyal, ekonomik ve politik resmi kurumların yönlendirmesi söz konusudur. Dolayısıyla uzmanlaşmış kişilerin denetimi üzerinden kendini var eder (Heller, 1984).

Michael De Certeau (2008), gündelik hayatta sıradan insanın kurumsal stratejilere karşı ürettiği taktiklerin incelemesini yapmaktadır. De Certeau'nun deyimiyle gündelik hayat "düzenbazlık yapmak, dolap çevirmek işini kendince yürütmek için binlerce yol yordam sunar insana." (2008: 44). De Certeau, gündelik hayat kavramında insanların pasif ve edilgen olmamalarının yanı sıra gözetime karşı anti-disiplinli bir yapıda taktiklerle dümenci, hileci ve dağınık yaratıcılıklarla işleyişin yönünü saptırarak kendilerine uydurmaları bağlamındaki taktik ve tutumlar üzerinde odaklanmaktadır (2008: 48). De Certeau tüketim konusunu da Lefebvre'den farklı olarak ele alır. De Certeau'nun gündelik hayat kavramsallaştırmasında birey kapitalist bir düzen tarafından tüketime katı bir şekilde sevk edilmez, onun bu konuya bakış açısı daha iyimserdir, çünkü dayatılan "tüketimi" bir "üretim" olarak görür ve bu ise yine tüketicinin istediği yönde kurnazca evrilir. Bu üretim kendini, onun deyimiyle "egemen ekonomik düzen tarafından dayatılan ürünleri kullanma biçimleriyle ortaya koyar." (2008: 45).

Lefebvre ise nasıl yaşadığımızın detaylıca incelenmesi gerektiği düşüncesindedir. Bunun nedenini "Gündelik hayat bize aşinalığın, bayağılığın, sahici olmayanın türleri altında görünür." (Lefebvre, 2015a: 138) şeklinde ifade etmektedir. Önemsizliği fark etmeksizin herhangi bir günü ya da bir bireyin hayatının bir gününün incelenmesini vurgulamaktadır. Bunun sıradan bir çaba olmadığını ifade etmek için Hegel'in "Aşına olunan bilinmezdir." cümlesinin önemine dikkat çekmektedir.

"Yaşamın eleştirisi, insanların oldukları şeyi olduklarını sandıkları şeyden, yaşadıkları şeyi düşündükleri şeyden ayıran marjın incelenmesinden ibarettir" der Lefebvre (2005a: 151) ve buna gündelik hayatta mistifikasyon mefhumunu ekleyerek derinleştirir. İdeolojiler mistifiye edicidir, bir dönemin insanları, bazı yanılsamalar, bazı görünümeler onlara kabul ettirilerek toplumsal gerçekliğin saptırıldığı bir bilinç düzeyi oluşturulmaya çalışılmaktadır. Gerçek yaşam üzerinde temellenen mistifikasyonlar ve ideolojiler gerçek yaşamı maskelemekte ya da bağlamını değiştirmektedir. Dolayısıyla, bu mistifikasyonların hem kendilerini hem de hangi süreçlerden geçerek insanlar tarafından içselleştirildiklerini teşhir etmek gerekir (Lefebvre, 2015a: 151).

Gündelik hayatın eleştirisi "yabancılaşma" kavramı etrafında inşa edilmiştir. Gündelik hayat öğelerinin (çalışma – ailevi ve özel yaşam- boş vakit) birbirine

dışsallığı bir yabancılaşma içerir (Lefebvre, 2010a: 37). Lefebvre'nin yabancılaşma kavramı yine Marks'ın düşünceleri üzerinden biçimlenmektedir. Lefebvre, gündelik hayat eleştirisini Marksizmin genel olarak ihmal ettiği bir yanı, özellikle de sosyolojik yanını geliştirerek oluşturmaktadır (Lefebvre, 2015a: 9). Lefebvre, Marksizmi kendi bütünü içinde gündelik hayatın eleştirel bir bilgisi olarak görmektedir. Lefebvre'nin getirdiği derinlikli gündelik hayat eleştirisini kavrayabilmek için, öncelikle gündelik hayatın eleştirisi olarak Marksizmin içeriğini kısaca açıklamak gerekmektedir (Lefebvre, 2015a: 153). Marksist gündelik hayat eleştirisi altı başlıkta toplanır: bireyselliğin eleştirisi; mistifikasyonların eleştirisi; paranın eleştirisi; ihtiyaçların eleştirisi; çalışmanın eleştirisi; özgürlüğün eleştirisi.

Bireyselliğin eleştirisi (ana tema: "özel" bilinç): İnsanı toplumsal ve beşeri bir varlık yapan şey, aynı zamanda onu güncel çalışmanın örgütlenmesi içinde sınırlandırır. Bu şu demektir: birey üretim dünyasında kendine ayrılan yere bilgi ve becerisiyle sahip olurken aslında sahip olduğu her şey de bundan ibarettir. Bunun dışındaki toplumsal ve beşeri yaşam bilinci onların çok da tecrübe edemedikleri bir mesafede durmaktadır. Dolayısıyla bireyselliğe yönelir. İnsanın bireyselleşmesinin doğası tekil varlığın evrensel olanla ilişkisinden ibarettir. Bahsedilen bireyselleşme bunun dışında, gerçek bireyselleşmeyle ilgisi olmayan, bireyselliğin soyut, boş, olumsuz bir biçimi olabilir. **Mistifikasyonun eleştirisi (Ana tema: Mistifiye bilinç):** Mistifiye bilinçten bahsetmek öncelikle bireyselleşmeden başlar. Kendi dünyasını kurmuş olan birey kendini diğer bireylerden farklı görür. Ancak, bu bireye benzeyen, hemen etrafındaki diğer bireylerdir. Birey, insan gerçekliğinden yoksunlaşarak hakikatten uzaklaşır. Somut toplumsal ve beşeri gerçekliğinden ayrıdır; pratik, tarihsel ve toplumsal bir bilinçten yoksundur. **Paranın eleştirisi (Ana tema: fetişizm ve iktisadi yabancılaşma):** Toplumda zengin ve yoksullar daima olacaktır, kurulan cümleler de bu oluşumların yerini sabitler. Zenginlik bahsedildiği gibi negatif bir anlama sahip değildir. Zenginlik ne bir kötülük ne de bir lanettir. Zenginlik fiilen toplumsallaşmadır; hep de böyleydi; kapitalizmin bireysel zenginleşmesinin kisvesi altında, kapitalist ekonomilerin çerçeveleri içinde toplumsal bütün geliyordu. **İhtiyaçların eleştirisi (Ana tema: psikolojik ve ahlaki yabancılaşma):** İnsan varlığının ihtiyacı var olmanın ağırlığını belirler ve insan gücü ve yetenekleri kadar özgürdür. İhtiyaç konusu politik ekonomi elinde para ihtiyacıdır. Bireyin nesnelerin yabancı, düşman dünyasıyla ilişkiye girmesindeki tek güçtür bu. Dahası nesneler

dünyası ne kadar sonsuzsa para ihtiyacı da o kadar büyümektedir. Bu vesileyle para miktarı giderek insanın temel niteliği haline gelir. Dolayısıyla da bütün varlıklar bir soyutlamaya indirgenir: ticari değer. İnsanın kendisi de bu soyutlamaya indirgenendir. Tüm ihtiyaçlar para ihtiyacına göre düzenlenir, insan varlığı, arzuların bütünü, kendisi için değil paranın ihtiyaçlarını giderecek şekilde düzenlenir. Para ihtiyacı aslında, ironik bir biçimde, paranın ihtiyaçlarıdır. Bunun karşılanabilmesi yapay, kurgusal, hayali ihtiyaçlar yaratılmasından geçer. **Çalışmanın eleştirisi (Ana tema: emekçinin ve insanın yabancılaşması):** Emekçi, toplumsal bütün için çalışır; onun faaliyeti toplumsal çalışmanın parçasıdır, bu sayede mensup olduğu toplumun tarihsel ortak varlığının çoğalmasını sağlar. Emekçi bunu bilmez ve daha çok patron için çalıştığını düşünür. Öyledir de, ücret biçiminde, kendine ödenmeyen emeğinin toplumsal değeri, artı değer olarak patrona bir kâr getirmektedir. İşçi gerçekleşen bütün ve bütünlük fenomenlerinin farkında değildir. Özel mülkiyet kapsamında çalışma yabancılaşmıştır. Bu noktada yabancılaşan çalışma toplumsal özünü yitirir. Özü gereği toplumsal çalışma, bireysel bir görevin görünümüne ve gerçekliğine bürünür. İnsan bireydir, ancak aynı zamanda iş gücüdür, bir meta olarak satılan bir emek zamanıdır. **Özgürlüğün eleştirisi (Ana tema: İnsanın doğa ve kendi doğası üzerindeki gücü):** Marksist özgürlük tanımı somut ve diyalektiktir. Özgürlüğün egemenliği "amacını kendi içinde taşıyan insanın güçlerinin gelişimi" yoluyla oluşur. Dolayısıyla özgürlük insanın doğa üzerindeki gücünden yola çıkarak açıklanmaktadır. Özgürlüğü oluşturan güç, daha doğru bir ifadeyle güçler toplamı, tek başına olan bireye değil, toplum halinde bir araya gelmiş insanlara aittir. Bireyin özgürlüğü onun toplumsal grubunun özgürlüğüne dayanır (Lefebvre, 2015a: 153-179).

Gündelik hayatın eleştirisi olarak Marksizm, insan gerçeğinin yöntemsel incelenmesine (yabancılaşma, fetişizm, mistifikasyon mefhumlarının ele alınışlarıyla) temel oluştursa da, yine de insan gerçeğine yönelik her sorun Marksizm'in temel savlarında her yönüyle ele alınmış değildir. Temel fikirler ortaya konulmuştur, bunların derinleştirilmesi gerekmektedir (Lefebvre, 2015a: 182). İnsan malzemesi gündelik hayat içinde verilidir. İnsan ihtiyaçları ve faaliyetleri önceden belirlenmiştir. "Eylemle iş birliği yaparak, gündelik hayatın analizini gerçekleştirmek, öğelerini mümkün olduğunca ayırmak, gündelik hayatın eleştirel bilgisine denk düşer." (Lefebvre, 2015a: 193).

Gündelik hayatın eleştirisi “nasıl yaşıyoruz”un detaylıca soruşturulmasıdır. Bu soruşturma öncelikle bir dizi soru, araştırma, tanıklık, belge aracılığıyla, bazı bireylerin gerçek yaşamını yeniden oluşturma amacı taşıyabilir. Sürekli sözü edilen "özel" birey ya da bireyler nasıl yetişmiştir? Hangi etkiler altında yetişmişlerdir ve yönelimlerini, mesleklerini nasıl seçmişlerdir? Nasıl evlenmişlerdir? Yaşam koşulları içinde nasıl ve neden hareket etmişlerdir? Sorgulama, bütünlükleri içerisinde ele alınan bireysel yaşamları değil, gündelik hayatın ayrıntısına yönelmelidir. Yani bir güne, bir kişinin sıradan bile olsa herhangi bir gününe yönelmelidir. Sıradan günlerinden birinde birey ne yapar? Bu sorgulama, toplumsal olarak ele alınan bir günün hiç de tahmin edildiği kadar sıradan olmadığını gösterecektir. Gündelik hayatın eleştirisi aynı zamanda yaşama sanatına da katkı sağlayacaktır. Lefebvre, "Yaşama sanatı insan varlığının kendi yaşamını - yaşamın gelişmesini, yaygınlaşmasını- "başka" bir amaç için araç olarak değil, kendi amacı olarak kabul ettiğini varsayar. Bütün yaşamın -gündelik hayat- sanat eseri olmasını ve insanın kendi kendine verdiği sevinç olmasını varsayar." ifadesiyle birlikte yaşama sanatı, yabancılaşmanın sonunu içerir ve aynı zamanda buna katkıda bulunur (Lefebvre, 2015a: 199 -203).

Gündelik hayatın eleştirisi, insan sorunundan başka bir şey değildir ve ancak diyalektik yöntem ile ortaya konulup çözümlenebilir. Aksi söz konusu olduğunda, her günkü yaşamın yüksek anlardan ayrı olduğu, onların birliğinin kavranamadığı ve yaşamın içine geçirilemeyeceği varsayımında bulunmak, kaçınılmaz bir son olarak, insanın mahkûm edilmesi anlamına gelmektedir (Lefebvre, 2015a: 204). İnsanın mekânsal bağlam üzerinden kuşatılması ve mahkûm edilmesi gündelik hayat eleştirisini yaparken mekânın algılanan tasarlanan ve yaşanan mekân boyutlarını diyalektik olarak ele almayı gerektirir. “Gündelik hayat temsil mekânları içinde şekil bulur ya da onlara şekil verir.” (Lefebvre, 2014: 139). İnsan, mekânın ve zamanın deneyimine ilişkin şekillenen bir gündelik hayatın içinde yaşamını sürdürmektedir. Mekân ve zaman ise bireysel ve kolektif deneyimlerle oluşan mekânsal pratiklerden kaynaklanmaktadır (Harvey, 2012: 238-239). Mekânsal pratikler varlıklarının sahnesi olan mekân temsilleriyle doğrudan ilişkilidir. Verili bir mimari çevre, günlük pratiği zorunlu olarak içerdiği yaşam olanakları doğrultusunda dönüştürür ve insan buna ayak uydurmak zorunda kalır. Zaman ve mekân nesnelliği, toplumu yeniden üretimin mekânsal pratikleriyle hayat bulur, coğrafi ve tarihsel bakımdan

farklılaşabildiği şekilde toplumsal mekânın ve toplumsal zamanın farklılaşmasına neden olur (Harvey, 2012: 230 - 231). “Bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır” (Lefebvre, 2014: 67). Dolayısıyla bu yaratılan mekânda kendine özgü bir zaman ve mekân pratikleri ile gündelik hayatın rengini belirlemektedir (Harvey, 2012: 230).

Sonuç olarak; gündelik hayatın eleştirisi bağlamında sıradanlığın olağandışılığını keşfetmek, deşifre etmek, bütünlüklü insana yani özgürleşmiş insana ulaşmanın tek koşuludur. İnsanın özgürleşmesi ise mekânın kavranmasıyla ve farkındalıkla ilişkilidir. Bu nedenledir ki, bu çalışmanın hedeflediği mekân çözümlemesi, insanın mekânı açıklaması ve mekânı kavraması adına bilinç düzeylerinin arttırılması için mekânın gündelik hayat bağlamında nasıl ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, sağlıklı bir mekân çözümlemesi gerçekleştirilebilmesi için, Lefebvren mekân anlayışındaki algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânın, mekânı parçalamadan ve indirgmeden, diyalektik ilişkilerinin açıklanabileceği tek yer olan gündelik hayat mefhumu bu çalışmada önemli bir yere sahiptir. Algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânın diyalektikleştiği bir sahne olan gündelik hayat, içeriği bakımından toplumsal üretim ve yeniden üretim ilişkilerini de barındırır. Gündelik hayatın rengini belirleyen bu diyalektik ilişkiler, yaşamın fenomenal bir dünyada gerçekleşmesi nedeniyle, göstergelere ve göstergelerin toplumsal anlamları ve bu anlamların tarihsel süreçte oluşumlarının da eklenmesiyle açıklanmalıdır.

Gündelik hayatın eleştirisini ya da çözümlemesini yaparken göstergeleri ve toplumsal bağlamlarını yok saymak temsil mekânı ve dolayısıyla mekânın üçlü yapısı (algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân) arasındaki diyalektik ilişkinin sağlıklı bir şekilde açıklanmasını olanaksızlaştıracaktır. Göstergelerin toplumsal boyutunu göz ardı etmek gündelik hayatı, kalabalık dünyada yalnızca bir bireyin hayatı olarak görmenin anlamsızlığına götürür. İnsanlar gündelik hayatlarında dünyayla ve birbirleriyle karşılaşır (bu karşılaşma ampirik ve deneyimseldir) göstergeler ve toplumsal olarak üretilmiş anlamlarının paylaşılmasıyla bir etkileşime girerek mekânı yeniden üretirler.

2.2. Göstergeler Evreni

İnsan, doğumundan itibaren fenomenal dünyanın nesnelliğiyle iletişime geçerek dünyayı ve bedeni aracılığıyla dünyanın bir parçası olabilmeyi öğrenir. İnsan bedeni, algı kanallarıyla bu iletişim üzerinden edindiği verilerle onu dünya içerisinde var edecek, yaşamını devam ettirecek edimler üretir. Her ne kadar insan, fenomenal dünyayı okuyarak, deneyimleyerek bir edimler bütünü üretse de bunu dünyanın doğrudan kendisine değil, onun nesnelliğinin gerçekliğine, yani göstergeler üzerinden yorumlanmasına karşı üretir. Doğal fenomenlerle, teknolojinin donanımıyla ve tüketim maddeleriyle yan yana duran özel bir dünya vardır: göstergeler dünyası (Voloşinov, 2001, 49). Göstergeler, biz okumaya ve iletişime geçmeye başlamadan önce vardır. Onları farkındalıkla okuyabilmek ve incelemek için bilimsel temellendirmelere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yüzden ki, göstergeler evrenini çözümlemeye çalışan göstergebilim, kendini kaçınılmaz bir son olarak var etmek durumunda kalmıştır.

Göstergebilimin, Avrupa dillerindeki karşılığı olan Semiotik (Almanca), semiotique ve semiologie (Fransızca), semiotics (İngilizce) terimleri, Eski Yunancadaki semeion sözcüğüne dayanır. Semeion, Eski Yunancada gösterge, işaret anlamına gelir. Bu sözcük eski Yunancada daha çok tıp dilinde kullanılmıştır (Akerson, 2005: 49). 20. yy'la gelindiğinde bu sözcük dilbilim terminolojisinin temellendirdiği bir bilim dalına dönüşmüştür. Dolayısıyla, göstergebilim; diller, dizgiler, belirtgeler vb. gibi gösterge dizelerini inceleyen bilimdir (Guiraud, 2016: 17). Bilgi temel birimi "gösterge" olan bir ilişkiler dizgesi olarak dünyayı anlama biçimidir. Yani göstergebilim, gösterimin doğasını araştırır (Gottdiener, 2005: 15). Konusu, tözü ne olursa olsun, sınırları ne olursa olsun, her türlü göstergeler dizgesidir: Görüntüler, el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesneler ve törenlerde, protokollerde ya da gösterilerde görülen bu tözlerin karmaşaları, "diller" oluşturmaları da anlamalama dizgeleri oluşturlar (Barthes 2014: 23).

Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir (Rifat, 2014: 11). Gösterge bir uyarıcıdır, yani duyuşal bir tözdür. Uyandırdığı belleksel imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi,

bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır (Guiraud, 2016: 39). Bir iletişimin gerçekleşmesi ve ikinci imgenin canlandırılması ise kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır (Fiske, 2014: 123). Göstergenin kendinden başka bir şeye göndermede bulunması ve biri tarafından da anlaşılması (Fiske, 2014: 125), göstergenin iki temel unsurdan oluştuğunu açıklamaktadır: gösteren ve gösterilen. Bu bağlamda, göstergenin bir gösteren ve bir gösterilenden kurulu olduğunu ve gösterenler düzleminin anlatım düzlemini, gösterilenler düzleminin ise içerik düzlemini oluşturduğunu söylemek gerekir (Barthes 2014: 47). Gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı, şöyle ya da böyle saymacadır; kullanıcıları arasında yapılan bir sözleşmeden doğar (Guiraud, 2016: 41). Bunu kanıtlayan bir örnek trafik akışının düzenli olarak sağlanmasına yarayan, araçlar bağlamında mekânsal pratiklere müsaade eden, sınırlayan ya da engelleyen trafik akış dilidir. Kullanıcıları arasında bir uzlaşım vardır, bu sayede kırmızı ışıktadır durulur, kesintisiz çizgide sollama yapılmaz ve işaretlere (trafik levhalarına) göre kullanıcı aracının trafik akışında nasıl hareket etmesi gerektiğine karar verir. Ancak her gösterge kullanıcı nüfusunun değişkenliği, dolayısıyla anlamının değişkenliği (ya da anlamsızlığı) nedeniyle kendini bu kadar açık bir şekilde ortaya koymaz. Uzlaşım (sözleşme) belirsizleştikçe göstergenin değeri de kullananlara göre değişir (Guiraud, 2016: 42).

Göstergeyi temel ilgi alanına yerleştiren göstergebilim üç temel çalışma alanına sahiptir: Bunlardan birincisi göstergenin kendisidir. Bu alan, gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını içerir. İkincisi, içinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemlerdir. Bu çalışmalar içinde, toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için varolan iletişim kanallarını işletmek için başvurulacak yolları ortaya koymak yer almaktadır. Üçüncüsü ise, kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültürdür. Kültürün kendi varoluşu ve biçimi de bu kodların ve göstergelerin kullanımına bağlıdır (Fiske, 2014: 122).

Göstergebilim ve göstergeler evreni sorunsal, bir bilim mi yoksa bir inceleme yöntemi mi soruları ile süregelen bir geçmişe sahiptir. Göstergebilimin ortaya çıkışından itibaren geçirdiği dönüşümlere kısaca göz atmak göstergebilimin bir bilim olarak kendini kanıtlama çabasında eksikliklerini ve yeterliklerini gösterecektir.

Bunun için aşağıda, Saussure ile başlayan Yapısalcılık üzerinden kendini var etmeye çalışan göstergebilimin Derrida'nın çıkışıyla birlikte Postyapısalcı bir düstura kayması, bu süreçteki bilimsel aktörleri ve göstergebilime bakış açıları açıklanmaktadır.

2.2.1. Göstergebilimin Oluşumu

İngiliz filozof John Locke (1632 - 1704) Essay Concerning Humane Understanding (İnsanın Anlama Yetisi Hakkında Bir Deneme) adlı çalışmasında, göstergeleri çözümleme öğretisini "Semiotike" olarak adlandırmıştır (Rifat, 2014: 28). Böylece göstergebilim bilimsel platformlarda kendini göstermeye başlamıştır. Buna neden olan ise Locke'un göstergeleri bilginin vazgeçilmez gereçleri olarak görmesinden ileri gelmektedir. Tüm fikirlerin duyularımız aracılığıyla oluştuğunu, duyularımızın da, algılanabilir dış nesneler hakkında olduklarını ya da zihinsel bir yansımadan kaynaklandıklarını, zihinsel yansımanın da, zihinlerimizin içsel işlemlerinin, kendimiz tarafından algılanmaları ve kendi kendimize yansıtılmaları hakkında olduklarını vurgulamıştır (Akerson, 2005: 57). Locke'tan sonra Fransız matematikçisi Jean Henri Lambert (1728 - 1777) iki ciltten oluşan Neues Organon (Yeni Organon) [1764] adlı yapıtının bir bölümünü, düşüncelerin ve nesnelerin gösterilmesiyle ilgili öğretiye (semiotik) ayırır. J. H. Lambert bu bölümde, özellikle doğal dillere ilişkin bildirişim dizgeleri üstünde durur ama, müzik, koreografi, arma, amblem, tören gibi dil dışı gösterge dizgeleriyle ilgilenmekten de geri kalmaz. Göstergelerin dönüşümlerini ve birleşim kurallarını da inceler (Rifat, 2014: 29).

Daha sonraları, çağdaş göstergebilimin birbirinden habersiz iki öncüsünden biri Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) diğeri Peirce ile aynı dönemlerde yaşayan, 20. yy. dilbiliminin kurucusu sayılan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dur (1857-1913) (Akerson, 2005: 49-50).

F. de Saussure göstergebilimi göstergelerin toplum içindeki yerini inceleyecek bilim olarak ifade etmiştir (Guiraud, 2016: 17). Saussure aslında bir dilbilimciydi ve dili göstergelerden oluşan bir dizge olarak görüyordu. Genel Dilbilim Yazıları'nın birçok yerinde Göstergebilim'i ilerde kurulacak bir bilim olarak ifade etmektedir.

"Dilbilim'in doğa bilimleri alanına mı yoksa tarihsel bilimler alanına mı ait olduğu tartışıldı durdu. Oysa ikisi de değil, göstergebilim adı altında, yoksa bile, bundan

sonra var olması gereken bir bilim öbeğine; yani göstergeler bilimine veya insanın zorunlu bir uzlaşım aracılığıyla düşüncesini dışa vurmaya çalışırken ürettiklerinin incelenmesine aittir" (Saussure, 2014: 258).

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere Saussure, göstergebilimi dilbilimin bir parçası değil, dilbilimi, ilerde kurulacağını öngördüğü, göstergebilimin bir parçası olduğunu, bunun bireyin bir uzlaşım içerisinde (toplum ve ona ait olan dil) kendini var etmek amacıyla oluşturduğunu inceleyen bir bilim olduğunu ifade etmektedir.

Saussure, dizge içinde yinelenen diziliş özelliklerinden söz etmiş, bunlar daha sonraları yapı olarak yorumlanmış, dil dizgesinin içinde yer alan ve düzenli olarak yinelenen oluşumlar yapı olarak nitelendirilmiştir. Yapı anlayışı daha sonra yapısalcılık akımına temel oluşturacak, dilbilimcileri ve özellikle de edebiyat bilimcileri çok derinden etkileyecektir (Akerson, 2005: 60).

Saussure göstergenin, kendi fiziksel biçiminden ve çağrıştırdığı zihinsel bir kavramdan oluştuğunu ve bu kavramın, dış dünyanın bir kavranışı olduğunu söyler. Saussure için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir, yani bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur. Gösteren, göstergenin algıladığımız imgesidir. Gösterilen, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır (Fiske, 2014: 124 - 127). Göstergeyi dış dünya ile olan bağlantısından değil zihinsel bir işlem olarak ele alır. Her şey, zihnimizde kavramla başlar, kavram oluşmadan sözcük oluşmaz (Akerson, 2005: 60).

Peirce bir felsefeci olarak, deneyim ve bizi saran dünyayı anlama sorunuyla ilgilenir. Asıl ilgisi, göstergeler, insanlar ve nesneler arasındaki yapısal ilişkiyi anlamaya yöneliktir. Saussure gibi göstergelerin diğer göstergelerle ilişkisi üzerine yoğunlaşmak yerine, nesnelerle, dışsal anlamla ilişkisini sorgular. Göstergeyi, göstergenin gönderme yaptığı şeyi ve göstergenin kullanıcılarını bir üçgenin üç köşesi olarak görür. Her köşe diğer ikisiyle yakından ilişkilidir ve ancak diğerleriyle ilişkileri açısından anlaşılabilir. Bir gösterge kendinden başka bir şeye -nesneye- göndermede bulunur ve birisi tarafından anlaşılır: yani kullanıcının -yorumlayıcının- zihninde bir etkiye sahiptir (Fiske, 2014: 124 - 127). Dolayısıyla, Saussure göstergebilimin toplumsal yönüne dikkat çekerken Pierce mantıksal bir göstergebilimin temellerini atmıştır.

Özellikle Pierce'ın düşünceleri Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı olmasına zemin hazırlamıştır. Saussure da göstergebilimin dilbilimden bağımsız bir bilim dalı olmasına yönelik savlarını ortaya koymuştur. Sonuç olarak, göstergebilim 1960'lardan sonra kendini bağımsız bir bilim dalı olarak ortaya koymaya başlamıştır. Mimari, endüstri ürünleri tasarımı, şehir planlaması, toplumsal davranış kalıpları, moda, mitoloji, sinema vb. alanlarda da kullanılabileceğinin deneyimlenmesi ve yorumlanmasıyla, göstergebilimin dilbilim ve edebiyat araştırmalarının tekeline kurtarmış, sınırlarını genişlemiştir. Göstergebilimin alanının genişlemesinde etkili olan isimler Umberto Eco ve Roland Barthes'dir (Akerson, 2005: 80). Roland Barthes (2014) göstergebilim anlayışını Saussure'a dayanan Avrupa geleneği üzerinden biçimlendirmiş (Gottdiener, 2005: 36), Umberto Eco ise Peirce'e dayanan Amerika geleneği üzerinden biçimlendirmiştir (Akerson, 2005: 80).

Göstergebilim, diğer bilimler gibi bir gelişim sürecinden geçmiş ve hala da geçmektedir. Bu süreç yapısalcılıkla başlayan ve postyapısalcılıkla devam eden, temelde özne sorununa ilişkin bir süreçtir.

2.2.2. Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa

Göstergebilimcilerin çoğu, önceleri "Yapısalcılık" adı verilen bir yaklaşımı benimsemişlerdi (Akerson, 2005: 80). Yapısalcılık, dilbilim kaynaklı bir kuram olarak ortaya çıkmıştır: dili kendisi içinde ve kendisi için ele alan bu kuramsal yaklaşıma göre, dil yapılandırılmış bir bütündür; bu bütünü tanımlayacak olan da değişik düzeylerdeki ögeler (sesbirimler, anlambirimler, tümceler) arasındaki bağıntılardır (Rifat, 2013: 237). Yapısalcılık, insan etkinliklerinin genel yapılarını belirlemeye çalışan bir çaba olarak temel benzetmelerini dilbilimden alır. Yapısal dilbilimin genel olarak dört temel işlevi gerçekleştirdiği bilinmektedir: birincisi, dikkatleri dilbilim görüngüsüne ilişkin bilinç çalışmalarından bilinçdışı yapıyı da gözetken çalışmalara yöneltmesidir. İkincisi, terimlere birbirinden bağımsız terimler gibi yaklaşmak yerine bu terimler arasındaki ilişkileri çözümlemeye katmayı temel almasıdır. Üçüncüsü dizge kavramını yeniden gündeme getirmesidir. Dördüncüsü genel yasaları keşfetmenin peşine düşmesidir (Sarup, 2004: 62).

Yapısalcılığın öncüsü olan Saussure (2014) yapısalcı düşüncesinin içerisinde dilin toplumsal yönüne dikkat çekmiş olsa da, dilin daha çok biçimsel yönüne

odaklanması toplumsal yanından uzaklaşmasına neden olmuştur. Barthes'ın (1979: 14-15) söylemiyle, *"Dilbilim, Saussure'ün dil kavramının özellikle <<değerler dizgesi>> yönünü geliştirmiştir. Böylece, dilsel kurumun içkinlik düzleminde incelenmesinin zorunlu olduğu görüşü benimsenmiştir: içkinlik toplumbilimsel araştırmaya elverişli değildir"*. Saussure'ın temel amacı, dili oluşturan karmaşık konuşma edimlerini bir düzen çerçevesine oturtmaktır. Bunu ancak "dilsel yapı" aracılığıyla anlaşılabilirliğini savunarak, dilde evrensel bir yapı bulunduğunu ve toplum içerisinde anlamayı sağlayanın da bu yapı olduğunu araştırmıştır. Saussure'ün dil anlayışı anlamda yapıya odaklanırken "öznenin" yerini yapı almıştır. Buna göre anlamın belirleyicisi özne olmayıp, öznenin de içinde bulunduğu yapıdır. Dolayısıyla, "yapı" içindeki öznenin yaşantısı önceden belirlenmiştir (Saygın, 2010: 10 -11).

Saussure'ün dil analizini antropolojiye uygulayarak yapısalcılığın ilk öncülerinden olan Levi-Strauss *"Toplumsal olguların da dilsel olgular gibi bir yapıya bağlandığını"* öne sürmüştür (Yücel, 2015: 70). Toplumu dilin analizi gibi bir analiz yöntemine tabi tutarak açıklamaya çalışmıştır. Ona göre tıpkı dil gibi toplum da çeşitli işaretler toplamıdır, çünkü toplumlar kültürel özelliklerini kodlarlar. Toplumu incelemek, bu kodları, yani toplumu oluşturan unsurlar arasındaki ilişkileri bir bakıma matematiksel olarak incelemeyi gerektirir (Saygın, 2010: 11). Akrabalık ilişkileri ile söylenlerin temel yapısını araştıran (Rifat, 2017: 127) Strauss'un yapısal antropoloji yaklaşımı yapı ve özne sorununun en önemli ayaklarından biridir. Strauss'un görüşlerine göre birey, toplumsal yapı içerisinde tamamen pasiftir, onu yapı biçimlendirir. Dahası yapı, aşkınsal bir yere de sahip olup toplumsal bilinçaltını ifade eder, bu da bireyin zihninin yapı tarafından şekillendiğini gösterir. Sonuç olarak, toplumsal alanda öznenin etkili olabilmesi söz konusu bile değildir (Saygın, 2010: 13).

Yapısalcılığın önemli isimlerinden olan Roland Barthes, Saussure'ün düşünceleriyle temellendirdiği bir göstergebilim anlayışı üzerinden gitse de bazı noktalarda onun düşüncelerinden ayrılır. Bunlardan en belirginini göstergebilim ve dilbilimin hangisinin bir diğerini kapsadığı üzerindeki düşünceleridir. Barthes, göstergebilimcinin başlangıçta her ne kadar dil dışı tözler üzerinde çalışsa da ilerlediği yol üstünde, er geç, dili bulacağını belirterek bu dilin ise yalnızca örnekçe

olarak değil de bileşen, aracı ya da gösterilen olarak kendini ortaya koyacağından söz eder. Dolayısıyla *"dilbilim, ayrıcalıklı da olsa genel göstergeler biliminin bir bölümü değil, göstergebilim dilbilimin bir bölümüdür"* cümlesini kurar (Barthes, 2014: 28-29).

Barthes'ı Saussure'den ayıran bir diğer düşünce, göstergenin neyi ifade ettiğidir. Barthes'a göre gösterge, Saussure'ün söylediği gibi, temelde bir düzanlam biçimidir. Yani, gösteren dolaysız olarak özel bir nesneyi adlandırır ya da neye gönderme yaptığını açıkça belirtir. Bunun yanı sıra, göstergeler kültürel olarak belirlenmiş anlamlara ya da ayrıca anlamları olan yananamlara gönderme yapar. Bu bağlamda nesnelerin anlamı, Saussure'ün yalnızca düzanlam düzeneğiyle dile getirdiğinden daha sağlam yollarla, kültürel süreçlere bağlanmış üst dereceli yananlam düzeylerini de içerir. Bir gösterge kendi kendine başka bir göstergenin, yananlamın ya da konum gibi kültürel bir değeri gösteren ikincil dereceli bir göstergenin göstereni olabilir. Bu durumda gösterge toplumdaki konum yapısı gibi kültürün yananlamsal yönleri için bir "gösterge taşıyıcısı" olur (Gottdiener, 2005: 30-31). Barthes'ın düşüncesinin alt yapısı, Marks'ın "Alman İdeolojisi"nden esinlenen eleştirel bir yaklaşıma dayanır. Bu yaklaşımla, ideolojik bir anlam belirlenimi olduğunu ve tüm mit sistemlerinde var olan yananlam - düzanlam ilişkisinde bunun görülebileceğini belirtir (Saygın, 2010: 13). Barthes'a göre, gösterge dizgeleri yananlamsal kodlar olan kültürel değerlerle ya da ideolojiyle eklemlenirler. Bunlar Saussure'ün sandığından daha zengin anlam yapıları üretir. Gösterge bütün bir ideolojiyi tek bir söz ya da imge içine sıkıştıran bir alt yerleştirme olabilir (Gottdiener, 2005: 31).

Yapısalcılığın yukarıda belirtilen temeller üzerinden kendini yenilemesi ve geliştirmesi sürecinde yapısalcı düşünce eleştirisinden kendini "yapısöküm" (dekonstrüksiyon) olarak ortaya koyan postyapısalcılık, göstergebilim düşünce düzleminde belirmeye başlamıştır. Yapısökümün (dekonstrüksiyon) temelde barındırdığı işlemler: bir metne egemen olan karşıtlığı ve bu karşıtlığın ayrıcalıklı ögesini ortaya çıkarmak; karşıtlığın metafizik ve ideolojik varsayımlarını belirgin duruma getirmek; bu karşıtlığın, kendisi tarafından kurulduğu kabul edilen aynı metin içinde nasıl bozulup parçalandığını ve tam tersi bir durumun nasıl ortaya çıktığını göstermek; karşıtlığı sarsıp, yerinden oynatıp, metnin söz konusu olan sorunsal alanına yeni bir görünüm kazandırmak, yeni bir biçim vermek şeklindedir

(Rifat, 2013: 235). Ancak, postyapısalcılık bununla birlikte Saussure'ün (her ne kadar yapı dışına çıkamasa da) gösterge anlayışındaki toplumsal bağlamdan uzaklaşmıştır.

Postyapısalcılığın en önemli ismi olan Derrida'nın yapısalcılığa getirdiği önemli eleştirilerden ilki genel yasaların olup olmadığına kuşkuyla bakmasıdır (Sarup, 2004: 62). Yapısalcılığın genel bir anlamın varlığı ve arayışını eleştirerek sabit bir anlam ilişkisinin olmadığını açıklar, dolayısıyla da vurgu, gösterenden gösterilene kayar (Saygın, 2010: 20). Ayrıca, nesnel tanımların olanaklı olduğu görüşüne dayandırılan özne ile nesne karşıtlığını soru yağmuruna tutar. Ona göre, nesnenin tanımı öznenin arzu örüntüleri işe karışmadan asla verilemez. Yapısalcıları önce dengeli eşitlikler arayışından vazgeçmeye, hemen ardından da karşıtlıkla yer alan her terimin aslında diğerinin suç ortağı olduğunu görmeye davet eder (Sarup, 2004: 62).

Yapısalcılık ile postyapısalcılık birbirinden oldukça ayrı olsalar da aralarında benzerlikler de bulunmaktadır: her iki yaklaşım da eleştireldir. Dahası postyapısalcılık kuramı yapısal dilbilimi kullanmaktadır (Sarup, 2004: 9). Her şeyden önce yapısalcılık ve postyapısalcılıkta süreklilik arz eden şey özne eleştirisidir. Yapısalcılık, mutlak benlik yapısına sahip ve kendisi dışındaki tüm evreni ötekileştiren öznenin sorgulanması girişimidir. Bu nedenle, Saussure'dan başlayan yapısalcı çizgi, hâkim özne yapısının aşındırılması girişimidir (Saygın, 2010: 29). Önde gelen yapısalcılardan Levi-Strauss, varlığın merkezine yerleştirilen insan öznesini "felsefenin şımarık veleti" diye adlandırmıştır. İnsan bilimlerinin değişmez amacının insanı oluşturmak değil, onu çözüştürmek olduğu ileri sürülmüştür. Sonraları bu yapısalcılığın savı olmuştur (Sarup, 2004: 9). Dolayısıyla, yapısalcılık, yerleşik özneyi merkezi konumdan, onun yerine yeni bir özne anlayışı yerleştirmek amacıyla çıkarır. Bu yönüyle doğaya karşı öznenin hakimiyetini değil, öznelerarasılığın olanağını engelleyen öznenin hakimiyetini kırmaya çalışır (Saygın, 2010: 29 -30). Hem yapısalcılığın hem de postyapısalcılığın tarihselciliğin eleştirisini yaparak, tarih içerisinde bir baştan öbür başa belli bir örüntü bulunduğu görüşüne pek sıcak bakmamaktadırlar (Sarup, 2004: 10).

Yapısalcılığı ve postyapısalcılığı birbirinden ayıran net çizgiler; Yapısalcılık genel anlamda bir mutlakıyete ulaşma amacı taşıırken postyapısalcılık bütün belirleyicilik şekillerinin bir reddi olup ya çoğul olanakları ve çeşitlilikleri ya da sonsuz oluşa sahip bir özne için sınırlanmamış bir yaklaşım biçimidir (Saygın, 2010: 30-31);

yapısalcılık kesin bir bilme modeli ve bu kesinliğin ilkelerin bütünlüğü olarak görünürken, postyapısalcılık, daha kaotik bir tarzda öznenin oluş imkanı için alternatifler bütününe olumsuzluğunu savunan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar (Saygın, 2010: 31).

Postyapısalcı yaklaşımın bahsedilen özellikleri yapısalcılığın genel kanılara varma çabasının eleştirisi üzerinden kendini var etse de, göstergenin toplumsal bağlamından ve ideolojik eklemlenmesinden oldukça uzaklaşmıştır. Yapısöküm bilinç felsefesinden öte bir şey değildir. Bu düşüncenin ışığında aydınlanan postmodern kültür çözümlemesi yalnızca kültür anlayışıyla ilgilenir, yani ussal imgeyle. Yapısöküm bağımsız kültür yorumlayıcısının toplumsal bağlamla ya da gündelik kullanımla ilişkilendirme gereksinimi duymadan gerçekleştirdiği gösterim eleştirisine bel bağlar ve toplumsal etkileşimi ve derin gösterilenler düzeyini hem üreten hem de yeniden olumlayan/yeniden üreten iletişim dinamiklerini göz ardı eder (Gottdiener, 2005: 48-49). Bu eleştiriler bizi göstergebilimin kültür çözümlemesinde nasıl kullanılacağına ilişkin açıklama yapmayı amaçlayan toplumsal göstergebilime götürmektedir. Toplumsal göstergebilim, göstergebilimin kültür çözümlemesinde nasıl kullanılacağına ilişkin bir tartışma ortamı sunmaktadır. Dolayısıyla toplumsal göstergebilim, Saussurecü gelenek ve onun eleştirisine dayanan yapısökümcülük gibi yaklaşımlara karşı, Saussure'ün Genel Dil Bilim Derslerinde bahsettiği "toplumdaki göstergelerin yaşamı" düşüncesine geri götüren ve Pierceçi göstergebilimi temel alan bir kültür çözümlemesi biçiminin ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır.

2.2.3. Toplumsal Göstergebilim

Toplumsal göstergebilim kavramı Halliday (1978) tarafından tanıtılmıştır. Saussure'un dilin toplumsal yönüne dikkat çeken çalışmaları sonrasında yine dilbilim üzerine çalışmalarını yürüten Halliday "dizgesel işlevsel dilbilgisi" (systemic functional linguistics) çalışmasında yapısalcı göstergebilim üzerinde temellenen toplumsal göstergebilime dikkat çekmiştir (Aiello, 2006: 90; Cameron, Sandor & Mickan, 2011: 105; Mehawesh, 2014: 90; Wells, 2014: 691).

Halliday'e göre dil toplumdan ayrı düşünülemez. Dilin toplumsal göstergebilim bakış açısıyla irdelemesinin nedeni, insanlar arasındaki etkileşimin bir sonucu olan anlamların toplumsal içerik doğrultusunda incelenmesi ihtiyacı ve zorunluluğudur

(Mehawesh, 2014: 90). Bunu da "bir türdeki ya da diğer türdeki insanlar arası anlam değiş tokuşu" (Halliday, 1978: 2) olarak ifade etmektedir. Toplumdaki bireyler kendi bireysel kavrayışları neticesinde konuşup yazmazlar, bunu içinde bulundukları toplumsal dünyanın etkisi sonucu elde ederler (Morgan, 2006: 221).

Bir toplum içerisinde var olmak, toplumsal yapının anlamlarının paylaşılması, bu sayede toplumsal ve bireysel yapının ve dünyanın biçimlenmesine ilişkin kavrayış ve edimlerin edinilmesidir. Toplum, ilişki içerisinde olan katılımcılardan oluşur, bu ilişkiler toplumsal rolleri belirler (Halliday: 1978: 15). Toplumsal roller bir toplumun üyesi olmanın gerektirdiği bireysellikten ve birleşmişlikten oluşmaktadır. Bunlar, belirli bir zamandaki tek bir rolden değil, birden fazla rolden oluşmaktadır; bireyin tekselliğinden bir toplum içerisindeki bireyselleşmesi bu rollerin senteziyle olgunlaşmaktadır. Halliday'e (1978: 23) göre birey, kültürel olarak belirlenmiş bir dil öğrenimine ilişkin durumlar ile kültür aracılığıyla biçimlenmiş bir çevreye sahiptir. Bu da birbirine bağlı iki sonuç ortaya çıkarmaktadır: (1) İnsan davranışlarını biçimlendiren ve dil aracılığıyla uyumlulaştıran, (2) kendi içinde kültürün bir parçası olarak "dilsel çevre" sorunu (Mehawesh, 2014: 90). Dolayısıyla dil, bir kültür dâhilinde oluşmuş göstergeler sistemidir.

Halliday'in çalışmasını geliştirip bir üst seviyeye taşıyanlar Hodge ve Kress'dir (1988). Hodge ve Kress'e göre göstergeler toplumsal ilişkilerin somut biçimlerinden ayrılmaz, dahası toplumsal ilişkiler olmaksızın oluşmazlar. Bu bağlamda, toplumsal göstergebilimin çalışma nesnesi toplumsal iletişim alanına giren gözlenebilir olaylar ve objelerdir (van Leeuwen, 2005: 3-4). Göstergebilimsel sistemlerin toplumsal pratik içerisinde kullanımı ve önceden tanımlanmış kültürel kodlarla ve keskin yapılarla tanımlanmamış anlamların oluşumundaki dinamik bir süreç olarak bir göstergebilimsel kavram inşası üzerine odaklanmışlardır. Hodge ve Kress'in toplumsal göstergebilim yaklaşımının önemli noktaları şu şekilde özetlenebilir: Süreç her türlü iletişim aracının kullanımıyla gerçekleştirilir ve bu sayede her türlü anlam sirküle edilmiş ve alımlanmış, üretilmiş ve yeniden üretilmiş olur; toplumsal anlamlar göstergesel biçimler, göstergesel metinler ve göstergesel pratikler aracılığıyla kurulurlar; toplumsal göstergebilim insanlarla ilgili olan tüm göstergesel sistemler üzerinde çalışır (Mehawesh, 2014: 90) şeklinde özetlenebilir.

Toplumsal göstergebilim üzerine yapılmış çalışmalar gelişerek devam etse de, Halliday'in çalışmasında da olduğu gibi toplumsal göstergebilim başlığına sahip birçok çalışmada (Örn, Hodge and Kress 1988; Alter 1991; Flynn 1991; Riggins 1994; Jensen 1995) kavram belirsiz bırakılmıştır. Bunun temel nedeni, toplumsal göstergebilimin yalnızca dilbilim çalışmaları odağında gerçekleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bahsedilen çalışmaların dışında toplumsal göstergebilim kavramının en açık tanımı Lagopoulos ve Gottdiener'in yaptığı tanımdır: "toplumsal göstergebilim gündelik hayatta ideolojinin materyalist analizidir." (Cobley & Randvır, 2009: 2). Lagopoulos ve Gottdiener toplumsal göstergebilimi mekân çalışmalarına adapte eden ilk isimlerdir (Cobley & Randvır, 2009: 26). Göstergebilimi Marksizm ile bütünleştirdiği toplumsal göstergebilim düşüncesini Lagopoulos (1993: 275) "Marksist materyalist toplumsal göstergebilim" olarak ifade etmektedir.

Çalışmanın toplumsal göstergebilim içeriğinin temellendirildiği Gottdiener'e (2005) göre toplumsal göstergebilim, temelinde kültürün göstergebilimsel çözümlemesini amaç edinmiş bir çözümleme yaklaşımıdır. Kültür kavramı, karşılık geldiği anlamlar konusunda farklı uzlaşımlar ortaya koysa da genel yargıda kavramın doğrudan sembolik düzenle, anlamla ilişkili olduğunu söylemek gerekir (Cuche, 2013: 10). Kültürün, toplum içerisinde bir uzlaşma sahip olmasıyla birlikte anlamla ilişkili olması ve anlamın çoklu olasılıkları, bu uzlaşım yapısı hakkında soru işareti uyandırır. Yapısalcı Levi Strauss'a göre kültür şu şekilde açıklanmıştır: *"Her kültüre bir sembolik sistemler bütünü olarak bakılabilir ve bu sistemlerin en önde gelenleri dil, evlenme kuralları, ekonomik ilişkiler, sanat, bilim ve dindir. Bu sistemler, fiziki gerçekliğin, sosyal gerçekliğin görünümlerini, bu iki gerçeklik tipinin kendi aralarında kurduğu ilişkileri ve sembolik sistemlerin kendi aralarında kurduğu ilişkileri dile getirme amacı taşır."* (Cuche, 2013: 61). Bu tanımdan yola çıkılarak kültür kavramının sembolik düzlemde toplumun dinamikleri ile ilişkili olduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla, fizik gerçeklik ve onun üzerine yüklenen anlamlar bütünü, yani sosyal gerçeklik, çoklu diyalektik ilişkiler ve sentezler bütünüdür. Bu oluşum, yani kültür, karmaşık bir bütündür. Toplumsal göstergebilim, toplumsal edimdeki anlam üretimini araştıran, bir başka deyişle, bireysel ya da kolektif öznelerin karşılıklı etkileşim koşullarının oluşumunda ya da

dönüşümünde varlığını duyuran söylemleri ya da pratikleri inceleyerek karmaşık yapıdaki kültürü açıklama kaygısı taşımaktadır (Rifat, 2013: 220).

Toplumsal göstergebilim, özel toplumsal durumlar ve pratikler bağlamında göstergenin iletişimsel aktiviteleri üreten ve yorumlayan bir kaynağa dönüşümüne ve insanların gösterge kaynaklarının kullanımını ne şekilde düzenlediğine odaklanır (van Leeuwen, 2005). Toplumsal göstergebilimin temel savlarının şu şekildedir: ilk olarak, ussal olanla göstergebilim dışı olanın eklemlenmesini, gündelik hayatın bağlamı ve toplumsal bağlam içerisindeki anlamlama uygulamaları arasındaki eklemlmeyi göz önüne alır. İkincisi, anlamlama dizgeleri, düzanlamsal göstergeleri ve bunlara değer yükleyen, Barthes'ın kültürün yananlamsal ideolojileri dediği özgün kültürel kodları kapsayan çok düzeyli yapılar olması dolayısıyla bütün anlam, çok eklemlenmiş, kodlanmış boyuttan yükselir. Bundan dolayı, toplumsal göstergebilimin temel kuramsal yaklaşımı, yananlamanın düzanlamı öncelediğidir. Üretilmiş nesnel dünyanın kendisini ve bu dünyayı anlamak, toplumsal uygulamaların ve bunların toplumsallaşma süreçlerinin görünüşleri olan kodlanmış ideolojilerden kaynaklanır. Bu eklemlenmiş boyut, toplumsal göstergebilimin çözümleme nesnesini oluşturur. Üçüncüsü, anlamlar gündelik hayatın içine kendi kendilerine yerleşmişlerdir. Deneyim, değer dizgelerini ya da kültür kodlarını oluşturan ve doğrulayan dünyayla yüz yüze gelmektir. Yani gösterilenler, toplumsal etkileşim ve yaşanmış deneyim yoluyla insanlarca sürekli yaratılmaktadır. Dördüncüsü toplumlarda göstergeler, geçmiş deneyimlerin, göstergelerin gündelik hayattaki kullanım değerleri içinde yaratılmalarının ve malların pazarlanmasında değişim değerlerini de içine alan hiyerarşik güç dizgeleri tarafından ele geçirilmelerinin farklı dereceleri içinde dolaşırlar. Bu nedenle göstergeler yalnızca simgesel anlatımlar değil, toplumsal süreçleri kolaylaştıran araçlar olarak kullanılan anlatımsal simgelerdir. Dolayısıyla, göstergeler, gerçekte toplumsal etkileşim ortamını kuran gösterge taşıyıcılarıdır (Gottdiener, 2005: 47-49).

Gottdiener'in göstergeleri Marksist bir altyapıyla yeniden yorumlamaya ve toplumun kültür göstergelerini daha detaylı ve gündelik hayat bağlamında incelemeye olanak verecek şekilde ele aldığı ortadadır. Voloşinov'un (2001) dil felsefesini Marksizm üzerinden ele aldığı çalışmasında vurgu tamamen göstergenin taşıdığı ideolojik içeriktedir. Bunun amacı, dilsel sözcelemelerin toplumsal rolünü inceleme kaygısıdır.

Dolayısıyla, Voloşinov'un çalışması, Gottdiener'in toplumsal göstergebilimin temel savlarıyla benzer yönelimler içermektedir: Bu benzerliklerden ilki ideolojik bir ürünün her şeyden önce bir fiziksel bedene sahip olduğu ve kendinden başka bir gerçekliği yansıtmaması ve saptırmasıdır. Voloşinov, gösterge olmaksızın ideoloji yoktur savını ortaya atmaktadır. İkincisi, ideolojiyi yalnızca bilinç alanının içinde tutmayarak toplumsal alanda nasıl işlediğinin incelemesini yapmaktadır. Üçüncü benzerlik, göstergenin gerçekliğinin tamamen toplumsal iletişim tarafından belirlenmesidir. Sonuçta, göstergenin varoluşu bu iletişimin maddileşmesinden başka bir şey değildir (Voloşinov, 2001: 48-54). Ancak, burada şunu vurgulamak gerekir, Voloşinov'un çalışması da dilbilim üzerinedir, göstergelerin toplumsal boyutunu mekânsal olarak irdelememesinden dolayı Gottdiener'den ayrılmaktadır.

Bahsedilenlerin ışığında konunun daha iyi kavranabilmesi için aşağıda şu sorulara yanıt aranmaktadır: Toplumsal göstergebilimin çalışma nesnesi nedir? Varlık birimi ne tür içerimlere sahiptir? Nasıl çözülür?

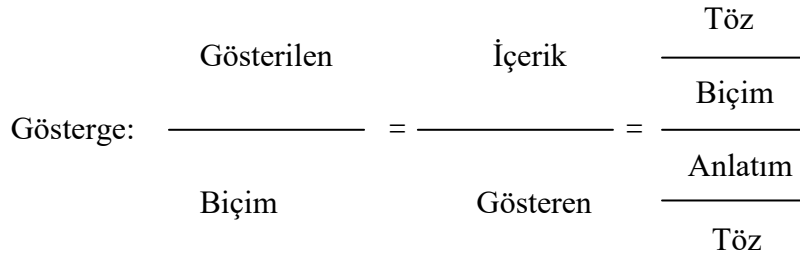
2.2.3.1. Toplumsal Göstergebilimin Göstergesi

Nesneler yalnızca meta değil, insanın nesnel varlığını, insanlar arasındaki toplumsal ilişkiyi kapsayan şeylerdir (Lefebvre, 2015a: 158 - 165). Maddi nesneler toplumsal etkileşim ve kullanım yolu ile ana işlevlerinin dışında işlevler taşımaya başlarlar ve bu işlev nesnenin kendisinde var olan bir işlev değil, toplumsal bağlamın “gösterge değeri” olarak ürettiği anlamsal işlevdir (Gottdiener, 2005: 265). Nesneler, ihtiyaç ve hazlar dünyasının, doğal ve biyolojik düzenin yerine bir toplumsal değerler ve mevki sağlama düzenini geçiren kültürel bir sistem oluşturur (Boudrillard, 2012: 85). Nesneler ve dolayısıyla onların gerçekliklerine yüklenen kültür çatısı altında sembolik düzeyin toplumsal ve ideolojik bağlamının irdelenmesi toplumsal yapının anlaşılmasını sağlayacaktır. “Toplumsal Göstergebilim”, göstergebilimin ve simgesel etkileşimin unuttuğu şeyi, nesne dünyasının ideolojiyle olan bağına ortaya koymaya çalışarak bir kültür okuması gerçekleştirmektedir (Gottdiener, 2005: 89).

Toplumsal göstergebilim, gösterge değeriyle dünya arasındaki eklemlenmeyi çözen bir gösterge modeli kullanır. Bunu Eco ve Hjelmslev'in çalışmalarından alır. Umberto Eco'nun “Bir Göstergebilim Teorisi” (A Theory of Semiotics) (1979) çalışması göstergeleri toplumsal bağlam üzerinden irdeleyen bir çalışmadır. Bu

çalışmanın ana hipotezi: Göstergebilim, tüm kültürel süreçleri iletişim süreçleri olarak inceler (Sherzer, 2014: 79). Eco (1979: 71) göstergenin niteliğini “Kültürel birimler fiziksel olarak insan kavrayışına dahil olurlar. Bunlar toplumsal yaşamın öngördüğü ve yaşama dahil ettiği göstergelerdir” şeklinde ifade etmektedir. Hjelmslev’in göstergebilime katkısı “anlatım ve içerik” düzlemine yeni bir ayrım getirmesidir. Bu ayrıma göre her bir düzlem “biçim ve töz” adı verilen iki düzey içerir (Rifat, 2017:125).

Eco ve Hjelmslev'in çalışmalarındaki gösterge ayrışmasında gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden oluşur ya da Hjelmslev'in deyimiyile "anlatım" (gösteren) ve "içerik"den (gösterilen) oluşur, düşüncesinde görülmektedir (Gottdiener, 2005: 49-50).



Şekil 4: Hjemlev ve Eco'ya Göre Göstergenin Ayrışması (Gottdiener, 2005: 50)

Bu model aracılığıyla, kültürel kodların biçimlerle eklemlendiği yolları betimlemek olanaklı hale gelmektedir. Bu model, ideoloji ile biçimler arasındaki bağıntının bir soyutlamasıdır. Toplumsal göstergebilime göre, ideoloji toplumsal grupların tam oluşturulmamış değer dizgeleri olarak tanımlanmaktadır. Değer dizgeleri göstergenin içeriğiyle, maddesellik de göstergenin anlatımında karşılık bulur (Şekil 4). Bahsedilmesi gereken bir diğer önemli konu, bu modelde hem gösterge göndericinin hem de gösterge alıcısının anlamı istedikleri gibi yorumlamakta özgür oldukları üzerine kurulan iki yönlü bir ilişki tanımlanmaktadır. Her boyut kendi toplumsal dinamiğine sahiptir. Dolayısıyla, maddi biçimler yalnızca maddi bir varlığı tanımlamamaktadırlar, onlar biçim içerisine düzenlenmiş ideolojik anlamlarla kodlanmıştır. Böylece kodlanmış ideolojiler, toplumsal düzen içerisinde etkileşimler, görünüş kipleri, çevre düzenlemesi ve şekleleştirilmiş kültürel nesneler olarak maddileşirler (Gottdiener, 2005: 50).

Toplumsal göstergebilimin çalışma nesnesi, toplumsal iletişim alanına giren her türlü gösteren, gözlemlenebilir eylem ve nesnedir. Bu eylem ve nesneler, kullanıcıların spesifik ihtiyaçları ve ilgi alanlarına göre ortaya çıkabilecek potansiyel kullanımları aracılığıyla, kaynağın kullanıcıları tarafından bilinen ve bunlarla alakalı olduğu düşünülen geçmiş kullanımlarınca oluşan bir gösterge potansiyeline sahiptir (van Leeuwen, 2005: 4). Toplumsal göstergebilimin yapılandırmasına göre kültürel göstergenin ayrıştırılmasında **içeriğin tözü** çok eklemlenmiş ve çok belirlenmiş kültürdür. Aynı zamanda, bir bütün olarak özgün kültürel uygulamalara ilişkin özel kodlanmış ideolojilere hem kaynak hem de zemin oluşturan toplumun kültürüdür. **İçeriğin biçimi**, tersine, uygulamada kodlanmış, toplumsal etkileşim ve simgesel davranışlar yoluyla nesnel dünyada maddileştirilmiş özel ideolojilerdir. **Anlatım biçimi**, kodlanmış ideolojiye karşılık gelen özel biçimsel öğeleri yansıtmaktadır. **Anlatımın tözü**, kodlanmış ideolojilere karşılık gelen, kurgusal nesneler durumunda maddiliği yalnızca bir metin olsa bile, maddi olarak var olan nesnelerin kendilerini yansıtmaktadır. Bu çerçevede toplumsal göstergebilime göre göstergenin ayrıştırılması Şekil 5'deki gibidir.

		Töz	Kodlanmamış İdeoloji
	İçerik	_____	_____
		Biçim	Kodlanmış İdeoloji
Gösterge:	_____	= _____	= _____
		Biçim	Biçimsel Öğeler
	Anlatım	_____	_____
		Töz	Maddi Nesneler / Metin

Şekil 5: Toplumsal Göstergenin Ayrışması (Gottdiener, 2005: 51)

Bu bağıntının çoklu yapısından da anlaşılacağı üzere her gösterge dizimsel ve dizisel eksenlerin yapılandığı bir anlamlama dizgesinin parçasıdır. Çok anlamlılık verili her kültürel anlatım için kodlanmış ideolojilerin birçok biçiminin kesişimini içerir.

Toplumsal göstergebilimin temel düşüncesi, her kültürel nesnenin kuşaklar boyu tarihi ve toplumsal bağlamı olan bir toplumsal oluşum ya da dizge içerisinde bir kullanım nesnesi olmasıdır. Aynı zamanda toplumsal yapı içerisindeki anlamlama dizgesinde, farklı mekânsal pratikler ve eklenimlerle, bir bileşendir. Toplumsal göstergebilimin temelinde çokanlamlılık vardır. Bu bağlamda, verili her kültürel nesne için eklemlenen birçok gösterge dizgelerinin bütünselliğinin çözülmesi

gereklidir. Kültürel nesneler ve bu nesnelerin toplumda anlatımsal simgeler olarak kullanılması, kültürel bağlamda etkileşimsel sürecin, belirli anlamsal alanların ve bilgi-güç eklemlenmesinin bir işlevi olarak anlam bulur. Maddi kültürün anlamı, bağımsız bir gözlemcinin söz merkezci metin çözümlemesiyle değil, toplumsal göstergebilimsel gösterge modelinde açıklanan ayırıştırma yöntemiyle, yani kodlanmış ideoloji ile maddi biçimler arasındaki eklemlenmenin çözülmesiyle bulunabilir (Gottdiener, 2005: 53). Bu da toplumu ve toplumsal değerleri yeniden üreten göstergelerin detaylı (toplumsal süreçler bağlamında) incelenmesine ve toplumun gündelik pratiklerinin, kültürünün analiz edilmesine, deşifre edilmesine ve okunmasına olanak tanır.

Kültür çalışmalarının tarihsel düşünce düzlemine eklenmesi, toplum kuramcılarının sistemler yaklaşımını ortaya koymasıyla gerçekleşmiştir. Bu yaklaşımın başlıca iki ismi Emile Durkheim ve Karl Marks'dır. Marks ve Durkheim, toplumsal eylemin alt-yapı (ekonomik yapılanma) tarafından belirlendiğini savlamaktadır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Marksist yaklaşıma, bireyin eylemselliğini göz ardı ettiği iddia edilerek, karşı çıkmıştır. Karşı çıkanların başında Max Weber ve George Herbert Mead bulunmaktadır. Weber, toplumsal eylemler üzerinde durmuş ve toplumsal eylemlerin analizinde geleneksel, duygusal, değere ve amaca yönelik akılcı (rasyonel) olmak üzere dört toplumsal eylem tipi tanımlamıştır (Tolan, 1996: 39-40). Gündelik hayatta anlamın inşasında bireyi aktif bir fail olarak yeniden kavramsallaştırmak isteyen Schütz, Berger ve Luckmann gibi kuramcılar fenomenolojik yaklaşımı geliştirmiştir. Yirminci yüzyılın sonlarında ve yirmi birinci yüzyılın başlarında gündelik hayat kavramı toplum ve kültür kuramcıları tarafından çok daha dinamik ve çekişmeli bir alan olarak kavramsallaştırılmıştır (Bennet, 2013: 12-15). Toplumsal göstergebilim, diğer kültür okumaları ve postmodern eleştirinin eksiklikleri üzerinde yükselmektedir. Maddi çevre ya da anlatım tözü ve onun kodlanmış ideolojiyle ya da içerik biçimiyle eklemlenmesi üzerine çalışma, toplumsal göstergebilimsel yöntemi belirlemektedir (Gottdiener, 2005: 90).

Toplumsal göstergebilim, kültürel nesnelerin niteliğinde yatan farklı boyutları (fiziksel, anlamsal vb.) ortaya koyarak ona eklemlenen her bir ögenin içeriğini hem kendi düzleminde hem de toplumsal düzlemde açıklamaya çalışmaktadır. Bunu yaparken gündelik hayatı, toplumdaki iktidarın rolünü, dolayısıyla ideolojiyi, mevcut

göstergebilimsel yöntemlerin üzerine koyarak, eleştirel bir yaklaşım oluşturmaktadır. Bu yaklaşımla, toplumsal süreçte göstergelerin işleyişi, toplumsal yapı ile göstergelerin ilişkisi ve anlam içerikleri sorgulanır, öngörülerde bulunulur. Toplumsal göstergebilim, maddi dünyanın, toplumsal bağlamda kültürel olanın sembolik düzleminde nasıl şekillendiğini açıklamasıyla, göstergebilimin kültür çözümlemesinde nasıl kullanılacağını ortaya koyan bir yöntemdir.

2.3. Mekân ve Gösterge İlişkisi

Lefebvre mekânın oluşumunun açıklanmasının üretim ve yeniden üretim ilişkileri bağlamında gerçekleştirileceğini dile getirirken, mekânı açıklamaya çalışan Dilbilim kökenli Göstergebilimi eleştirmektedir. Bunun için şöyle bir ifade kullanmıştır:

"Tamamlanmamış bir bilgi olan semiyoloji (göstergebilim), yayıldığı ve (güçlülükle de olsa konulması gereken) sınırları tanımadığı ölçüde, çetrefil sorunlar ortaya çıkar. Mekâna edebi metinlerden yola çıkarak hazırlanmış kodlar uygulansa bile, böyle bir uygulama tanımlayıcı kalır; ki bunu göstermek güç değildir. Böyle bir kodlama - toplumsal mekânı deşifre eden bir prosedür- oturtma çabası, bu kodlamayı bir mesaja, sıklığı ise bir okumaya indirgeme riski taşımaz mı? Bu tarihi ve pratiği es geçmek olur." (Lefebvre, 2014: 38)

Lefebvre'nin semiyolojiye karşı negatif bir eleştiri üretmesi mekânın tarihsel niteliğinin ve toplumsal oluşumunun kodlar ve kodlardan oluşan dizgeye yüklenen anlamlarla açıklanamayacağı şüphesinden kaynaklanmaktadır. Lefebvre, bu kodlar üzerinden mekânı çözümlemeye çalışan araştırmacının, şeffaflık yanılsaması (her şeyin dışı yansıtacağı ve okunabileceği yanılgısı) ve gerçeğimsilik yanılsaması (çözülen kodların yorumunun gerçek olması yanılgısı) arasında gidip geleceğini vurgulamaktadır. Bu durum, (Toplumsal) mekânın (Toplumsal) üretilmesi düşüncesinde mekânın toplumsal olma karakterini gizlemektedir (Lefebvre, 2014: 57). Lefebvre göstergebilimi eleştirirken, onun zamanındaki (1974-Mekânın Üretimi) göstergebilimin düşünce düzlemindeki bilimsel altyapısı dikkate alındığında bu eleştirilerinde haklı olduğu açıktır. Göstergebilime ilişkin odağını, sadece gösterge denilen birimler aracılığıyla mekânın tam anlamına ulaşılamayacağı ve yalnızca araştırmacının birikimi ve vizyonu kadar gerçekleştirileceği düşüncesinde toplar. Aslında Lefebvre'nin eleştirisi, yapısalcılık üzerinedir. Çalışmalarında Marksizm'le

bağlantılı pek çok kuramı ve varoluşçuluğu, fenomenolojiyi ve aynı zamanda yapısalcılığı incelemiş, bunlar arasında üretken bir ilişki kurmuştur (Gardiner, 2016: 107). Ancak şunu da belirtmek gerekir: Lefebvre'nin göstergebilim olarak ele aldığı yapısalcı düşünce düzlemi, Lefebvre'nin “Mekânın Üretimi” çalışmasını hazırladığı yıllarda (1974) halâ fazlasıyla dilbilimdir.

Lefebvre, yapısalcılık eleştirisini Marks ve Engels'in düşünceleri üzerine inşa etmektedir. Yapısalcılığı egemen sınıfın bir ideolojisi ve ilerici düşüncenin bilimsel aşağılanması olarak görür. Yapısalcılığın yapıya odaklanmasını da eleştirerek form, işlev ve yapı arasındaki ilişkinin göz ardı edildiğinden bahseder. Yapısalcılığın sadece dilin kötüye kullanımı olarak değil, aynı zamanda toplumsalın anlaşılabilirliğinin indirgenmesi ve sistematikleştirilmesi olarak görür. Tarihselciliğin olmadığı yapısalcı düşünce, Lefebvre'ye göre, bilimsel değildir ve diyalektik düşünceden uzaktır (Elden, 2004b: 22- 27). Mekânın üretimi çalışmasında yer verdiği ifadesiyle Lefebvre (2014: 376), “yapısalcılık, yüksek düzeydeki entelektüel gerekçelerle, (işaretlerle oluşturulan) düzenlemeler ve sınıflandırmalarla ilgilenir; burada kavranılabilirliği, (düşünen) özne ile (inşa edilmiş) nesne arasındaki yüksek ilişkisini keşfeder. Bu sayede, ama sadece bu sayede değil, bilgi kisvesi altındaki bu ideoloji iktidara hizmet eder” şeklinde bir eleştiri sunarak yapısalcılığın alanı sınıflandırarak düzenlediğini ve bu sınıflandırmalar arasındaki teması (diyalektik ilişkileri) yasaklayarak onlara temas yerine temas işaretleri (imgeler) vererek bu düzenlemeyi gerçekleştirdiğini dile getirmektedir. Bunların yanı sıra Lefebvre, yapısalcılığın, yapıları abartılı bir şekilde (genelleme arayışı içinde) değerlendirdiğini düşünmektedir. Bunu yaparak yapı mefhumunu tehlikeye attığını yani yapıya karşı olduğunu ifade etmektedir. Bu düşüncesini de şu şekilde detaylandırmaktadır:

“Saf yapısalcılık, tüm çabalarına rağmen, toplumsal gerçekliklerin çeşitliliği olarak tarihselliği elinden geçirir. Yapısalcılığın temel alanı, arkaik gruplar ve kalıntılardır. Engelleri parçalayan bir oluşum tarihsel tarzları olan süreçler karşısında yenilgiye uğrar. Bizce, tamamen yapısalcı yöntem (tabii eğer bu kelimelerin bir anlamı varsa) modern dünyanın sorunlarını ele alamaz. Ampirizm gibi o da diyalektik düşüncüyü dışlamaya (başaramasa bile) yönelir. İstikrarın önemini abartarak, yabancılaşma kavramını (yabancılaşmanın aşırı biçimi olan şeyleşmeyi de dışta bırakmadan) redde yönelir.” (Lefebvre, 2013: 188 – 189).

Doğrudan göstergebilime ilişkin eleştirilerine bakıldığında, mekânın okunması bağlamında göstergebilime keskin, net bir tutum gösterdiği açıktır. Mekânı dilsel bir metin olarak okumanın sakıncalarından bahsederken mekân gibi kapsamlı bir oluşumun (yapısalcı bağlamda yapılan okumalar dâhilinde) göstergelere indirgenemeyecek düzeylerinin varlığından söz eder. Mekânın üretimi çalışmasında “göstergebilim, mekânın bir okumadan, dolayısıyla bir pratikten -okuma-yazma-kaynaklandığı fikrini işin içine katar.” düşüncesine varır. Ayrıca göstergebilimin karşısına “Toplumsal mekân, üzerine mesaj yazılan beyaz bir kağıt asla değildir.” gibi bir ifadesini getirir ve mekânın gizli bir yönünün olduğundan bahseder. Böylece, “Mekânın yaşam tarzı, (mekânın biçimini içeren) ”gerçekliği”, yazılı bir nesnenin, bir kitabın (orada-varlığın) gerçekliğinden kökten farklılaşır” gibi bir yargıya ulaşır (Lefebvre, 2014: 162-163). Göstergebilimsel bir mekân anlayışını “Dar ve duyarsız bir rasyonellik, mekânın özünü ve temelini, bütünsel bedeni, beyni, el kol hareketlerini vb. ihmal eder. Mekânın, entelektüel bir temsilin yansımasından, okunur-görünür olandan ibaret olmadığı; öncelikle işitildiği (dinlendiği) ve el kol hareketleri ve fiziksel yer değiştirmeler aracılığıyla etkide bulunduğu unutulur.” ifadesiyle eleştirerek göstergebilimin (semyolojinin), mekânın okunması bağlamında mekânın niteliklerine olan mesafesini dile getirmektedir (Lefebvre, 2014: 215). Eleştirinin ulaştığı sonuç: mekânın yaşanan boyutunun yani toplumsal içeriğinin yapısalcı bir mekân okuması doğrultusunda açıklanamayacağıdır, çünkü yaşanan görünenden ve görünenin düzanlamından fazlasıdır.

Lefebvre, mekânın genel bir yapı üzerinden açıklanamayacağına ilişkin ve mekânın üretimindeki Nietzsche yöneliminden kaynaklanan, özneye hak ettiği yeri ve yapı içerisinde bir özgürlük alanı açmaya ilişkin düşüncelerinden dolayı post-yapısalcı bir görünüm sergilese de bu yanıltıcıdır. Lefebvre’nin amacı sadece yapının tekelindeki indirgenmiş özneyi insan odağına çekmek değil, Marksist yönünden kaynaklı toplumsal bir anlayışla mekânı, göstergeleri de dahil ederek, açıklamaktır. Lefebvre’nin post-yapısalcılarla yüzleşmesi mekânın üretiminde çok detaylı işlenmemiş durumdadır. Post-yapısalcılık üzerine düşünceleri birçok cümlesinde belirir, buna ek olarak Derrida’yı (Lefebvre, 2004: 37) da eleştirir ancak onun derdi göstergebilim gibi bir bilim üretmek olmadığı için sadece eleştirel düzeyde kalır.

Lefebvre'nin “Mekânın Üretimi” çalışmasındaki göstergebilim eleştirisi, yapısalcılığın sığ ve yanıltıcı sularından göstergeyi kurtarıp toplumsal boyutta ona hak ettiği yeri verme girişiminin ön çalışmasıdır. Her ne kadar ismini koymamış (ya da bulamamış) olsa da “Mekânın Üretimi” (ilk basım yılı 1974) çalışmasının dışındaki çalışmalarında (özellikle Şehir Hakkı -ilk basım yılı 1968) göstergeleri toplumsal göstergebilim temelinde ele almaya çalışmıştır. Ancak, göstergebilimci olmak gibi bir kaygısı yoktur, bu yüzden de yaptığı çalışmayı adını koymadan gerçekleştirmiştir. Mekânın Üretimi (1974) ve Gündelik Hayat Eleştirisi I-II-III (basım yılları 1958-1961-1981) çalışmaları aslında göstergeler bağlamında toplumsal göstergebilim yaklaşımı oluşturma yönelimindedir. Daha açık bir ifadeyle, Lefebvre'nin çalışmalarında mekânın bir boyutu göstergebilimselleştirilmiş Marksizm (Semiotized Marxism) (Cobley & Randvır, 2009: 16) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Lefebvre'nin toplumsal göstergebilim gibi bir oluşuma gereksinim duyduğunun ve arayışının kanıtı her şeyden önce göstergeyi ele aldığı ayrışma biçimidir. Göstergelere ilişkin açıklamalarında atıfta bulunduğu temel düşünce, Gottdiener'in toplumsal göstergenin ayrışmasını oluştururken temel aldığı düşüncenin aynısıdır. Lefebvre “Şehir Hakkı” çalışmasında kentin sembolik boyutunu göstergebilim (semyoloji) ile bütünleştirme çabasında bir noktada göstergelere yaklaşımını Hjelmslev ile Greimas'ın düşünceleriyle buluşturur. Bu bağlamda, göstergeyi düzenli sistemleri içinde ikincil ve türev sistem olan yananamlar diliyle ele alarak “kentin dili”ni var etme ve açıklama niyetine girişmiştir (Lefebvre, 2016: 82). Gottdiener de göstergenin içeriğini Hjelmslev ve Eco'nun yaklaşımlarına temellendirerek oluşturmuştur (Gottdiener, 2005: 50). Ek olarak, Lefebvre'nin “Şehir Hakkı” (2016) çalışmasında kentsel mekânı açıklarken çalışmanın birçok yerinde göstergenin toplumsal boyuttaki varlığını irdelediği ve Gottdiener'in toplumsal göstergebilim bağlamında ele aldığı düşüncelerine yakın izlerin varlığı görülmektedir. Şu konuya da dikkat çekmek gerekir: Gottdiener ve Lefebvre göstergeler konusundaki benzerlikleri dışında Gottdiener'in (1985) kentsel mekânın sosyolojisi üzerine oluşturduğu “The Social Production of Urban Space” çalışmasında kesiştikleri görülmüştür. Gottdiener bir süre Lefebvre'nin çalışmalarına atıfta bulunmamış olsa da, “The Social Production of Urban Space” çalışmasında Lefebvre'nin Mekânın Üretimi çalışmasından oldukça beslendiği görülmektedir.

Gottdiener, Lefebvre'den de beslenerek oluşturduğu bu (1985 tarihli) çalışmasının ardından "Toplumsal Göstergebilim"i konu alan çalışmasını on yıl (1995) sonra yayınlamıştır. Dolayısıyla Lefebvre'den etkilenmiş olması olasıdır.

"Mekânın Üretimi" çalışması, her şeyden önce, özne temelli bir mekân anlayışından doğmuştur. Bu nedenle, doğanın kendisi mekânın üçlü diyalektiğinin içinde kendine yer edinememiştir. Yapıyı özne temelinde açıklamaya çalışan bir anlayışla öznenin yerine yapıyı koyan bir anlayışın bütünleştirilmesi, mekânın okunmasında özne ve yapı ilişkisini açıklamada ne kadar yardımcı olabilecektir? Bu çalışmada, özne ve onu çevreleyen yapı arasındaki karmaşık diyalektik ilişkiler örüntüsü, Lefebvre'nin mekân anlayışı ve göstergelerin toplumsal ve ideolojik bağlamını konu alan toplumsal göstergebilim arasında kurulacak bütünsel bir yaklaşımla çözümlenmeye çalışılmaktadır.

Fenomenal dünyada olmanın gereği olarak insanın gördüğü "şey"leri okuması, yorumlaması, anlamlar ve tepkiler üretmesi doğaldır. Görünür olan, mekânın kavranmasında da önemli bir yere sahiptir. Dünya üzerindeki bir mekânı anlatmak, açıklamak görünür olanı referans alarak gerçekleştirilebilir. Bu tez çalışmasında çözümlemeye kalkışılan "mekân", genel olarak özetlemek gerekirse, Lefebvre'nin mekân anlayışında belirtildiği şekliyle, "algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânın diyalektiğiyle ve tarihsel süreçte oluşmuş yaşanan mekân" olarak ele alınmaktadır. Bununla birlikte mekânın toplumsal olarak üretildiği düşüncesi benimsenmiştir. Lefebvre'nin deyişiyle (2014: 159), "Toplum, anlamların, bedenlerin, istek ve arzuların gerçekliğine soyut hakikatin kendini dayattığı, kavram, biçim ve yasaların mekânı ve mimarisidir". Bu ise toplum içerisinde parçalanmış maddi oluşumlar arasındaki anlamsal akışı ve dolayısıyla sembolik düzlemi oluşturur. Orada yaşayanların mekânıdır yani yaşanan mekândır ve üzerinde konuşlandığı, kullandığı mekân temsillerini sembolik olarak ürettiği anlamlar üzerinden zihinsel olana dönüştürür. Mekânın maddi boyutundaki belirgin okunurluk, ortaya koyduğu şeyden fazlasını gizler: küstahlık, güç istenci, askeri ve polisiye erkekliğin sergilenmesi, fallik boyut, erkek kabalığının mekânsal benzeri (Lefebvre, 2014: 164). Okunurluğun grafik etkisi, stratejik niyeti ve eylemleri gizlemektedir, maddi olana eklenen ideoloji kendi gerçek niyetini doğrudan ortaya koymaz. Mekân temsilleri mimarın mesleki pratiğinin tekelinde görünse de mimari pratiğin soyut bir mekân

kavramsallaştırması ile ortaya çıkması nedeniyle mecazlar içerir ve varlık bulması bürokratik müdahalelerle gerçekleştiği için iktidarla ilişkilidir. Bu yüzden görünen, ardında birçok anlamı barındırmaktadır. Lefebvre'ye göre (2014: 163), mekân, okunmadan önce üretilmiştir, ancak okunması ve bilinmesi için değil insanlarca yaşanması için üretilmiştir. Dahası okunması için üretilen mekân hileci olabilir ve içerdiği gerçeği gizleyebilir. Bu noktada mekânın sembolik boyutunu göstergelerin toplumsal anlamlarını ele alarak ortaya çıkarmak gerekir. Mekânı okumak, mekânı durağan bir "an" olarak gören bir yanılsamaya düşebilir, ancak mekân, göstergelerin toplumsal boyutu ve anlamın tarihsel süreçte oluşumu ele alınarak çözümlenebilir. Görünen, durağan bir oluşum olarak açıklanmamalıdır, tarihsel süreçte toplumsal olarak anlamlar üreten, bu sayede toplumu da yeniden üreten bir boyut olarak ele alınmalıdır. Görünen ise sadece cansız, maddi yapıların gösterge olarak düşünülmesiyle değil insan etkinlikleri, insan bedeni, düşünceleri, tepkileri, anlamları yani "yaşam" kavramını var eden insanın kendine has etkinlikleriyle birlikte düşünülmelidir. Dolayısıyla toplumsal olarak üretilen mekânın sembolik boyutu, toplumsal göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesiyle gerçekleştirilebilir.

Toplumsal göstergebilimin mekânın toplumsal yapısının açıklanmasında, mekândaki toplumsal anlamların üretilmesinde, göstergelerin üstlendiği toplumsal yananamlar önemli bir yere sahiptir. Bir grubun toplumsal bir yapıya sahip olabilmesi, her şeyden önce bir kültürün varlığıyla gerçekleşmektedir; yani toplumsal grupların gündelik deneyimlerini toplumsal ve maddi bağlam içerisinde örgütlenmesine aracılık eden kavramsal biçimler ve birikimlenmiş bilginin var olması gerekmektedir. Bu sayede, grup yaşamı, ekonomik ve politik süreçlerden kaynaklanarak kendi "görelî bağımsızlık" durumuna sahip olmaktadır (Gottdiener, 2005: 263-264). Bir başka deyişle, toplumsal anlam birikimine sahip bir göstergeler ağı aracılığıyla (onunla iletişime geçilerek) toplum, dolayısıyla mekân yeniden üretilir. Bu durumun mekânsal pratikler bağlamındaki oluşumu ise toplumsal yeniden üretim ilişkileri bağlamında toplumsal rollerin yerini ve anlamını, dahası ailedeki üretim ilişkilerini yani iş bölümünü ve örgütlenmesini, dolayısıyla hiyerarşikleşmiş toplumsal işlevleri içerir ve biçimlendirir (Lefebvre, 2014: 61).

Lefebvre'nin "Mekânın Üretimi" çalışmasındaki göstergebilim eleştirileri ve göstergelerin mekânla ilişkisi üzerinden biçimlenen mekân çözümlemesi

yaklaşımında, Lefebvren mekân anlayışının ana başlıkları (algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân- gündelik hayat) yaklaşımın temel iskeletini oluşturacaktır. İçerik ise hem bu kavramların hem de göstergelerin toplumsal bağlamda üstlendikleri yananlam ve düzenlam ilişkileri bağlamında açıklanacaktır. Mekân çözümlemesi, aşırı yorumdan ve duygusal betimlemelerden uzak gerçekleştirilecektir. Veriler, araştırmacının bilgi ve yorum sınırlarınca kısıtlanmamalıdır. Mekânın çözülmesi için öncelikle mekânın algılanan, tasarlanan ve yaşanan bağlamındaki açılımları gerçekleştirilecektir. Bu aşamada önemli olan nokta; her mekân boyutunun içeriğiyle birlikte, gerek duyulduğu noktalarda, toplumsal göstergelerin üst ve yananlam kodları da deşifre edilecektir. Sonrasında özne ve yapı arasındaki, özneler arasındaki ve yapılar arasındaki diyalektik ilişkiler, gündelik hayat ve toplumsal bağlam üzerinden açıklanarak çözümleme yaklaşımı gerçekleştirilecektir.

Sonuç olarak, bu çalışma oluşabilecek bir “Mekân Bilimi”ne, mekânın analiz edilmesi çerçevesinde katkı sağlayacağı düşüncesiyle üretilmiştir. Çalışmanın önemi, mekânın analiz edilmesi adına Lefebvren mekân anlayışının toplumsal göstergebilimle entegrasyonu doğrultusunda bir yaklaşım oluşturmamasından, yani mekânın niteliklerinin kavranması yolunda, mekânın kavranışını irdeleyerek, mekânın üretimi düşüncesini irdeleyerek ve göstergelerin okunmasında toplumsal boyutu derinleştirerek, genişleterek, toplumsal göstergebilimi mekânsal boyutla daha derinlikli yüzleştirerek sağlıklı bir mekân çözümlemesi gerçekleştirmek çabasından ileri gelmektedir. Mekân çözümlemesinin, “Mekânın Üretimi” çalışması çerçevesinde oluşturulması ve bunun içeriğindeki göstergebilimin toplumsal bağlamını güçlendirmek ve derinleştirmek amacıyla toplumsal göstergebilimin kullanılması gerekliliği, Lefebvre’nin şu düşüncesiyle açıklanabilir: “Mekân (sadece gözlerle ve zihinle değil, bütün duyularla ve bedenin tümüyle) ne kadar çok incelenir ve ne kadar iyi ele alınırsa, mekânda işleyen, mekânın parçalanmasına ve başka bir mekânın üretimine yönelen çatışmalar o kadar çok ve o kadar iyi kavranır.” (2014: 390). Dolayısıyla bu çalışmada oluşturulan mekân çözümlemesi yaklaşımı, mekânın daha sağlıklı çözümlenebilmesi ve kavranabilmesi için, Lefebvren mekân anlayışının Toplumsal Göstergebilim’le bütünleştirilmesi çabası olarak özetlenebilir.

3. SİNEMATOGRAFİK MEKÂN VE MİMARLIK

"Gerçekçi bir konuya sahip olmayan bir yapıt ancak inandırıcı olabildiği ölçüde bir gerçekliğe sahip olabilecektir."

Christian Metz, (2012: 20)

Sinematografi, görsellik üzerinden hikâye anlatma sanatıdır ve bu sanat, dekor, ses, ışık, çekim, karakterler, dil vb. unsurların bir araya gelmesiyle bir sinematografik anlatıma dönüşmektedir. Sinemada mekân kavramının sınırlarını tam olarak çizmek güçtür. Sinematografiye ait olan her şey mekân kavramıyla yakın ya da eş anlamlıdır (Erdoğan, 1993). Boggs, mekânı, sinematografinin diğer öğeleriyle arasındaki karmaşık ilişkileri göz önünde bulundurarak, çevre kavramı üzerinden açıklamaktadır. Bununla birlikte filmde anlatılanlara bağlı olarak mekânın dört ana etmene sahip olduğunu ileri sürmektedir: zamanla ilgili etmenler; coğrafik etmenler (fiziksel mekân, iklim, nüfus vb.); toplumsal yapılanma ve ekonomik etmenler; son gelenekler, ahlaksal tavırlar ve davranış biçimleri (Şenyapılı, 2002). Sinematografik mekân, filmin içerdiği konuyla birlikte bu etmenlerle şekillenir.

Sinematografik mekân, genel olarak gösterilenin öykündüğü fiziksel mekânın gerçekliğinde ele alınmaktadır. Sinemada mekân kavramının nasıl ele alınması gerektiği noktasında net tanımlar bulunmamaktadır. Bunun nedeni, sinematografik mekânın bir bütün olarak görülmesi ile salt fiziksel mekânın ifadesi olarak tanımlanması arasındaki düşünce ayrımlarıdır. Sinematografik mekânın tanımlanabilmesi için öncelikle onun çok boyutlu yapısının açıklanması gerekmektedir. Metz'e göre (2012: 19), sinema bir bütün olarak ele alındığında, her şeyden önce bir "olgudur", sinematografik mekân da bu bütünsel olguyu kavramsallaştıracak bir içerikle açıklanmalıdır. Dahası sinematografik mekân yalnızca mimari, peyzaj ya da şehirler olarak algılanmamalıdır. Keza, perdedeki görüntü göstergelerin sadece biçimsel ve anlamsal uzamına sahiptir, görünen gerçek bir fiziksellik değildir.

Sinemada anlamı oluşturan parçalar reel dünyanın yansımaları üzerinden kurgulanmaktadır. Sinemanın dünyası görünen ve ayrıca gizlilikleri de içeren bir dünyadır. Parçalara ayrılmış bu dünya, her parçasında bağımsızlık kazanmakta ve reel dünyada bulunmayan çeşitli düzenleme olanakları sağlamaktadır (Lotman, 2012:

41-42). Yönetmen dilediği anlamı yaratabilmek için biçimlerle oynamaktadır. Sinemada gösterilen ve gösteren aynı olduğu için yananlam biçime bağlı olarak oluşur. Ancak, sinemada göstergeler ile oluşturulan kodlar aracılığıyla, izleyicinin anlam üretmesi sağlanır ve gerçek ile gerçek olmayan arasında bir bağ kurulur. Bu da anlamın oluşumunu çok olasılıklı bir hale getirmektedir. İzleyici kendi yaşam birikimleri, kültürel düzeyleri ve yaşadıkları dönemin çerçevesinde perdedeki göstergeleri yorumlamaktadır (Büker, 2012: 52).

Sinematografik mekânda anlamın nasıl oluştuğunun kavranabilmesi için perdedeki görüntünün evreninin, sinematografik anlatımın filmi izleyenlerin zihinlerinde üretiminin ve sinema, mimarlık ve temsil kavramları arasındaki ilişkinin açıklanması gerekmektedir.

3.1.1. Perdedeki Görüntünün Evreni

Sinema görüntüsü, kendini iki boyutlu bir yüzeyde gerçekleştirir. Bu yüzey, dört yandan sınırlandırılmış film perdesidir. Filmin dünyası, varlığını bu sınırlar içinde sürdürür (Lotman, 2012: 123). Baudrillard'ın (2012) deyişiyle "Ekran aslında hiçbir şeyin cereyan etmediği yerdir.", bir başka deyişle sinema filminin yansıtıldığı perde, eğer ışık ve onun fiziksel varlığını bu konunun dışında tutarsak, hiçbir şeyin (fiziksel bağlamda) cereyan etmediği bir yerdir. Metz (2012: 23) filmin dünyasını, ışığın varlığını ekleyerek, daha geniş tanımlamıştır: *"Sinema perdesi üzerinde gördüğümüz büyük bir ağaçtır. Ancak elimizi uzattığımızda pürüklü ve incelik kalınlaşan bir kabuğu değil, ışıklar ve gölgelerle delinmiş bir boşluğu yakalarız"*. Her ne şekilde olursa olsun, perdedeki yansı yalnızca ışık ve gölgelerden oluşmuş olsa bile, bir anlatı oluşturarak izleyiciyle iletişime geçmektedir.

Filmin yansıtıldığı perdedeki her bir görüntü göstergedir, yani bir anlamı vardır, bir enformasyon taşıyıcısıdır (Lotman, 2012: 51). İzleyici tam olarak fiziksel bir mekânla değil, gerçeğin göstergeler aracılığıyla oluşturulmuş, göstergelerin uzamında kavramsallaşan bir metin aracılığıyla filmi deneyimlemektedir. Bu metnin sinematografiye ait bir dil olduğu ve bunun bilimsel bir uğraşa dönüşmesi gerekliliği, ilk kez Christian Metz (2012) tarafından dile getirilmiştir.

Metz, sinemayı var eden maddi koşulların kesin ve katı incelenmesini başlatarak, sinemada, anlamın gelişiminin tam tanımına ulaşmayı amaçlamıştır (Andrew, 2010:

322). Bunun için Saussure'cü genel göstergebilimi temel alarak "sinematografik dil" alanını güçlendirmek istemiş ve filmsel mesaj üretiminde kullanılan anlamlı temel yapıların işleyiş ve düzenlenmesiyle ilgilenen herkesin karşılaşılabileceği türden sorunlara cevap aramıştır (Metz, 2012: 93).

Dilbilim kökenli göstergebilim aracılığıyla sinematografik dili bilimsel bir düzleme yerleştirmek çok kolay bir uğraş değildir. Nedeni, sinematografik dil ile dilbilimsel dilin çalışma materyallerinin farklı olmasıdır. Göstergebilimciler için gösterge mutlaka iki parçadan oluşur: Gösteren ve gösterilen. Sinemada gösteren ve gösterilen hemen hemen özdeştir, çünkü sinemanın göstergesi kısa-devre yapmış gösterge olarak tanımlanabilir. Bir kitabın görüntüsü, bir kitaba, kavramsal olarak “kitap” sözcüğünden çok daha yakındır. Dolayısıyla, kısa-devre yapmış gösterge olgusu sinema dilini tartışmayı zorlaştırır. Bir görüntü, gösterdiğiyle bazı doğrudan ilişkiler taşır, ama bir sözcük bunu nadiren yapar (Monaco, 2010: 153 - 154). Metz (2012: 107), sinematografik ifadeyle dilbilimin nesnesi arasındaki ayrımı, göstergelerin "anlamsal sürekliliği" ve "güdümlemesi" olarak ifade etmektedir. Saussure'cü tanımlarla bunlar, "ölçülü birimler" ve "nedensizlik"tir. Dilin ölçülü birimleri dilin gramer özelliklerinden ileri gelmektedir, güdüleme ise iki şekilde gerçekleştirilmektedir: Birincisi, düzanlamın gösterenleri ve gösterilenleri arasında kurulan ilişkiler; ikincisi, yananlamın gösterenleri ve gösterilenleri arasında kurulan ilişkilerle gerçekleştirilmektedir.

Görüntünün göstereni, gerçeğe çok benzediği için, düzanlamı çok güçlü bir biçimde yaratır. Bu, karşımızda olan ve anlamak için caba sarf edilmeyen anlamdır (Monaco, 2010: 157). Düzanlamın göstereniyle gösterileni birleşerek yananlamın gösterenini oluşturmaktadır. Yananlamın bir gösterilene sahip olabilmesi için ona uygun gösterenin düzanlamın gösteren ve gösterilenini devreye sokması gerekmektedir (Metz, 2012: 96).

Metz gibi, film araştırmalarında bir sinema göstergebiliminin oluşturulması gereksinimine inanan bir başka isim Peter Wollendir. Monaco'nun (201: 159 - 160) belirttiği gibi Wollen, Peirce'in göstergebilimi üzerinden temellendirdiği düşüncesine göre, sinema göstergelerinin anlamları üç yapı üzerinden incelenmelidir: İkon, Belirti ve Simge. Her ne kadar Wollen bunları düzanlam ve yananlam kategorilerine yerleştirmese de, bunlar esasen düzanlamsal görülebilir. Wollen'e (2014: 127) göre

sinemanın estetik zenginliği, göstergenin bu üç boyutunu bütünleştirmesinden ileri gelmektedir. Sinema üzerine yazarların en büyük eksikliği, bu boyutlardan yalnızca birini ele alarak diğerlerini yok saymak olmuştur. Bu durum, sinema üzerine düşünmeyi yoksullaştırmak anlamına gelmektedir.

Göstergebilim bir anlam bilimidir. Dolayısıyla sinema göstergebilimi de, bir filmin anlamının nasıl kurulduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmaya çalışmaktadır. Sinema göstergebilimi, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamayı ve her tekil filme veya sinema türüne özel karakterini kazandıran özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar (Andrew, 2010: 324).

Aşağıda, sinematografik anlatımın insanın algısıyla ilişkisi, film setleri ile gerçek dünya arasındaki ilişki ve sinema, mimarlık, temsil kavramları arasındaki ilişki açıklanmaktadır.

3.1.2. Gerçeğin Algısı ve Algının Gerçekliği

İnsan, görmek, koklamak, dokunmak, tatmak, duymak gibi beş harften oluşan bir alfabe ile fenomenal dünyayı okur, anlamlandırır ve yorumlar. Bu, onun dünyayı deneyimleme biçimlerinin gerçekliğidir. Heidegger'in (2011) deyişiyle *"insanın varoluşu aslında bir dünya içinde olmaktır, dünya ile karşılaşmaktır"*. Ruh ve maddeden oluşan insanın karşısında duran gerçek, insan bedeninin duyumsadığı ölçüde bir gerçeklikte insan zihninde bir bilgiye dönüşür. Gerçeğin niteliği, algının nitelediğinden fazla ve hatta bambaşka bir şeydir. O halde: İnsanın gerçeğe olan mesafesi nedir? Gerçeğin ne kadarı insanın bilme yetisini besler? İnsan gerçeğe nasıl ulaşabilir?

Dünya ve onun fiziksel oluşumu, insan karşısında sanki bilgisine hızla ve sağlıklı bir şekilde ulaşılacakmış gibi görünmektedir. Gözlerimizi açtığımızda dünya oradadır. Ponty (2010: 11), insanın, dünyanın bilgisine ulaşmasını *"...dünya, ilk bakışta en iyi bildiğimiz dünya gibi geliyor, ona erişmek için araçlara ve hesaplara gerek yok çünkü. Bu dünyaya girmek için gözlerimizi açıp kendimizi yaşamaya bırakmak yeterli gibi."* şeklinde ifade etmektedir. Işık aracılığıyla gözümüze ilişen renkler, biçimler ve desensel farklılıklar karşımızda duran dünyanın yalnızca bir yansımasıdır. Yüzeyin yansıttığı rengin, yüzeyin barındırmadığı, absorbe edemediği

renk olması bile, basit bir nesnenin dahi öz niteliklerine, duyular aracılığıyla, tam anlamıyla ulaşamadığını göstermektedir. Dünyada şeyin kendisi vardır, bir de onun dışında yansımış olan "öteki şey" vardır ve bu şey, ilkiyle düzenli bir uyuma sahiptir. Şey ile onun aynadaki imgesinin benzerliği, onlar için bir dış adlandırmadır, düşünceye aittir. Kendi ile aynadaki benzerliği kuran düşüncedir. Aynadaki imge ise "kendinden" hiçbir şey değildir (Ponty, 2006: 46-47). Nesneden göz aracılığıyla edinilen şey, duyuların yanıltıcılığını da hesaba katarak söylemekte fayda var, aslında nesnenin tanınmasını olanaklı kılan başka bir dünyanın dilini oluşturmaktadır: Algılanımın Dünyası.

Dünya algısını, ressam ve eseri üzerinden açıklayan Ponty (2006: 40) *"dağın kendisidir ressama kendisini gösteren, odur ressamın bakışıyla sorguladığı"* ifadesiyle, insanın karşısındaki nesnenin, insanın okumasından önce orada olduğunu dile getirmektedir. Bu orada olma durumunu ise *"nitelik, ışık, renk, derinlik ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar."* (2006: 36) ifadesiyle insanın görme yetisiyle ilişkilendirmektedir. Yani dünyanın varoluşunun, bedenın algısının onu var etmesiyle gerçekleştiğinden söz etmektedir. Beden, dünyanın fizikselliği içinde, ona ait olan ve gören olarak varlık bulmaktadır. Görünen ve görüneni gören olarak beden, nesnelerle arasındaki ölçü birimsel mesafeyi tayin edebilmektedir. Bütün gördükleri, ilke olarak ulaşabileceği bir yerdedir (Ponty, 2006: 33). Nesnenin gerçeğine olan mesafesi algının ulaşabildiği sınırlarda kalmaktadır. Bu, bir gören olan bedenın gerçeği değil, onun bir izdüşümü olan gerçekliğini okuyabildiğini göstermektedir.

Nesnelerin gerçekliği, yani görüntüsü sinema perdesinde arka arkaya gelen fotoğraflar aracılığıyla bir devingenlik kazanmaktadır. Metz'e (2012: 21) göre izleyiciye gerçeklik izlenimi veren de bu devinimdir ve "devininin gerçekliğiyle biçimsel bölünme arasındaki bağ, algılama açısından somut bir yaşam duygusuyla birlikte nesnel bir gerçekliği de beraberinde getirmektedir". Dolayısıyla, sinema deneyimi bir algı deneyimidir (Ponty, 2010: 65). Bu algı deneyiminde izleyici, perdedeki olay ne kadar gerçek dışı olursa olsun, buna tanık olur ve sanki gerçekmiş gibi duygusal bir biçimde tepki verir (Lotman, 2012: 23). Dolayısıyla film, algısal ve duygusal bir katılma sürecini harekete geçirmektedir (Metz, 2012: 19). Kameranın verdiği görüntüler, bir hareketin gerçek yaşamda olduğu biçimiyle birbirini izleyen

aşamalarının kaydedildiği görüntülerdir. Bu yüzden, izleyici, görüntü göz yanılmasıyla dayalı bir gösterime sahip olsa da gerçekliği okuyabilir (Arnes, 17-18). Sinema, bu gerçekliği elde edebilmek için film setini kullanır. Setler bir filmin aksiyonundaki arka plan olmasının yanı sıra anlamın yaratılması ve aksiyondaki bir noktayı desteklemek ve vurgulamak için de kullanılır (Ryan ve Lenos, 2012: 118).

Film setinin amacı, sinematografik dilin oluşturulabilmesi için bir temel oluşturmaktır. Bu temel, hem içerdiği dekorun düzenlenişiyle hem de oyuncuların bedenlerinin fiziksellik içindeki hareketleriyle filmin hikâyesinin anlatımına katılmaktadır. Film seti, gündelik gerçeklikteki algılanım dünyasını referans olarak sinemanın kendi kurgusal dünyasını yaratmak üzere film üretim sürecinin bir parçası olmaktadır ve doğrudan, mimarlık ve temsil kavramlarıyla ilişkilidir.

3.1.3. Sinema, Mimarlık ve Temsil

Sinema görüntüsünü elde etmek amacıyla oluşturulan film setleri, sinema sanatında tasarlanan mekân temsilleridir. Sinema, mekân temsillerini doğanın görüntüsünden ve mimari temsillerden alır. Dolayısıyla “mekân”, sinema ve mimarlığın ara kesitinde yer almaktadır. Sinema ve mimarlık, mekânın kavramsallaştırılmasında ve sunulmasında teknik olarak birbirine yakın iki sanat dalıdır.

Mimarlığın kâğıt üzerinde ürettiği mekân temsilleri (Bkz. Bölüm 2.1.1.2.), temsil mekânın sahnesini oluşturmaktadır ve doğrudan temsil mekânla ilişkilidir. Mekânsal pratikler ve yaşam dinamikleri ile mekân temsilleri iki boyutlu kavramsallaştırmaların ötesine geçerek temsil mekânlara (yaşanan mekânlara) dönüşürler. Lefebvre'ye göre (2014: 100), mekânın temsilleri, yani tasarlanan mekânlar, temsil mekân ile karşılıklı olarak birbirini güçlendirir. Bir mimari ürün, teatrallik, iradedışı bir senaryolaştırma ile gündelik hayatı tasarlananın işlevine yakınlaştırır ve başkalaştırır. Bu durum, mimari bir ürünün (metaforik olarak bir ideolojinin temsili olmasının yanı sıra) bir yapıdan çok, belirlenmiş zaman ve mekân kullanımını olanaklarına sahip bir yaşam tarzının temsili olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte mimarlık, gerçek dünyada gerçek mekânlar üretme pratiğidir.

Sinematografik anlatım, zaman ve mekân temalarını iç içe geçmiş biçimde ele almak bakımından güçlü bir ifadeye sahiptir (Harvey, 2012: 342). Bu nedenle, sinematografinin bir parçası olan ve zaman mekân ilişkisinin varlık bulduğu set

mekânı, anlam yaratım sürecinde etkin bir unsurdur, çünkü tematik anlamlar yaratmak üzerine inşa edilirler (Ryan ve Lenos, 2012: 117). Bunun için sinematografik anlatım doğrudan mimari mekân temsillerinden yararlanmaktadır. İzleyici, filmi, tasarlanmış mekânlarda (mimari ürünlerde) bedenini mekân ve zaman kullanımlarına ilişkin sergilediği mekânsal pratiklerin devingen imgelerini (yaşam algısını sağlayan da budur) takip ederek izler. Yani sinematografik mekân, mekân temsillerini içerdikleri mekânsal pratikler ve dolayısıyla yaşamla birlikte ifade eder. Harvey'e (2012: 358) göre sinematografi, derinliği olmayan bir ekran üzerinde bir imgeler dizisi üzerinden gündelik hayatın karmaşık öykülerini anlatmaya çalışır. İzleyici, seyretme eylemiyle, filmde temsil edilen yaşamı, mekân temsilleri, mekânsal pratikler ve işitsel, dilsel unsurlarla zihinsel olarak yeniden üretmektedir. Bu, izleyicilerin sinematografik temsil mekânı deneyimleme biçimidir. Adorno ve Horkheimer'a göre (1996: 14) sinematografik temsil mekânının deneyimlenmesi, *"Seyirci filmde izlediklerinin dış dünyanın devamı olduğunu sanır. Sinema, seyircinin düşünmesini engelleyecek şekilde tasarlanmış, hızla geçip giden sahnelerden oluşan yapısıyla seyircinin algısını felce uğratar"* şeklinde açıklanmaktadır. Ayrıca, mimaride, gerçek dünya içi üretilen mekân temsilleri sinematografik anlatımda yapay temsillere dönüşmektedir.

Sinema ve mimarlık arasında, "mekân" bağlamında bir kesişimin olduğundan söz etmek, ikisinin de "yaşanan" mekânla ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır. Sinema ve mimarlık arasındaki ilişkiden yola çıkan Pallasma (2007: 13)'ya göre; *"Hem mimarlık hem de sinema yaşanan mekânı açıklar. Bu iki sanat dalı, hayatın kapsamlı imgelerini yaratır ve onlara aracılık eder. Sinema, yapıldığı zamanın ve resmettiği dönemin kültürel arkeolojisini yansıtır. Her iki sanat dalı da var olan mekânın özünü ve boyutlarını tanımlar; her ikisi de yaşam durumlarının deneysel sahnelerini yaratır"*. Tanyeli (2001: 66), mimarlık ve sinema ilişkisinin üç yönde şekillendiğini dile getirir: Birincisi, sinemanın kendi gerçeklik düzleminde inşa edilmemiş sanal mimarlık alanı tanımlamasıdır. İkincisi, sinemanın mimari mekânları kendi sanal evreninde yeniden üretmesidir, bu üretim yaşamın da katılımıyla gerçekleşmektedir. Üçüncüsü ise sinemanın kendi olay kurgusu içinde bir mimarı ve/veya mimarlık etkinliği ele almasıdır. Zevi (2015: 42) mimarlık ve sinema ilişkisini şu sözlerle açıklamaktadır: *"Sinemanın keşfi, arkhitektonik mekânların gösterimi açısından müthiş bir erime sahiptir: Elinize bir kamera alıp bir binanın içinde dolaşır, sonra*

da çektiğiniz filmi oynatırsanız, bütün dolaştığınız yerleri yeniden yaşamakla kalmaz, dolaşırken edindiğiniz mekânsal deneyimin büyük bir bölümünü de yeniden yaşarsınız". Bu üç açıklamada da birlikte sinematografik mekân ve mimari mekân "yaşanan mekân"da kesişmektedir.

Sinema ve mimarlık iki sanat dalı olarak farklı ifade tekniklerine sahip olsa da temelde yaşanan mekânı temsil ederler. Pallazma'ya göre (2007: 18), *"Her iki sanat formu da insan etkileşimlerinin, yaşam durumlarının çerçevelerini ve dünyayı anlamanın ufuklarını tanımlar"*. Mimari temsil, aynı zamanda bir yaşam tarzı barındırır, sinema ise mimari mekân pratiği ile üretilmiş temsilleri, içerdikleri yaşamla birlikte sunar. Dolayısıyla, sinema da mimarlık da mekânın fiziksel varlığının yanı sıra yaşam deneyimiyle ilgilenmektedir.

Mimarlık pratiği mekâna doğrudan müdahale etmekte, sinema ise bir tema üzerinden mekânı yorumlamaktadır (Shiel, 2004: 1-2). Mimar, tasarladığı bir mekânı kullanıcısına sunarken, film yönetmeni de izleyiciye bir mekân deneyimi sunar. Sinematografik anlatımla sunulan mekân deneyimi yönetmenin iletmek istediği anlamlar üzerinden şekillenmektedir. Mimaride de yaşanan mekâna katılan herhangi bir mekân temsili (tasarlanan mekân / mimari ürün), mimarın tasarımını yaparken sunduğu bakış açıları ve egemen sınıfın ideolojisiyle birlikte kullanıcısına sunulur (Lefebvre, 2014: 76; Koolhaas, 2014: 11). Bu noktada yönetmenin filmin üretimindeki pratikleri ile mimarın, kullanıcıları tarafından deneyimlenecek mekânı üretmedeki pratikleri örtüşmeye başlar.

Sonuç olarak, sinematografik mekân sahip olduğu sınırlıklar ve nitelikler (göstergeler, kodlar vb.) bağlamında mekânın bir temsilidir. Bu temsil aynı zamanda, göstergeler aracılığıyla kurgulanmış algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânın birbiriyle olan diyalektik ilişkisini de gösteren bir hayal mekânı; belli bir konunun mesajının iletildiği, gerçek olmayan kurgusallığı nedeniyle bir temsil mekândır. Dolayısıyla izleyici için sinematografik mekân, bir temsil mekân deneyimi haline gelmektedir. Bu temsil mekân izleyicide zihinsel bir üretime dönüşür: Sembolik düzeyin ve anlamların üretimi.

4. TEMSİL MEKÂN'IN ÇÖZÜMLEMESİ: STEPFORD KADINLARI

Bu bölümde, bir sinematografik mekân olarak "Stepford Kadınları (Stepford Wives, 2004)" filmi örneğinde, Lefebvren mekân anlayışı ve toplumsal göstergebilim bütünlüğünde bir mekân çözümlemesi yapılacaktır. "Stepford Kadınları" filminde işlenen temsil mekânlar çözümlenerek, mekânın sembolik düzlemi açıklanmaya çalışılmaktadır.

“Stepford Kadınları” (Stepford Wives, 2004) filminin bu tezin çalışma nesnesi olarak seçilmesinin nedenleri: Mekân kurgusunda Lefebvre'nin mekânın üçlü diyalektiğinin (Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân) film içerisinde okunabilir olması; filmin konusunda bu diyalektik ilişkilerin görülebildiği bir başka temsil mekânının işlenmiş olması ve buna ilişkin gündelik hayat içinden belirgin kesitler sunmasıdır. Ayrıca izleyicilerle deneysel bir çalışma yapılacağından, toplumdaki bireylerin geniş bir kesiminin ortak kimliklerinin işlendiği bir film olması; aile, toplumun yapıtaşı ve bireyin çıkış noktası olması, konusunun daha rahat kavranabilmesi için, aile ve ikili ilişkiler konularının işlenmesi; kadın, erkek, toplumsal roller ve mekânsal ifadeleri, kent, banliyö, medya, tüketim gibi unsurların (tüm) mekânsal boyut(lar)da yansımalarının bulunmasıdır.

Bölümde, filmin konusu kısaca açıklandıktan sonra filmin mekânsal çözümlemesi yöntemi aktarılmaktadır. Ardından, filmdeki “mekânsal pratikler”, “mekân temsilleri” deşifre edilmekte ve son olarak da filmin “temsil mekân” çözümlemesi yapılmaktadır.

4.1. Filmin Konusu

“Stepford Kadınları” (The Stepford Wives) ilk kez 1975 yılında Bryan Forbes yönetmenliğinde bilimkurgu korku filmi olarak çekilmiştir. Ira Levin'in (1972) aynı isimdeki romanından uyarlanan film 2004 yılında Frank Oz'un yönetmenliğinde tekrar sinema perdesiyle buluşturulmuştur. Araştırmanın çalışma nesnesi olarak kullanılan film, 2004 yılı ABD yapımı filmidir. 1975 tarihli film yerine 2004 tarihli filmin bu çalışma için seçilmesinin nedeni, 1975 tarihli filmin, mekânsal ve toplumsal bağlamının, sanat yönetmenliği dolayısıyla, belirsizlikler içermesidir.

Joanna Eberhart (Nicole Kidman) bir televizyon kanalında başarılı bir program yapımcısı olarak çalışmakta ve kadın - erkek ilişkileri üzerine “Reality Show” kapsamında (çok izlenen) yarışma programları üretmektedir. Programlarını kalabalık yayın grubu ortaklarına sunduğu sırada, erkek bir yarışmacı tarafından silahlı saldırıya uğrar. Yarışmacı, evliliğinin bitmesine neden olduğunu söyleyerek kalabalığın için Joanna'ya ateş açar. Bu olayın reytingleri düşüreceği gerekcesiyle Joanna işten çıkarılır. Bunalıma giren Joanna'yı, eşi Walter, mutlu bir aile hayatı yaşamak üzere kentten ayrılmaya ikna eder. Aile, çocuklarıyla birlikte kentten uzak bir yerleşkeye, Manhattan'ın Connecticut Eyaletinin banliyösü olan Stepford'a taşınır.

Joanna, Stepford'da alkolik bir yazar olan Bobbie Markowitz (Bette Midler) ve eşcinsel Roger Bannister (Robert Bart) ile arkadaş olur. Stepford, sürekli renkli ve süslü elbiseler giyen, sürekli gülümseyen ve mutlu görünen, bakımlı, çalışmayan kadınlarıyla ve masal kitaplarından çıkmış mekânlarıyla ilginç bir yerdir.

Bu denli düzenli, mutlu, hiçbir sorunun yaşanmadığı Stepford Joanna'yı kuşkulandırır ve yakın arkadaşlarıyla birlikte neler olduğunu anlamaya çalışır. Arkadaşlarının kısa bir süre sonra ortadan kaybolmasının ardından Stepford'da yaşayanların kimlik ve karakterlerine benzemiş halde ortaya çıkmaları Joanna'nın kuşkusunu arttırır. Bunun üzerine Stepford'dan ayrılmak isteyen Joanna, eşi Walter'ı Stepford'da bulabileceği tek yer olan, Stepford erkeklerinin birlikte vakit geçirdikleri Erkekler Kulübü'ne gider. İçeride bordo çeketleriyle Stepford erkekleri Joanna'yı karşılar. Ardından eşi Walter'ın da gelmesiyle Joanna, kocasına hizmet eden, bakımlı, süslü bir Stepford kadınına dönüştürülmek için bu işlemin gerçekleştirileceği odaya gönderilir.

Sonraki sahnede, Joanna'nın, tamamiyle değişerek bir Stepford kadını olduğu görülür. Joanna ve Walter için bir balo düzenlenir. Joanna baloda Stepford yerleşkesinin sorumluları Mike ve Claire'i oyalarken eşi, kadınların dönüştürüldüğü odadaki mekanizmayı bozmaya çalışmaktadır. Walter, eşinin bir Stepford kadınına dönüşmesini istememiştir, ancak, Stepford'da olup bitenlerin ortaya çıkarılması için ikiside rol yapmıştır.

Walter, kadınları kontrol eden tabletleri bularak teker teker imha eder. Kadınlar gerçek kimliklerine kavuştuklarında sorgulamaya başlarlar. Düzeni bozanın Walter olduğunu öğrenen Mike, Walter'a saldırınca Joanna şamdanla Mike'ın başına vurur. Mike'ın kopan kafası onun da bir robot olduğunu ortaya çıkarır. Mike'ın eşi Claire, Stepford'un kendisinin projesi olduğunu, eskiden başarılı bir Beyin Cerrahisi ve Genetik Mühendisi'yken eşinin, kendisini aldattığı için onları öldürdüğünü itiraf eder. Dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek için Stepford'u yaratmıştır. Stepford'da kadın feminen, erkek eril erkek olarak yaşayacak, kadın erkeğe itaat edecek ve herkez mutlu olacaktır. Bu itirafının ardından Claire, hala âşık olduğu Mike'ın kopan kafasını öperken elektrik çarpar ve hayatını kaybeder.

Stepford'un düzeninin bozulmasından altı ay sonra Joanna, Bobbie ve Roger bir tv programında röportaj yapmaktadır. Her üçü'nde Stepford'daki deneyimlerini ve oradan ayrıldıktan sonra neler yaptıklarını anlatmaktadır. Joanna, Stepford hakkında bir belgesel yapmış ve yedi Emmy ödülü kazanmıştır. Bobbie, çoksatar bir şiir kitabı yazmıştır. Roger, Devlet Senatosu'na bağımsız üye seçilmiştir. Filmin sonu çarpıcı bir görüntüyle biter: Stepford erkekleri, eşleri tarafından Stepford'da, kadınların yaptıkları işler yaptırılarak cezalandırılmıştır.

4.2. Filmin Mekânsal Çözümlemesi

Stepford kadınları filminin mekânsal çözümlemesi için ilk olarak “Manhattandan Stepford’a Gündelik Hayatın İçinden...” başlığı altında filmdeki algılanan mekân unsurları, yani mekânsal pratikler çözümlenmeye çalışılacaktır. İkinci olarak “Manhattan’dan Stepford Mekânlarına...” başlığı altında tasarlanan mekân, yani mekân temsilleri çözümlenmeye çalışılacaktır. Üçüncü olarak da “Manhattan ve Stepford’daki Yaşamdan ve Mekândan...” başlığı altında diğer iki başlık altında bahsedilenler ihmal edilmeden, aralarındaki diyalektik ilişkiler gündelik hayat ve göstergelerin toplumsal anlamları üzerinden açıklanacaktır. Filmin, kadın ile erkeğin aile içi rollerini, bu rollere göre ayrıştırılmış mekânları kent ve banliyö olmak üzere iki farklı mekân dinamikleri üzerinden anlatmasından dolayı temsil mekân çözümlemesi, algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân, gündelik hayat ve toplumsal göstergeler konularına aile, kadın, erkek, toplumsal roller, kent, banliyö, medya, tüketim, kitle kültürü, hegemonya, ideoloji gibi konu ve kavramların eklenmesiyle biçimlenecektir.

4.2.1. Manhattan'dan Stepford'a Gündelik Hayatın İçinden...

(Mekânsal Pratikler - Algılanan Mekân)

Bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânının oluşmasını sağlar. Gündelik gerçeklik (zaman kullanımı) ile kentsel gerçeklik (çalışma yerlerini, “özel” yaşam ve boş vakit yerlerini birbirine bağlayan ağlar) algılanan mekân içinde sıkı sıkıya birleşerek toplumun her bir üyesine özgü mekânsal yeterlilik ve performanslar oluşturur. Bu performanslar ampirik olarak değerlendirilir ve “modern” mekânsal pratik, anlamlı sınır-durum olarak, banliyödeki bir toplu konutta oturan birinin gündelik hayatıyla tanımlanır. Bir toplumun mekânsal pratiği o topluma ait mekânın deşifre edilmesiyle keşfedilir (Lefebvre, 2014: 67). Çalışmanın bu kısmında “Stepford Kadınları” filminde gösterilen mekânlardaki, insanların maddi pratiklerce (Bkz. Bölüm 2.1.1.1.) oluşan beden mekân ilişkisi okunmaya çalışılmıştır.

Manhattan'da olduğu bilinen sahne ve seyirci koltuklarının olduğu salonda, izleyiciler, alkışlama, gülme vb. eylemleri ile aktif olarak Joanna'nın sunumuna katılmanın dışında sadece dinleyen olarak pasiftir. Joanna, sahnede, kürsü ve mikrofonun oluşturduğu davranış örüntüsü içindedir. Kürsüye ulaşmak için yürür, mikrofona doğru eğilerek konuşmasına başlar (Fotoğraf 1). Ardından kollarını açarak kürsüye yaklaşma, kürsüye gergin kollarla dayanma, işaret etme, dik bir duruş ve mikrofonun sesi alma kısıtına uygun olarak konuşur (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 1: Joanna ve seyirciler, dk: 03.48



Fotoğraf 2: Joanna'nın sahne duruşu, dk: 04.07

Filmin kentsel mekânları içinde “Reality Show”un kurgulanmış yapay mekânları okunabilir. Bu mekânlar, Joanna'nın yarışma programlarının mekânlarıdır. “Cinslerin Savaşı” (Balance of Power) programının mekânında program sunucusu, yarışmacılar ve izleyiciler vardır. İzleyiciler oturma, alkışlama ve izleme eylemi sergilerken, sunucu konuşma, yarışmacıları işaret etme, oturma, önünde duran ekranla o ekranın öngördüğü şekilde hareket eder. Yarışmacılar sorulara cevap vermek için butona basarak aynı zamanda da konuşmaktadırlar (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3: Cinslerin Savaşı Programı, (Balance of Power), dk: 04.49

İkinci yarışma programı “Daha İyisini Yapabilirim! (I can do better!)”da sunucu işaret etme, yönelme, yürüme, dokunma, konuşma gibi hareketleri sergilerken, yarışmacılar (gösterilmeyen) cinsellik içerikli davranış örüntüleri sonrasındaki kararlarından söz etmektedirler. Katılımcılardan erkek temsili (Henk) eşine sadık

kalacağını açıklarken, eşi (Barbara) ise ellerini sıkarak, ovuşturarak, konuşarak “daha iyisini yapabilirim” cümlesi ile yarışmada, cinsel pratikler anlamında özgür olduğu için eşinden ayrılacağı kararını zıplayarak, kucaklayarak, el sallayarak coşkuyla açıklar. Sunucu bu coşkunluğa alkışlayarak katılır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 4: Daha iyisini yapabilirim programı (I can do better!), dk: 07.01

Joanna sahnedeysen “Daha iyisini yapabilirim! (I can do better!)” programının erkek yarışmacısı (Henk) salona girer. Henk, evliliğinin Joanna’nın programından dolayı bittiğini söyleyerek onu ve programı suçlamaktadır. Güvenlik görevlileri Henk’i, kollarına girerek kontrol altına alır (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5: Henk ve güvenlikler, dk:07.21

Joanna, Henk’in davranışlarını bir gösteriye dönüştürmeye çalışsa da Henk, cebinden çıkardığı silahın tetiğini çekerek Joanna’ya ateş eder. Joanna’nın, salona hâkimiyet

kuran hareketleri yerini, bedenini saklamak için eğilme, bükülme, çökme, kulaklarını kapama hareketlerine bırakır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6: Henk'in direnç gösterisi, dk:08.10

Joanna'nın çalışma mekânını gösteren film karesinde ofislerde çalışan kadınlar, çalışma davranış örüntülerini, sandalyelerinde oturarak, masadaki kâğıda yazarak, bilgisayarın ekranına bakarak, parmaklarıyla klavye tuşlarına basarak gerçekleştirirler (Fotoğraf 7). Kadınların hızlı ve aceleci mekânsal pratikleri zamanın hızlı tüketildiğini göstermektedir.



Fotoğraf 7: Ofisler, dk:10.30

Filme kentte gösterilen diğer bir mekân hastane odasıdır. Joanna, işindeki başarısızlığından dolayı psikolojik yıkıma uğramış ve bedenini dış uyaranlara kapatmıştır. Joanna sandalyede kıpırdamadan otururken eşi Walter onu sakinleştirmek için sürekli konuşmaktadır (Fotoğraf 8).



Fotoğraf 8: Hastane odası, dk: 11.50

Stepford mekânlarında bir banliyö mekânında yaşayan insanların mekânsal pratikleri görülmektedir. Stepford evlerinde kadın bedeni evin maddi varlığıyla iletişimi sonucunda sürekli temizlik, ev süslemesi, yemek yapma, bulaşık yıkama eylemlerini gerçekleştirdiği görülmektedir (Fotoğraf 9-10-11). Filmde bu mekânlar daha çok kadının kullandığı mekânlardır. Erkeklerin bu mekânlardaki mekânsal pratikleri film içerisinde çok fazla gösterilmemektedir.



Fotoğraf 9: Tipik Stepford evi salonu, dk: 56.04



Fotoğraf 10: Joanna evdeki eşyaları temizlerken, dk: 31.13



Fotoğraf 11: Bobbie salondaki eşyaları düzenlerken, dk: 57.27

Stepford'da sadece kadınların kullanımına açık "Stepford Kaplıca ve Spa Merkezi"nde kadınlar spor yaparken, Stepford'u kuran Claire'in oluşturduğu spor hareketlerini yaparlar. Claire bu hareketlerde salondaki ve mutfaktaki eşyaların çalışma prensiplerinden esinlenmiştir. Kadınlar çamaşır makinasının çalkalama ve sıkma hareketlerini canlandırır (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12: Stepford Kadınları spor aktivitesi, dk: 19.18

Yine sadece kadınlara ait olan “Stepford Yemek ve Kitap Kulübü”nde oturarak sohbet etmek, şaşırmak, alkışlamak, kahve içmek eylemleri görülmektedir (Fotoğraf 13-14-15). Kahve içerken fincanın kullanımına ilişkin bedeninin oluşturduğu davranış örüntüleri, kadını kibar ve zarif olmaya yönlendirmektedir. Elllerinde bir kitap bulunmasına rağmen, kitap kapağı açılmadan, sadece tutulsa da, konuşulan konularda kitabın okunduğu anlaşılır (Fotoğraf 16).



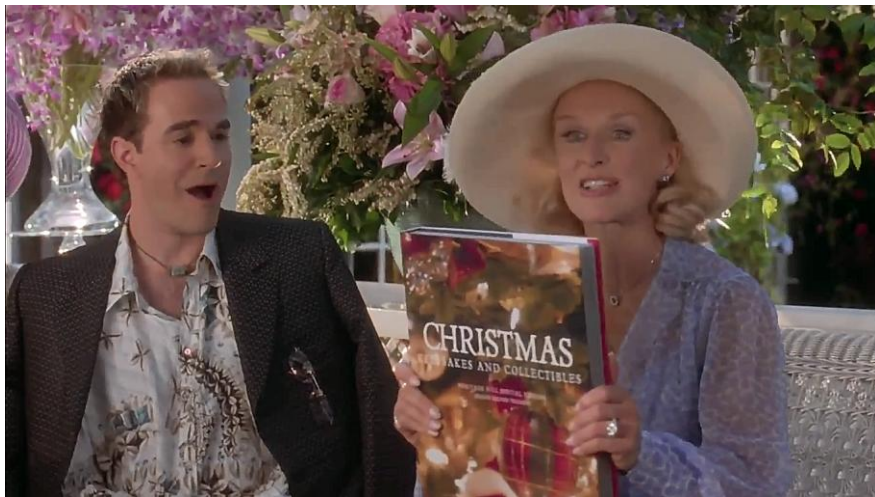
Fotoğraf 13: Stepford Kadınları Kitap ve Yemek Kulübü, dk: 37.51



Fotoğraf 14: Stepford Kadınları, dk: 38.07



Fotoğraf 15: Stepford Kadınları Kitap ve Yemek Kulübü Mekânı, dk: 38.40



Fotoğraf 16: Yılbaşı süslerine ilişkin kitap tanıtımı, dk: 38.40

Market içerisindeki, market reyonlarının düzenine uygun olarak yürümek, paketlenmiş ürünlere uzanarak almak, çekerek sepetin içine bırakmak, alışveriş

sepetinden tutarak itmek, karşılaşılan insanlara selam vermek eylemleri gerçekleştirilmektedir (Fotoğraf 17).



Fotoğraf 17: Market, dk: 01.08.13

Stepford Erkekleri Kulübü binasında erkekler bir araya gelerek mekânın eşyalarının öngördüğü davranış örüntülerinin (oturmak, ayakta durmak vb.) yanı sıra kart oynamak, oyuncak araba yarışı yapmak, sohbet etmek, içki ve puro içmek gibi mekânsal pratikleri gerçekleştirmektedirler. Burası, erkeklerin diğer erkeklerle birlikte vakit geçirebilecekleri pratikler için uygun bir mekândır (Fotoğraf 18-19-20-21).



Fotoğraf 18: Stepford Erkekleri Kulübü, dk: 36.10



Fotoğraf 19: Stepford Erkekleri Kulübü iç mekânı, dk: 39.56



Fotoğraf 20: Sohbet etmek, puro içmek ve içki içmek, dk: 40.00



Fotoğraf 21: Kart oyunları oynamak, dk: 40.38

Kadınların ve erkeklerin bir arada bulundukları mekânlarda sohbet, piknik ve dans eylemleri yapılmaktadır. Dansta kadın için erkek bedeni, erkek için de kadın bedeni nesne olarak diğer bedenin hareketlerini yönlendirmektedir.



Fotoğraf 22: Piknik etkinliği, dk: 22.25



Fotoğraf 23: Piknikten sonraki dans etkinliği, dk: 24.10



Fotoğraf 24: Balo gecesi vals, dk: 01.11.08

Manhattan kentsel bir mekân olarak, Stepford banliyö olarak insanlara farklı davranış örüntüleri sunmaktadır. Bunun nedeni, farklı yaşam tarzı ve bu yaşama hizmet eden nesnelerdir. Lefebvre'nin algılanan mekânı (Bkz. bölüm 2.1.1.1) dikkate alındığında, bir topluma ait birey, o toplumun bir parçası olarak, içinde bulunduğu mekânın öngördüğü mekânsal pratikleri gerçekleştirmektedir. Manhattan'daki bir kadın, yüksek binadaki ofisinde bir masa, ofis eşyaları, bilgisayar gibi işe ait eşyalarla sınırlandırılmış davranışlar içinde zamanı hızlı yaşarken; Stepford'daki kadın, evinde tamamen ev eşyalarının kullanımına odaklanan ev işleri yapmakta ve zamanı yavaş yaşamaktadır. Stepford erkekleri “boş vakit”lerini tamamen eğlence aktiviteleriyle doldurarak zamanı yavaş tüketmektedirler.

4.2.2. Manhattan'dan Stepford Mekânlarına...

(Mekân Temsilleri - Tasarlanan Mekân)

Bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin, “parçalayan” ve “düzenleyen” teknokratların yaşananı ve algılananı tasarlananla özdeşleştiren, belirli bilgiler dâhilinde oluşturulan mekânın kavramsallaştırılmasının ürünü olan mekân, tasarlanan mekândır, dahası, insanın tasarlama eylemi doğrultusunda oluşan mekân temsilleridir (Lefebvre, 2014: 68). Bu bağlamda, çalışmanın bu kısmında Stepford mekân temsillerinin tasarım yaklaşımları ve fiziksel nitelikleri açıklanmaktadır.

Manhattan'da mekân temsili olarak ilk sahne ve oturma alanlarının olduğu, tiyatro, bale, opera vb. sanat etkinliklerinin gerçekleştirilebileceği boyutlardaki bir salon görülmektedir. Salonda izleyici koltukları sıra halinde arka arkaya dizilmiş ve

sahneye yönlendirilmiştir. İzleyicilerin kullanım alanlarının zemininden yüksekte konumlandırılan sahne, bir yüzey olarak tanımlanmış ve dekor olarak hazırlanmış elemanlarla düzenlenmiştir. Sahnenin ortasında kürsüyü andıran bir yükselti ve onun tam ortasında da yüksek bir sehpa ve mikrofon sehpa bulunmaktadır. Koltuklar ve yaya akışını sağlayacak boşluklar dışında izleyici için başka bir alan bulunmamaktadır (Fotoğraf 25).



Fotoğraf 25: Joanna'nın sunuculuk yaptığı sahne, dk: 00.03

“Cinslerin Mücadelesi (Balance of Power)” yarışmasının mekânında (Fotoğraf 26), izleyicilerin kullanım alanları geri planda, sıra sıra dizilmiş ve yarışmacılar için düzenlenmiş olan mekâna yönlendirilmiş oturma birimlerince tanımlanmış, yarışmacılar, sunucunun bulunduğu zeminden kopan dairesel formdaki bir yükselti üzerinde konumlandırılmıştır. Bu yükseltide, kadın ve erkeğin birbirlerinden ayrı olacak şekilde tanımlanmış oturma birimleri ve sorulara cevap vermeleri için kullandıkları iki ayrı buton yerleştirilmiştir. Mekânda gri tonlar hâkimdir.



Fotoğraf 26: “Balance of Power” programı, dk: 04.36

“Daha iyisini yapabilirim (I can do better!)” yarışma programında sahne olarak düzenlenen mekân, orman ve kabile yaşamı gibi bir tema üzerinden biçimlendirilmiştir. Bunun nedeni dekorun, programa katılan yarışmacıların eskortlarla birlikte kentleşmemiş bir adada zaman geçirmelerinin temsili olarak düzenlenmiş olmasıdır. Dolayısıyla program dekoru bir fon olarak kullanılmıştır (Fotoğraf 27). Bunun yanı sıra bu programda yarışmanın yapıldığı ada da yapay bir ada olarak bir mekân temsidir.



Fotoğraf 27: “Daha iyisini yapabilirim” (I can do better), dk: 05.44

Joanna’nın ofisinin Manhattan’ın gökdelenlerinden birinde olduğu penceredeki manzaradan anlaşılmaktadır. Ofisler, açık ofis sistemidir. Hiyerarşik olarak düzenlenmiş açık odalar/boşluklar ve yüksek pencereler bu ofis ortamının maddesel örüntüsünü oluşturmaktadır (Fotoğraf 7-28).



Fotoğraf 28: Gökdelen, ofisler, dk: 08.23

Stepford girişinde kontrollü giriş ve çıkışları sağlayan açılır kapanır kapılar ve bir güvenlik kulübesiyle karşılaşılmaktadır (Fotoğraf 29). Kulübe, neo-klasik mimari üslubunun simetri, üçgen alınlık, yüksek pencere, anıtsallık gibi özelliklerini taşımaktadır.



Fotoğraf 29: Stepford yerleşke girişi, dk: 13.00

Giriş kapısının ardından yüksek ağaç öbeklerini barındıran geniş yeşil alanlardan oluşan peyzaj insanları karşılamakta ve kırsal bir görüntü sunmaktadır (Fotoğraf 30). Stepford yerleşkesi yoğun bir trafiği olmamasına rağmen geniş yollara sahiptir. Bunun yanı sıra yollarda kaldırımlar bulunmamaktadır. Giriş kapısından bakıldığında yerleşim alanının oldukça uzakta olduğu görülmektedir. Yerleşkenin bitkilendirilmesi doğanın organikliğinden oldukça uzak ve yapay görünmektedir.

Özenle dikilmiş ağaclar ve biçilmiş cim alanları ile bitkisel doku düzenli bir görünüme sahiptir.



Fotoğraf 30: Stepford yerleşkesi peyzajı, dk: 13.16

Stepford’da evler genellikle çatı katıyla birlikte, üç katlıdır. Geniş bir peyzaj alanı içerisine yerleştirilmiş bu evler Neo-klasik mimari üsluptadır (Fotoğraf 31-32-33). Fiziksel biçimlenişleri simetriktir, cephelerinde dikeyliği vurgulayan sütunlar ve yüksek pencereler bulunmaktadır, çatılarında genellikle üçgen alınlık vardır ve anıtsal bir görüntüye sahiptir. Hemen hemen bütün evler pastel tonlarda ve açık renklidir. Evlerin hepsinde çatı katı bulunmaktadır. Evlerin girişi büyük sütunlarla belirginleştirilmiştir. Evler genelde yol kenarlarına, yolla arasında belli bir mesafe olacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu yerleştirme bir parselizasyona sahip değildir, seyrek ve özel mülkiyet yoktur.



Fotoğraf 31: Stepford evi, dk:13.27



Fotoğraf 32: Stepford evi, dk: 13.42



Fotoğraf 33:Stepford evi, dk:14.00

Stepford evlerinin önemli bir özelliği akıllı sistem ile kontrol edilmesidir. Bir bilgisayar sistemi aracılığıyla evlerin güvenliği sağlanabilmekte, kişilerin sağlık analizi yapılabilmekte, alışveriş ve ihtiyaç listesi yapılabilmektedir (Fotoğraf 34). Buzdolabı günlük tüketilmesi gereken gıdaların miktarlarını, eksikliklerini sesli olarak bildirerek buzdolabının içinin her daim tüketilebilir gıdalarla dolu olmasını sağlamaktadır.



Fotoğraf 34: Akıllı ev sistemi, dk:15.07

Eve girenleri geniş bir salon ve ona bağlı açık bir mutfak karşılamaktadır. Salon yüksek bir tavan ile geniş bir hacme sahiptir. Bir duvar tamamen geniş ve yüksek bir pencereden oluşurken, diğer duvarlarda normal görülebilecek sayıda resimler ve kalabalık eşyaların olduğu vitrin detayları bulunmaktadır. Salon, canlı renkli oturma mobilyalarının yanı sıra abajur aydınlatmalarla, gösterişli bir avizeyle ve çiçeklerle yoğun olarak süslenmiştir. Kullanılan eşyalar genellikle beyaz üzerine rengârenk çiçeklerle bezeli kumaşlarla döşenmiştir. Perde de aynı şekilde eşyaların renklerine uygun seçilmiştir. Salon iki ayrı kullanıma sahiptir, bir kısmı koltukların bulunduğu oturma mekânı, diğer kısım vitrin ve yemek masasının bulunduğu yemek yeme mekânıdır (Fotoğraf 35-36). Duvarlar genellikle açık pastel tonlardadır. Zemin parke döşemidir ve üzerinde yer yer halı ya da kilim bulunmaktadır. Evlerin pencerelerinden görünen manzara genellikle yoğun bir ağaç dokusudur.



Fotoğraf 35: Bobbie'nin evindeki salon, dk: 56.03



Fotoğraf 36: Joanna'nın evindeki salon, dk: 16.55

Salona açılan ve evin girişinde görülen açık mutfak, mutfak eşyalarıyla donatılmıştır. Ortada bir masa bulunmakta ve masa, yemek pişirme ve yeme eylemlerinin yapıldığı yer olmasının yanı sıra hem hazırlanan yiyeceklerin sergilendiği hem çiçeklerle görselleştirilmiş süslü hem de pek çok mutfak araç gerecinin muntazam bir şekilde dizildiği bir vitrin niteliğindedir (Fotoğraf 37-38).



Fotoğraf 37: Joanna'nın evindeki mutfak, dk: 16.55



Fotoğraf 38:Joanna'nın evindeki mutfak, dk: 16.30

Stepford'da yaşayanların buluştukları ve birlikte vakit geçirdikleri yerlerin mekân temsilleri diğer mekânlardan farklı değildir. Stepford Kaplıcaları ve Spa Merkezi, girişinden itibaren beyaza yakın pastel tonlarla renklendirilmiştir (Fotoğraf 39-40-41). Keskin bir simetrisi olan, büyük ve anıtsal bir yapıdır. Abartılı süslemeleri Stepford evlerindeki gibidir. Mümkün olan konumlara da yine çiçekler konularak süslü bir dekor oluşturulmuştur.



Fotoğraf 39: Stepford Kaplıcaları ve Spa Merkezi, dk: 17.45



Fotoğraf 40: Stepford Kaplıcaları ve Spa Merkezi, salon, dk: 19.20



Fotoğraf 41: Stepford Kaplıcaları ve Spa Merkezi, salon, dk: 19.21

Stepford Yemek ve Kitap Kulübü’de (Fotoğraf 42) abartılı süslemeleri ile masal kitaplarından çıkmış gibidir. Bu kulübün yapısının dış görünüşü tam anlamıyla bir Stepford evini andırmaktadır. Evlerden farklı olarak bahçede çay, kahve içilebilecek, toplanılıp sohbet edilebilecek bir pergola vardır. Kulüp yapısında beyaz renk hâkimdir. Bahçedeki morsalkım (wisteria) bitkisiyle sarılı pergola da bu sarmaşıkla birlikte süslü bir görünüşe sahiptir. Bununla birlikte pergola, saksıda çiçeklerden oluşan dekorlarla süslenmiştir. Pergola altındaki sehpa ve sandalyeler ferforje biçiminde tasarlanmıştır (Fotoğraf 43).



Fotoğraf 42:Stepford Yemek ve Kitap Kulübü, dk: 37.16



Fotoğraf 43: Stepford Yemek ve Kitap Kulübü, dk: 37.53

Markette, kentteki büyük marketler gibi raflar ve raflara yerleştirilmiş tüketim malzemeleri bulunmaktadır. Tek sıra halinde, düzenli bir şekilde, tekrarlı olarak yerleştirilen raflar, içerdiği ürünlere uygun olarak parçalı halde sınıflandırılmıştır. Gerek mekânın hakim rengi gerekse ürünlerin ambalajları tüm yapılardaki gibi beyaz ve pastel tonlardadır (Fotoğraf 44-45).



Fotoğraf 44: Stepford Marketi, dk: 01.08.24



Fotoğraf 45: Stepford Marketi, (filmin sonunda erkek mekânı) dk: 01.23.31

Stepford'da sadece erkeklerin kullanımına ait olan, gri tonların hâkim olduğu Stepford Erkekleri Kulübü binası da (Fotoğraf 46) neo-klasik mimari üsluptadır. Diğer yapılar zeminle aynı kotta iken, Erkekler Kulübü'nün yapısı bir kaide üzerine oturtulmuş ve konum itibariyle Stepford'daki en yüksek tepe üzerinde konumlandırılmıştır. Yapı kat yüksekliği olarak daha heybetli durmaktadır. Girişi, diğer yapılara göre daha geniş durmaktadır. İç mekânında koyu yeşil rengin olduğu duvarlar, koyu kahverengi ahşap yüzeyler ve yine koyu kahverengi deri koltuklar vardır. Duvarlardaki fotoğraflar ve süslemelerde canlı, açık pastel renkler kullanılmıştır (Fotoğraf 47). Vitrinlerde kupalar, horoz heykelleri buşunmaktadır.



Fotoğraf 46: Stepford Erkekleri Kulübü, dk: 19.55



Fotoğraf 47: Stepford Erkekleri Kulübü salon, dk: 40.00

Manhattan olmak ve Stepford olmak, kent ve banliyö olarak farklı iki mekânın temsilleridir. Bu temsiller insanın, gözlerini açtığında karşısında duran yaşamının, kültürel olanın varlığını gösteren, öncü temsil oluşumlardır. Lefebvre'nin ifadesiyle, mekân temsilleri bilgi ve ideolojiyle eklemlenerek üretilen bir kavramsallaştırma, bir soyutlamadır (Bkz. Bölüm: 2.1.1.2.) ve mekânsal pratiklerle doğrudan ilişkili olması yaşamın rengini belirleme eğilimindedir. Ancak yaşam, yalnızca mekân temsilleri ve mekânsal pratiklerden ibaret değildir. Bu iki mekân boyutunun diyalektikleşmesi tarihsel süreçte toplumsal anlamların da eklemlenmesiyle yaşananı, yani temsil mekânı üretir. Yani Manhattan ve Stepford üretilir.

4.2.3. Manhattan ve Stepford'daki Yaşamdan ve Mekândan...

"Toplumlar kendi kurdukları geleneklerin kabuğunda tıkalı kalırlar"

Marleau Ponty (2010: 56)

(Temsil Mekân - Yaşanan Mekân)

Temsil mekânlar, imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekânlardır. Bir başka deyişle orada oturanların ve orayı kullananların mekânlarıdır. Değiştirilmek ve sahiplenilmek istenen, egemen olunan, dolayısıyla maruz kalan mekândır. Fiziksel mekânın ve nesnelerinin sembolik kullanımını kapsamaktadır. Temsil mekânlar, sembollerin ve sözel olmayan göstergelerin bağdaşık sistemlerine yönelir (Lefebvre, 2014: 68). Dolayısıyla, göstergelerin toplumsal ve ideolojik boyutu ve sembolik düzeyiyle ilişkilidir. Yaşamı oluşturan anlamlar, gündelik hayat deneyimi içinde kendi kendilerine yerleşmişlerdir. Deneyim, değer dizgelerini ya da kültür kodlarını oluşturan ve doğrulayan dünyayla yüz yüze gelmektedir. Gösterilenler, toplumsal etkileşim ve yaşanmış deneyim yoluyla sürekli üretilmektedir (Gottdiener, 2005: 49). Çalışmanın bu kısmında, "Stepford Kadınları" filminin temsil mekân çözümlemesi, mekânsal pratikler (Bkz. Bölüm 4.2.1.) ve tasarlanan mekânların (Bkz. Bölüm 4.2.2.) diyalektiği ile gündelik hayatın ve göstergelerin toplumsal ve ideolojik boyutlarını aynı anda ele alarak, yapılacaktır.

"Stepford Kadınları" filmi, bir sinema filmi olarak temsil mekân olmasının yanı sıra, filmin içinde bir başka temsil mekânın (Stepford Yerleşkesi) yer aldığı bir filmidir. Gündelik hayat dinamiklerine göre temelde iki farklı mekân görülmektedir: Bunlardan birincisi (filmdeki sıralamaya göre) bir kentsel mekân olarak Manhattan, diğeri Connecticut Eyaleti'nin banliyösü olarak ifade edilen Stepford, yani banliyö mekânıdır. Mekânların fiziksel, zihinsel ve yaşanan oluşumları ve bunlar arasındaki diyalektik ilişkiler farklı tarzlardaki dizimler üzerinden gerçekleşiyor olsa da, temelde aynı iki ideolojiye hizmet eder: "Sermaye birikimi" ve "Toplumun Dönüştürülmesi İdeolojisi". Bu nedenle, insanlar gündelik hayatlarında ihtiyaçlar, arzular ve dolayısıyla tüketim pratiği aracılığıyla bu ideolojilerin varlığına ve devamlılığına hizmet ederler.

Her ideoloji kendini devam ettirebilmek için kendi mekânını üretmekte ve bu mekân, algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân diyalektiğinde (Lefebvre, 2014) toplumu

yeniden üretmek için fizikselliğin yanı sıra toplumsal anlamlar oluşturmaktadır. Bu anlamlar toplumsal gruplar ve gündelik hayat tarafından oluşturulan gereksinimlerin ürettiği toplumsal-göstergesel anlamda dönüştürülmüş nesneler üzerine eklenmektedir (Gottdiener, 2005: 273). Toplumun kendini üretebilmesi ve yeniden üretebilmesi gündelik hayatın içinde dolaşan (algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân bağlamındaki) diyalektik ilişkiler ve toplumsal göstergelerle açıklanabilir.

Manhattan'daki, programların sunulduğu salon ve Joanna'nın iş yeri temsilleri bir metropol yaşamının görülebilir yüzleridir. Bütün karmaşıklığı ve uzanımlarıyla metropol varoluşu insan hayatına dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik gibi nitelikleri dayatmaktadır (Simmel, 2012: 88). Bu, doğrudan mekânsal pratikleri ve mekânsal pratiklerden kaynaklanan mekân ve zamanın kullanımını etkilemektedir (Harvey, 2012: 238). Sermaye birikiminin, metanın devir süresini kısaltma arayışı ile mekânsal engellerin azalması ve küresel iletişimin artmasıyla değişen toplum dinamikleri bir mekân zaman sıkışması doğurmaktadır. Birçok sektörde devir sürelerinin kısalması, "kullan at" toplumlarının çıkışı ve meta üretimi alanındaki etkin çözümler, yeni elektronik denetim teknolojileri ve deste üretimi ile işçilerin emek süreçlerinde bir yoğunlaşma (temponun yükselmesi) söz konusudur. Geniş toplumlardaki hızlandırıcı atılım sıradan bireyin gündelik deneyimi ile çatışmaya girmekte ve mekânın zaman aracılığıyla tüketilmesi durumunu ortaya çıkarmaktadır. Birey verilmiş zaman aralığında birçok durumla aynı anda karşı karşıya kalmak ve çözüm üretmek durumundadır. Bu nedenle, iş yaşamının ideal adayları, işkolik finansal operatörlerin koşuşma içinde geçen hayatının, çok uzun mesai saatlerinin, güç tutkusunun getirdiği telaşın insanlarına dönüşerek zamanı hızlı yaşamaktadır (Harvey, 2012: 317-322).

Kentli, başarılı bir kadın olarak Joanna, metropol yaşamının hızına kendini kaptırmış bir bireyin temsilidir. Başarısı, kadın ve erkeğin toplumsal rolleri üzerinden ürettiği yarışma programlarından ileri gelmektedir. İnsanların çalışma zamanları dışındaki tüm zamanlarını televizyon karşısında geçirmeleri için kurgulanan programlardan birisi olan bu yarışma programları (Balance of Power, I Can Do Better!) (Fotoğraf 3-4), kitle iletişim aracılığıyla bedeni bir "meta" olarak kapitalizmin sermayesine dönüştüren kadın ve erkeğin toplumsal rolleri arasındaki çatışmaların kışkırtılmasına

yönelik programlardır. Program formatları kadın ve erkeği toplum içerisinde ayrı konumlara oturtarak kadını ve erkeği birbiriyle yarıştıran bir kurgudur. Her iki yarışma programında da kadının başarılı olduğu vurgulanmaktadır. Programlarda kadın-erkek eşitliği vazgeçilmiş bir unsurdur ve kadın ile erkek “güç” elde etmeye yönelik yarıştırılmaktadır. Programlarda, erkek egemen toplumdaki güçlü, hükmeden erkek düşüncesini bir kadının sarsabileceği mesajı verilmektedir. Kültür endüstrileşmiştir. Kitle kültürü endüstrisi insanları tüketim ve yaşam tarzları aracılığıyla yönlendirmektedir. Adorno'nun (2013: 74) deyiimiyle "kültür endüstrisinin en önemli yasası, insanların arzuladıkları şeylere kavuşmalarını ve bu yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır". Filmde gösterilen programlarda toplum içerisinde kadın ve erkek rollerinin “güç” yoksunlukları ve güçlü olmalarının yollarına ilişkin mesajlar verilmektedir. "Güçlü olmak" adı altında modern tüketimin dayattığı sahte ihtiyaçların izleyiciler tarafından içselleştirilmeleri istenmektedir (Debord, 2016: 65).

Kitle iletişim araçlarıyla izleyicinin içselleştirmesi beklenen tüketim kültürü ve yaşam tarzlarının toplumsallaşma sürecine etkisi, "hedonist (hazcı) ve bencil" bireyselliğin inşası şeklindedir (Dağtaş ve Dağtaş, 2009: 28). Bireyin toplumun içindeyken bireyselleşerek dışsallaştırılması olarak özetlenen bu hazcı ve bencil bireyselleşme, kişileri oluşturduğu yanılsamacı noksanlıkların tatmini üzerinden yakalamaktadır. Medya ve tüketim ilişkisinin bir diğer önemli yanı, medyanın oluşturduğu içeriklerin ideolojisinin egemen sınıfın ideolojisi olmasıdır. *"Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar: böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de, genel olarak, kendine tabi kılar"* (Marks ve Engels, 2013: 52). Joanna'nın tanıtımını yaptığı programlar ve mekânları, egemen sınıf ideolojisinin yaşanan mekâna dâhil edilmesine hizmet etmektedir. "Cinslerin Savaşı, (Balance of Power)" yarışmasında erkeği yenen kadın, erkekten daha fazla para kazanması ve cinsel arzuları üzerinden yüceltilmekte ve toplumsal rollerde erkeğe göre daha güçlü olduğu izlenimi verilmektedir. Erkeğin yüceltilmiş toplumsal hâkimiyetinin yanlışlığı kadar kadının yüceltilmesi de toplumsal cinsiyet ayrımını pekiştirmektedir. Toplumsal cinsiyetin ana fikri bireyin "er" ya da "dişi" oluşuyla ifade edilmektedir. Bu yüzden hep iki cinsiyet rolü tanımlanmıştır: Erkek rolü ve kadın rolü ya da eril rol ve dişil rol. Toplumsal cinsiyet, cinsiyeti toplumsal

bağlamda kategorileştiren anlamlarla oluşmaktadır. Birey, doğumunun ardından biyolojik cinsiyetini merkeze alan bir anlayış-düşünüş dünyasının içinde bulur kendini. Toplumsal cinsiyet oluşan bu dünyanın ismidir (Vatandaş, 2007: 36). Cinsiyetin bu şekilde kategorileşmesi toplum ve birey yaşamı için belirleyici bir unsurdur. Bireylerin topluma katılma imkânlarını ve tarzlarını belirlemenin yanı sıra, toplumsal iş bölümüne de etkisi vardır; kadın ve erkeğin yaşamlarının farklı dönemlerinde toplumsal olarak belirlenmiş sorumlulukları ve görevleri bulunmaktadır (Evrin, 1972: 102). Toplumsal iş bölümü, cinslerin temsil durumları nedeniyle eşitlik olarak değil, farklılık hatta ayrımcılık temelinde oluşmaktadır. Bu ayrımcılık, eğitim kitaplarında, kitle iletişiminde katılan kadın erkek temsillerinin davranışlarında ve otoritelerin yaklaşımlarında vb. somutlaşmakta ve toplumsal eşitsizlikler yeniden üretilmektedir. Böylece, her iki cins de sürekli karşılaştığı cinsiyet eşitsizliklerinin somutlaşmış karşılıkları aracılığıyla içselleştirilmiş bir cinsiyet ayrımcılığına maruz kalmaktadır (Vatandaş, 2007: 49).

"Daha iyisini yapabilirim" (I can do beter!) programında yine, kadının özgürce seçimini yapabileceği ve erkeğin ise duygusal olarak kısıtlanmış olduğu vurgulanmaktadır ve beden cinsellik üzerinden metalaştırılmaktadır. Programda, aile olan (karı - koca) iki yarışmacının, kendi yaşam tarzlarının dışında, başka kişilerle birlikteliğinin olduğu bir yaşam tarzını denemeleri ve bedenin tüketildiği bir yaşam tarzını "daha iyisini yapabilirim" sloganıyla seçmeleri istenmektedir. Yani, özgürleşmiş bedenin, arzular üzerinden edindiği hazzın göstergesi olarak emek gücünde sömürü nesnesine dönüşmesi söz konusudur (Baudrillard, 2012: 153).

Üretim araçlarının mülkiyetine sahip olan kanal yönetimi, egemen sınıf ideolojisini meşrulaştıran programların başarılı yapımcısı Joanna'yı, tüm değerleri sarsan bir olay (Bkz. Bölüm 4.1.) sonucunda sorgusuz sualsiz işten çıkarır. Joanna, başarılı olduğu için alkışlanan, zaman zaman yayın grubu ortaklarına bile hükmeden mekânsal pratikleri ile güçlü görünen, erkek egemen toplumda erkeğin konumunu sarsan, erkeğin gücünü ve bağımsızlığını elinden alan bir bireydir. İnanılan, toplumun büyük kesimlerince onay görmüş, güvenilir bir kişidir. İnsanların, üretim araçları karşısındaki durumu, onların üretimdeki yerini ve konumunu belirler (Nikitin, 1990: 17). Dolayısıyla görevler, yerinin ve konumunun gerektirdiği şekilde, toplumun tepkisi çekilmeden yapılmak zorundadır. Ne yazık ki Joanna bunu başaramamıştır.

Başarılı bir kent kadınının, programlardaki kadın temsilleri, giysileri, davranışları ve düşünce biçimleri, statüyü ifade eden bir toplumsal göstergeye dönüşmüştür. Manhattan'da, erkek egemen toplumda, başarılı bir kadın olabilmenin yolu, kadının erkekten daha fazla para kazanmasından, siyah kıyafetler giyinmesinden, tüketim ve üretim süreçlerine erkekten daha çok ve daha başarılı katılmasından geçer. Bunun karşısında erkek, toplumsal yerini kaybetmemek için kadınla hırslı bir yarışa başlayacaktır.

Stepford yerleşkesi, Joanna'nın işten çıkarılmasının ardından eşi Walter ve çocuklarıyla taşındıkları, Connecticut eyaletinde kurulu, kentten uzak bir banliyö mekânıdır. Banliyöler kentin çeperine konumlanmış yerleşimlerdir. Burada yaşayanlar kent bilincinden uzaktır ve kendilerini doğaya, güneşe ve yeşillığe yakın sanırlar (Lefebvre, 2016: 36). Stepford, banliyö olarak tanımlanabilecek olsa da, aslında büyük bir kapalı sitedir. Kentten uzak, dolayısıyla insanı kendi içine kapatan ve ayırıştıran bir yerleşimdir (Ayata, 2003: 43). Kapalı siteler genel olarak, üst-orta gelir gruplarına yönelik dışarıya kapalı ve izole, üst düzey ve siteye özel güvenlik önlemleriyle kuşatılmış, belli bir yaşam tarzı etrafında biçimlenmiş, boş zaman olanakları sunan konut alanları şeklinde tanımlanmaktadır (Blakely ve Snyder, 1997: 2). Stepford yerleşkesi de, tamamen kentten uzak, dışarı kapalı, kendi iç dinamiklerini üreten bir toplumsal yapı ve bu özellikleri ile yaşanan mekândır. Bu şekilde oluşturulmuş konsept yaşam tarzı tikel bir toplum oluştururken (yaşam tarzı toplulukları) kendini yeni tüketim eğilimleri üzerinden üretmektedir. Le Goix'in (2005: 13) ifadesiyle kapalı siteler, "emlak sanayii tarafından üretilen tüketim malları olarak görülmelidir". Stepford'a taşınmak isteyenler, "Stepford Emlak"ta çalıştığını söyleyen Claire (dk: 14.10) ile iletişime geçmek zorundadır.

Stepford'un girişinde yerleşkedeki mekân temsillerini yansıtan güvenlik kulübesi ile karşılaşılır. Giriş kapısından geçtikten sonra insanları geniş yeşil doku (ağaçlar, çim alanlar gibi) içerisindeki yerleşim algılanır. Kentsel alanlardaki yoğunlukla karşılaştırıldığında, Stepford'da kişi başına düşen toprak kullanım alanı kenttekilere oranla daha fazladır. Yapılar Neo-Klasik üslupla inşa edilmiştir. 19. yy'ın Neo-klasik mimarisi köken olarak Yunan ve Roma mimarisinden beslenir. Büyük imparatorluklarla ilişkilendirilen bu tarz (Borden ve diğerleri, 2010: 286), anıtsal yapısıyla resmi Roma mimarisinde bir otoritenin olumlanmasıdır; yurttaşların

egemeni, gücün ve yaşamın sağlayıcısı imparatorluğun varlığını gösteren simgelerdir (Zevi, 2015: 51). Mekân temsilleri, egemen sınıfın ideolojisinin taşıyıcısına en uygun olan tarzda üretilmelidir. Dolayısıyla mekânın biçimlenişi, mekân temsillerini üreten mesleklerin (mimarlık, iç mimarlık, şehir planlama, peyzaj mimarlığı vb.) egemen sınıf ideolojisiyle kullanılmasıyla gerçekleşir. Bu sayede, bir toplumun temsil mekânı, toplumsal göstergeler ve anlamlarıyla yeniden yapılandırılır. Mekân, ideolojiye koşut olarak toplumsal iş bölümüne göre bölünür, güç bu mekânda temsil edilir (Lefebvre, 2014: 115). Egemen sınıf ideolojisi, kurumlar aracılığıyla bir mekân varsayar ve bu mekânı kendi ihtiyaçlarına göre düzenler, değiştirir. Kullanılan ürün olarak mekân aynı zamanda üretim aracıdır; mübadele ağları, hammadde ve enerji akışı, mekânı şekillendirmekle birlikte mekân tarafından belirlenir. Bu şekilde üretim aracı, üretici güçlerden, dolayısıyla egemen sınıf ve ideolojisinden ayrı düşünülemez (Lefebvre, 2014: 110-111).

Stepford'daki mekân temsilleri, kadınlara ve erkeklere ait olmanın görüntüsünü, tasarım öğelerinin yapılar üzerindeki biçimlenişleriyle göstermektedir. Erkek mekânı olarak Stepford Erkekleri Kulübü binası, koyu renklerin kullanıldığı, konum olarak tepenin üzerine yerleştirilmiş ve diğer yapılara göre daha büyük, heybetli ve daha geniş bir alana yayılmıştır. Kadın mekânı olarak Stepford Kaplıcaları ve Spa Merkezi, Stepford Yemek ve Kitap Kulübü binaları ile kadın mekânları olarak düzenlenmiş, aileyi, bir yuvayı simgeleyen evler ise beyaz renkte ve pastel tonlarda, Erkek Kulübü binasına göre daha alçak yapılar olarak kurgulanmıştır.

Kadın mekânları olarak düzenlenen Stepford evleri, akıllı ev sistemine sahiptir. Akıllı ev, teknolojik otomasyonlarla kullanıcıların ihtiyaçlarına cevap verebilen, hayatlarını kolaylaştıran, daha güvenli ve konforlu, daha tasarruflu bir yaşam sunan evler olarak tanımlanmaktadır (Stephanov vd. 2004: 229-228). Yaşam kalitesinin artırılması ve konforlu yaşam sağlayan bu evler, ev içerisinde kişiler arası sosyal etkileşime gereksinim duyulmadan eve ilişkin işlerin yapılmasını olanaklı kılmaktadır. Stepford evlerinde bu sistemin ev işlerinde kadının yönlendirilmesi ve ev ile iletişime geçilmesinin dışında bir görevi daha bulunmaktadır: Güvenliğin sağlanması. Suçun olmadığı bir yer olan Stepford'da, güvenliği sağlayıcı bir sistem olması ironiktir. Görünen odur ki, evin akıllı sistem ile güvenliğinin sağlanması kadının kontrol edilmesine yönelik bir mekanizmadır. Kadının yarattığı herhangi bir

olumsuz durumda, sistemin yalnızca erkek tarafından kullanılması, eril kişinin mekânsal karar alma sürecinde baskın olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Keza filmin sonlarına doğru Joanna Stepford'dan ayrılmak için çocuklarını almaya eve geldiğinde Walter hemen evin kilit sistemini devreye sokarak Joanna'nın hareket ve özgürlük alanını sınırlandırır ve karar verme gücünün kendisine ait olduğunu vurgular (dk: 52.42). Stepford evleri bir kadın mekânı olarak düşünülmüş olsa da, konutun mülkiyeti erkeğe aittir. Dolayısıyla, erkeğe evde hükmetme araçlarının mülkiyeti verilmiştir. Kadın, Stepford'da erkek tarafından baskılanmakta ve sömürülmektedir (Bunu yaparken, aslında erkek de egemen ideoloji tarafından sömürülmektedir).

Bir erkek için bir Stepford evine sahip olmanın toplumsal anlamı, zenginlik, güç, iktidar ve hükmeden olmaktır. Stepford evleri barınma ihtiyacının dışında erkeğin toplumsal rolünü ve statüsünü (erkek olmanın toplumsal kabulünü) temsil et(tiril)mektedir. Stepfordlu erkek olarak (toplumsal bağlamda) eril olmak, bir Stepford evine ve dolayısıyla onunla birlikte gelen nesnelere (kadına, geniş eve, süslü eşyalara, temiz bir eve, hazlı cinsel yaşama vb.) sahip olmanın toplumsal anlamları ve ideolojik eklemlenmelerinin bütünsel ödülüdür. Erkek bu ödüllendirilmeyle bir Stepford erkeği olurken Claire'in ideolojisine hizmet ettiğinin farkında bile değildir. Gereksinimleri egemen sınıfın ideolojisine hizmet aracı olarak kullanılırken gündelik hayatındaki yabancılaşmayı ve mistifikasyonu fark etmeden yaşar (ki robot değildir). Kent yaşamında kadının, elinden aldığı konumu ve üstünlüğü sağlamak için savaşıırken, Stepford'da bu konum ve üstünlük doğrudan ve kolayca ona sunulmaktadır. Stepfordlu erkek, sözüm ona kentteki iktidar noksanlığının giderilmesi için gereksinim duyduğu sahte olanaklara Stepford'da ulaşırken, oradaki toplumsal yapıyı yeniden üreten bir araca ve dolayısıyla bir toplumsal göstergeye (bilinçsizce) dönüşmektedir.

Stepford'un ideolojisi, oradaki (yapay) yaşamı ve mekânı kurgulayan, yani tasarlayan Claire'e aittir. Filmin son dakikalarında Stepford'un kurulma ideolojisi ortaya çıkar. *"Erkeklerin erkek olduğu, kadınların ise el üstünde tutulup sevildiği bir dünya"* (dk: 1.18.30 - 1.18.36) arzusu üzerine kurulan Stepford, Claire'in sözlerinde *"Romantikliğin ve güzelliğin dünyası, smokinlerin ve şifonun dünyası, mükemmel bir dünya..."* cümlesiyle ifade edilmektedir. Claire, mükemmel dünya ideolojisinde

kadına ve erkeğe görevler yüklemektedir. "Erkek, erkek olmalı, kadın da kadın olmalı" ifadesi, cinsiyetlere yüklenmiş toplumsal rolleri, davranışları ve kurgulanmış bir gündelik hayatı tanımlamaktadır. Claire, Stepford'a yüklediği bu vizyonu, zamanı geriye almak olarak tanımlamaktadır. Bu zamanı da, *"fazla mesaiden önceki zaman, kadınların robotlara dönmelerinden önceki zaman ve kaliteli zamandan (modernitenin zamanından) önceki zaman"* (dk: 1.20.49) olarak tanımlamaktadır.

Claire'in düşüncesinin temelinde "ataerkil" toplum dinamikleri ve yaşam tarzları yer almaktadır. Ataerkil toplum düzeni feodaliteyle birlikte ortaya çıkmıştır. Bu düzende erkek, "gücü" dolayısıyla önemlidir. Derebeylikler öncesi, anaerkil toplum yapısına dayanmaktadır. Kadın, çocuk doğuran, kutsal bir varlıktır, doğuran ve besleyen olduğu için evdedir. Erkek besin ihtiyacını avlanarak sağlar. Erkek fiziksel olarak güçlü ama kadına göre değersizdir. Tarım faaliyetinin artmasıyla sınırlar yaklaşır ve toprak savaşları başlar. Derebeylikler oluşurken savaş için erkek gereklidir. Doğurganlığın erkeğin döllemesine bağlı olduğunun fark edilmesi de eklenince erkek, toplum içinde değerli konuma gelir (Karan, 2014: 87-88). Feodaliteyle birlikte erkek egemen toplum yapısında erkeğin topluluktan sorumlu olması ve koruması gereksinimi erkeği toplumsal olarak önemli kılmaktadır. Bu yüzden de topluluk, erkeği korumak zorundadır. Dahası, erkeğin koruma görevi sırasında yaşayabileceği psikolojik sorunlarını iyileştirmek için güçlendirilmesi gerekmektedir (Karan, 2014: 130).

Stepford'daki toplumsal roller, Claire'in yaratmaya çalıştığı "mükemmel hayat" ideolojisine uygun olarak belirlenmiştir. Kadın eve ait, erkek ise evin güvenliğinden sorumlu, gücü yüceltilmiş birey olarak, feodalitenin oluşturduğu toplumsal kadın ve erkek rollerinin izlerini (moderniteyle dönüşmüş olarak) taşımaktadır. Bu kodlama, birçok filmde görülebilir. Erkekler ve kadınlar saygın bir statüye sahip olabilmek için, erkek eril erkek, kadın ise feminen kadın olmak zorundadır, bir başka deyişle, "erkek" güçlü ve bağımsız, kadın ise güçsüz ve bağımlı olmalıdır." (Ryan ve Lenos, 2014: 231). Kadın ve erkek toplumsal rollerinin gündelik hayatta üretilmesi bu iki cinse ilişkin tanımlanmış mekânlar üzerinden gerçekleştirilmektedir. Stepford'da mekânların toplumsal cinsiyetlere göre keskin olarak bölünmesi ve vurgulanması mekânı cinsiyet üzerinden parçalamaktadır. Bu mekânsal ayrışma, cinsiyet rolleriyle erkeklik ve kadınlık tanımlarının toplumsal (yeniden) yapılandırılması sürecinde

kritik bir öneme sahiptir (Alkan, 2009: 13). Dolayısıyla hane içi alan, kadın işleri, ev içi yaşam bütünlüğünde bir özel mekân düşünülürken kamusal alan erk'in alanı olarak düşünülmüştür (Alkan, 1999: 12).

"Toplumsal mekân, toplumsal yeniden-üretim ilişkilerini, yani ailenin özgül örgütlenmesiyle birlikte, cinsiyetler, yaşlar arasındaki biyolojik-fizyolojik ilişkileri ve üretim ilişkilerini, yani iş bölümünü ve örgütlenmesini, dolayısıyla hiyerarşikleşmiş toplumsal işlevleri - bunlara (az çok) uygun yerler atfederek- içerir" (Lefebvre, 2014: 61). Mekân parçalanmalarla, çeşitli nedenlerle (plansız, projesiz) homojenliğe yönelir: elementlerin ve malzemelerin imalatı; müdahimlerin benzeşen gereksinimleri; yönetim ve denetim; gözetim ve iletişim yöntemleri. Dolayısıyla, bu mekânların oluşturduğu toplumsal rollerin taşıyıcısı bedenler, içinde bulunduğu toplumsal süreçlere bir toplumsal gösterge olarak katılmaktadır.

Stepford kadını fiziksel varlığı ve düşünceleriyle, Stepford'da oluşturulmuş mekân temsilleriyle uyumlu görünmektedir. Stepford'daki kadın mekânlarının beyaz ve pastel tonlarda olması, çiçeklerle, desenli vazolarla süslenmiş olması, eşyaların da bu tarzda seçilmesi fiziksel olarak Stepford kadını o mekânın üslubuyla bütünleştirirken mekânsal pratiklerini ve yaşamını, dahası toplumsal bilincini belirlemektedir. Siyah kıyafetli, bencil ve hırslı kent kadınının, Stepford evlerindeki mekân temsilleriyle karşılaşması ve orada kendine bir yaşam kurması (tasarlanan ve yaşananın mekânsal pratiklerle birlikte üçlü diyalektikleşmesi) tipik Stepford evini farklı bir noktaya taşımaktadır. Kentli kadının kentli olma bilincindeki mekânsal pratikler ve yaşanan mekân bir Stepford evinin dayattığı yaşamdan farklıdır. Filmde Bobbie'nin yeni kitabına çalışıyor olması nedeniyle evin aşırılaştırılmış dağınıklıkta olması bunun göstergesidir (Fotoğraf 48). Farklı bir temsil mekânın ürettiği bilinç, verili mekânla diyalektikleşerek bir senteze erişme eğilimi gösterir. Bu da insan ve mekân arasındaki diyalektik ilişkiyi göstermektedir.



Fotoğraf 48: Bobbie'nin yaşam tarzı, dk: 34.31

Claire, üretilmesini istediği mekânın içeriğini ve kaderini, egemen güç olarak ve üretim araçlarının mülkiyetini elinde barındıran kişi olarak, kişilerin bireysel farkındalıklarının inisiyatifine bırakmamış, yerine zihinlerine yaptığı müdahalelerle onları baskılamıştır (Fotoğraf 49). Bireylerin, mekânın algılanan, tasarlanan ve yaşanan diyalektiğinde öngörülen toplumsal rolleri içselleştirmeleri uzun süreceğini ve karşı çıkacaklarını bildiği için kolay ve hızlı yol olarak zihinlerine müdahale etmiştir. Bu sayede, Stepford'un öngördüğü kadın rolünün toplumsallaşma süreci tamamlanmış olmaktadır.



Fotoğraf 49: Temsil Mekâna Müdahale, dk: 01.13.56

Stepfordlu erkek, maddesel dünyada araba sürmenin, yarışmanın, seksin, (yanılsamacı) kontrol etme - hükmetme gücünün; anlamlar dünyasında erkek olmanın toplumsal vasıflarının, eril olmanın, bir uzva sahip olmanın abartılmasının,

güç ve statü ihtiyacının ve kadının tüketilmesine dolayısıyla erkek bedeninin tüketilmesine odaklı düşüncelerin; dil dünyasında cinsiyet literatürünün kurduğu cümlelerin ve düşünce göstergelerinin, erkeğin yüceltilmesinin, kadının yerilmesinin; toplumsal etkinlikler dünyasında kadını yönetme eyleminin, erkek birliğini ve gücünü sağlamanın, erkeklikle ilgili etkinliklerin; anlam dünyasında ise Claire'in ideolojisindeki erkek temsiline niteliklerinin ve düşünce biçimlerinin kuşattığı, zamanının yavaş olarak kullanabildiği bir gündelik hayat yaşamaktadır. Bu, Claire'in hayal ettiği erkek varlığını kuşatan dinamiklerdir. Egemen sınıfın hegemonyası bu şekilde algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân diyalektiğinde üretilmiş mekânın gündelik hayatının akışında, ideolojinin eklemlenmesiyle anamlanan toplumsal göstergeler aracılığıyla toplumu kontrol altında tutmakta ve şekillendirmektedir.

Hegemonya, tanım olarak Gramsci'nin ifadesiyle "egemen sınıfın varlığı ve devamı için görev yapan inançların, değerlerin ve algısal tabanlı tutumların karmaşık ideolojik bütünü" (Gottdiener, 2005: 247). Hegemonya, karşıt gruplar üzerinde uygulanacak zorlama demektir. Bu zorlama ise sınıfsal egemenliği oluşturma eğilimindedir (Gramsci, 2014: 28). Devlet aygıtlarının zorlamalarıyla ekonomik ilişkilerin yeniden düzenlenmesini sağlayan hegemonya, bir yandan zorlamayı geri plana iter, bir yandan da onun gizlenmesini sağlar. Devlet zorlama aygıtlarını gerektiğinde hegemonik sistemi tekrar sağlayabilmek, koruyabilmek ve direnenleri baskı altında bulundurabilmek için gerektiğinde kullanabilmek adına saklar. Egemen sınıfın hegemonyasının toplumda sabitlenmesi için sadece zorlama aygıtları yeterli değildir, çünkü hegemonya için zorlama ve rıza yan yana durmalıdır. Bu yüzden etik, kültürel ve ideolojik düzenlemelere de ihtiyaç vardır. Devletin devamlılığı politik toplumla sivil toplumun entegrasyonu ile gerçekleşir. Zorlama politik toplum aracılığıyla gerçekleşirken, rıza mekânizmaları sivil toplum aracılığıyla sağlanır. (Dural, 2012: 313-315).

Stepford, egemen sınıf olarak Claire'in hegemonyasının sahnesine dönüşmüştür. Erkekler gerektiğinde zorlamayı gerçekleştiren zorlama mekânizmalarına dönüşürken (Sara'nın arızalanması ve erkeklerin saranın robot bedenini kuşatması bk: 25.40) Stepford Erkekleri Kulübü, Kadınlar Kitap ve Yemek Kulübü, Stepford Spa ve Kaplıcaları ise "rıza tahakkümü"nü meşrulaştıran kurumsal örgütlere

dönüşmüştür. Etik, ideolojik ve kültürel düzenlemeler ise toplu olarak yapılan (piknik, balo, dans, kadın sohbetleri ve etkinlikleri, erkek sohbet ve etkinlikleri gibi) etkinliklerle maddileşerek ideolojinin gündelik hayat etkinliklerinde estetikleştirilmesini sağlamıştı. Bu sayede ideoloji bireylere kanıksatılır. Stepford'da bu rıza mekânizmaları, etkinliğini kadınların robota dönüştürülmelerine yani temsil mekânının doğrudan yapılan müdahaleyle dönüştürülmesine bırakmıştır. Kadınlar için toplumsal etkinlikler sadece gündelik hayatı süslemek adına (boş zaman etkinliği olarak) kurgulanmıştır.

Stepford'da egemen sınıf iş birliği erkeklerle yapılmıştır. Stepford'daki toplumsal etkinlikler erkeklerin erkek olma, eril olma bilinçlerini tatmin ederken onların elinden gerçek hayatlarını alıp yerine bir ideolojinin üretilme aracı haline gelen yaşam tarzlarını onlara vermiştir. Hegemonyanın sivil toplumdaki yayılımı hem okul, medya, dini tesis gibi kurumsal yapıların hem de gönüllü olarak o düşünceye müttefik olacak bireylerin yardımıyla gerçekleşir. Bu sayede toplumsal sağduyu oluşur ve karşı sınıf sağduyusuzlukla suçlanarak baskılanır, ikna edilmeye çalışılır.

Hegemonyanın varlığı üretim araçlarına ve dolayısıyla üretim ilişkilerine de bağlıdır. Egemen sınıfın kitle kültürü oluşturma çabası ya da kitle kültürünü dönüştürme çabası maddi oluşumlarla karşılık bulur. Gereksinim vardır, gereksinim için üretim yapılır, üretilen nesne ideolojik eklemlemelerle kitle kültürünün hizmetine sunulur, nesne yüklendiği anlamın göstergesine dönüşür, toplumsal gösterge olarak anlamı satın alınır. Marksist üretim anlayışında üretim yalnızca tüketim nesnesinin üretilmesi değil tüketim tarzının da üretilmesi anlamına gelmektedir. Üretim, gereksinime maddi bir nesne sağlamakla kalmaz maddi nesneye de bir gereksinim sağlar. Özne için nesne üretmek aynı zamanda nesne için özne üretmek demektir (Marks: 2014: 28-30). Bu nedenledir ki, Claire'in "Mükemmel Hayat" ideolojisi temelinde kurulan Stepford mekânı evlilik hayatlarında, işlerinde başarılı kadınların altında ezilmiş erkeklerin ve onların başarılı kentli kadın olarak eşlerinin toplandığı bir yer haline gelmiştir. Stepford'a aile huzuru kadının iş yaşamındaki başarısı nedeniyle bozulmuş ailelerin gelmesi, üretilen nesnenin, kendine oluşturduğu ve tanımladığı özne topluluğunun göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Stepford'da yaşayan insanların ortak yaşamlarında toplu olarak gerçekleştirdikleri aktiviteler, toplumsal karşılaşmaları ve Stepford'un toplumsal

anlamalarının bireyler arasında paylaşılarak yeniden üretilmesini olanaklı kılmaktadır. Bu sayede toplumsal bellek tekrarlı olarak üretilmekte ve yayılmaktadır. Şenlikler, toplumsal yaşamın gerektirdiği düzen bağının sıklığına bireyi hazırlamak, bireyler arasındaki sosyal bağları güçlendirmek, geleneklerin sürmesini, inançların tazelenmesini sağlamak ve bireye toplumun bir parçası olmanın mutluluğunu hissettirmek gibi birleştirici ve bütünleştirici bir işleve sahiptir (And, 1982: 3-4). Bu sayede insan ait olduğu toplumun bir parçası olmanın edimlerini ve düşünce biçimlerini üretir.

Stepford'dan Manhattan'a geçiş: Stepford kadınlarının eski bilinçlerine geri dönmeleriyle birlikte mevcut yapılanmaya karşı yeniden yapılanma, aile kavramına, kadın erkek ilişkilerine dair yeni bir ideoloji sunar: Stepford'da kadına ait işleri artık erkekler yapacaktır. Karakterlerin Stepford mekânından tekrar kentin mekânlarına gelmeleriyle, burada Stepford'a ilişkin ürettikleri ürünler ve toplumsal rolleri yine kapitalizmin sermayesine dönüşmüştür (Fotoğraf 50).



Fotoğraf 50: Stepford yaşamı sonrası röportaj, dk: 01.23.14

Sonuç olarak, Stepford Kadınları filminde Stepford'daki gündelik hayat “Toplumun Dönüştürülmesi” amacıyla oluşturulmuştur.

5. İZLEYİCİ'NİN STEPFORD KADINLARI FİLMİ MEKÂN ÇÖZÜMLEMESİNE İLİŞKİN BİR DENEME

5.1. Amaç ve Yöntem

Bir önceki bölümde (Bölüm 4) teorik olarak, bir sinematografik mekân örneğinde yapılan "temsil mekân" çözümlemesi, sinema izleyicisinin temsil mekânı algılayışı ve yorumlayışı ile karşılaştırılmaktadır. Bu alan araştırmasının amacı, "Stepford Kadınları" filminin, (izleyici olan) katılımcılar tarafından izlenmesiyle, katılımcıların hem sinematografik temsil mekân hem de kendi gündelik hayatları ve mekânları üzerinden yapacakları mekân çözümlemelerine ilişkin veri toplamaktır. Bu deneysel çalışma ile, izleyicilerin, algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân bağlamında göstergeleri ve toplumsal anlamlarını algılayıp algılamadıkları ve bunlara ilişkin yorum yapıp yapamadıkları, bu yorumların kendi gündelik hayatlarını ve mekânlarını algılayış biçimleriyle örtüşüp örtüşmediği, filmin mesajları ve filmde algıladıklarını kendi gündelik hayatlarıyla ilişkilendirip ilişkilendiremedikleri saptanmaya çalışılacaktır.

Yapılan uygulama herhangi bir iddia taşımamaktadır. İnsanların mekân algılarının gerçek mekânda araştırılması uzun soluklu bir inceleme gerektirir, çünkü gerçek mekân, çok boyutludur ve karmaşık ilişkilere sahiptir. Bu nedenle, bu tez çalışmasının kapsamı dışındadır. İnsanların mekân çözümlemelerine ilişkin kapsamlı bir yargıya varmak, katılımcıların gündelik hayatlarına, birikim ve ideolojilerine hâkim olmayı gerektirir. Tezin ana amacı da bu değildir. Ancak, izleyicinin düşüncelerinin, tez boyunca film üzerinden yapılan mekân çözümlemesine koşut olup olmadığı merakından hareketle bu uygulamanın yapılması düşünülmüştür. Bir kez daha vurgulamak gerekirse, hiçbir iddia taşımadan sadece filmin ve filmdeki mekânların algılanması ve çözümlemesine ilişkin sorulara yoğunlaşarak yapılan bir çalışmadır. İzleyicinin filmi, mekânları, göstergeleri, mesajları algılama düzeyi, kişilerin gündelik hayatlarıyla bir ilişki kurabilmesine yönelik bir yorum yapabilme arayışı nedeniyle, sadece filmin konusunda ve mekânlarında özelleşen sorularla katılımcılar tanınmaya çalışılmıştır. Mekân çözümlemesinin kişilerin gündelik hayatlarındaki birikim ve ideolojileri ile olan bağına ilişkin yorum, sadece sorulara (filme koşut sorulan gündelik hayat sorularına) verilen sınırlı yanıtlara dayanarak yapılmıştır.

Deneysel olarak yapılan bu çalışmanın yöntem ve bulguları, sinema, temsil mekân, izleyici algısı, ideoloji-mekân vb. konularında yapılması olası, hatta gerekli olan, daha detaylı çalışmalar için öncü bir çalışma olabilir.

İzleyicilerle gerçekleştirilen çalışma nitel ve fenomenolojik yöntem kapsamında bir araştırmadır. Nitel araştırma kapsamında amaca yönelik örnekleme ile gerçekleştirilen deneysel çalışmada kişi sayısı yirmi iki (22) ile sınırlandırılmıştır. Bunun nedeni, örneklem grubu oluşturma yöntemine uygun olarak toplumdaki nüfusun tüm örnek olaylarından en az bir tane olacak şekilde örneklerin çalışmaya dâhil edilmesidir (Neuman, 2014: 322). Dolayısıyla, filmin konusunda gündelik hayat ve mekânlarının, evin, ailenin, kadın erkek mekânlarının, kadın ve erkek temelli bir toplumsal yaşamın işlenmesi nedeniyle araştırma kadın-erkek katılımcıların evli-sevgili-bekâr ve çalışan-çalışmayan değişkenlerince farklılaştıkları bir örneklem grubu üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bunların dışında (izletilen filmin toplumsal cinsiyeti vurgulaması nedeniyle) on sekiz yaşını aşkın her kadın ve erkek, araştırmaya katılımcı olarak katılabilmektedir. Katılımcılar tesadüfî seçimle oluşturulmuştur. Katılımcı seçiminde amaç, olabildiğince farklı insan profilleri tarafından yapılan mekân çözümlemesini elde etmektir. Bu nedenle, araştırmaya katılan on (10) kadın ve on iki (12) erkek katılımcının çeşitliliği Şekil 6'daki gibidir. Katılımcılar on ikisi (12) çift (sekizi evli, dördü sevgili), onu (10) tek olarak araştırmaya katılmıştır. Katılımcı profilleri, Şekil 6'da görüldüğü gibi kadın -K- ile erkek -E- ile ve onlara bağlı değişkenler ise çalışan evli -a- ile, çalışan bekâr -c- ile, çalışmayan evli -b- ile, çalışmayan bekâr ise -d- ile kodlanmıştır.

	Çalışan		Çalışmayan	
	Evli (a)	Bekâr (c)	Evli (b)	Bekâr (d)
Kadın (K)	3	2	2	3 (2'si sevgili)
Erkek (E)	2 (eşi çalışan) 1 (eşi çalışmayan)	1	1 (eşi de çalışmayan)	7 (2'si sevgili)
10 Kadın + 12 Erkek = 22 Kişi				

Şekil 6: Katılımcı Profilleri

Mekânı algılamak konusunda sahip olunan mesleğin bir etkisinin olup olmadığının görülebilmesi için “meslek” değişkeninde bir kısıtlamaya gidilmemiştir. Gönüllü katılımı sağlayan her meslek grubundaki insanların araştırmaya katılımı kabul edilmiştir (Şekil 7).

Meslek	Kişi Sayısı
Ev Kadını	2
Bankacı	1
Mimar	1
Şehir Plancısı	2
Mağaza Depo Görevlisi	1
Polis	2
İnşaat Mühendisi	1
Ptt Memuru	1
Emekli	1
Çalışmayan	10

Şekil 7: Katılımcı Meslek dağılımı

Katılımcıların eğitim durumları konusunda da bir kısıtlamaya gidilmemiştir (Şekil 8). Bunun nedeni bireylerin mekânı algılamalarında eğitim seviyelerinin bir etkisi olup olmadığını görebilmektir.

Eğitim Durumu	Kişi Sayısı
Lisans	9
Ön lisans	2
Lise	9
İlkokul	2

Şekil 8: Katılımcı Eğitim Durumu

Araştırma, temsil mekânının çözümlenmesine ilişkin olması nedeniyle ve temsil mekânının hem bireyin kendisiyle hem yapıları çevresiyle hem de diğer insanlarla toplumsallaşmasıyla ilişkisi nedeniyle araştırmada belirli bir değişken yoktur. Kişilerin medeni halleri, iş durumları, eğitim düzeyleri vb. bunların her biri temsil mekânı deneyi çeşitliliği kabul edilir değişkenlerdir. Bu nedenle, değişkenlerde yalnızca katılımcıların on sekiz (18) yaş üstü olması sınırlandırması getirilmiştir.

Araştırmada, katılımcı olmaları önerilen kişilerden çift olanlar genelde çocuklarının bakımı dolayısıyla araştırmaya katılamayacaklarını bildirdiler. Filmin konusunda aile içi rollerin işlenmesi de (özel hayata ilişkin bir konu olması nedeniyle) katılımcı bulmak konusunda sorun oluşturmuştur. Çiftlere katılmaları teklif edildikten sonra “kadın ve erkeğin aile içindeki rollerini konu alan bir film izleyeceksiniz ve onun üzerine sorularla derinlemesine görüşme yapacağız” denildiğinde kişiler araştırmaya katılmak konusunda çekingen davranmıştır.

18-30/12/2017 tarihleri arasında gerçekleştirilen deneysel çalışmanın aşamaları şu şekilde gerçekleştirilmiştir;

1- Filmin izlenmesi;

Film izlendikten sonra derinlemesine görüşme yapılacağı için kişilerin birbirleriyle konuşup filmi kendi aralarında yorumlamalarını engellemek için iki (2) kişilik gruplar halinde gerçekleştirilmiştir. İki (2) kişilik gruplar için bir sinema salonu kiralamanın maddi yükü nedeniyle film sinema salonunda izletilememiştir (sinema salonu kiralamak koltuk sayısı ve sinema bileti çarpımı ile hesaplandığı için iki kişilik guruplara ayrı ayrı izletmenin maliyeti bu araştırmanın kapsamı için oldukça fazla bir ücret gerektirmiştir). Araştırma, Ankara’da (10 kişi) evin salonunda projeksiyon aleti (araştırmacı tarafından sağlanmıştır) ile oluşturulmuş bir film izleme ortamında, Yozgat’ta (12 kişi) Bozok Üniversitesi’nde (araştırmacının gözetimi altında) filmin bilgisayarda izlenmesiyle yapılmıştır.

2- Derinlemesine Görüşme;

Filmin izlenmesinin hemen ardından katılımcılarla görüşülmüştür. Kişiler, teker teker bir odaya alınarak, birbirlerini görmeyecek ve duymayacak şekilde görüşme başlatılmıştır. Öncelikle bir giriş konuşması yapılmış ardından film hakkında yirmi yedi (27) ve kişilerin demografik yapıları ve kendi gündelik hayatları hakkında otuz (30) olmak üzere elli yedi (57) soru sorulmuştur (bkz. Ek-1).

Derinlemesine görüşme süreci ses kayıt cihazı ile kayıt altına alınmıştır ve kayıtlar katılımcı profiline göre kodlanmıştır (bkz. şekil 6). Görüşmelerin süreci, kişilerin yarı yapılandırılmış soruların dışına çıkan ve derinlemesine görüşmenin gerçekleştirilmesi amacına hizmet eden, kendi gündelik yaşamları (deneyimleri, yaşam tarzları, kültürel birikimleri ve ideolojileri vb.) hakkındaki yeni soruların sorulması gereksinimi nedeniyle farklılık göstermiştir. Bu nedenle görüşmeler 23 dk. ve 70 dk. arasında değişkenlik göstermiştir.

3- Ses Kayıtlarının Analizi ve Bulguların Değerlendirilmesi;

Kişilerin ses kayıtlarından elde edilen bulgular izleyicilerin gördükleri; düşündükleri; kendi birikimleri ve yaşam tarzları doğrultusunda değerlendirdikleri şeklinde üç başlık halinde değerlendirilmiştir. “İzleyicilerin gördükleri”, filmdeki mekân

temsillerinin fiziksel olarak saptanması, mekânsal pratiklerin ve göstergelerin okunmasıdır. “İzleyicilerin düşündükleri”, bir önceki cümlede bahsedilenlerin yan anlamlarının okunmasıdır. “İzleyicilerin birikimleri ve yaşam tarzları doğrultusunda filmin mekânlarını ve kendi mekânlarını değerlendirmeleri”, kendi mekânları ile filmdeki mekânları özdeşleştirme düzeyleri ve kimler tarafından nasıl yapıldığıdır.

Alan araştırmasının bulguları tezin akışını bozabileceği endişesiyle Ek-2 de verilmiştir. Aşağıda alan araştırmasından elde edilen bulguların değerlendirmesi yapılmaktadır.

5.2. İzleyici Bulgularının Değerlendirilmesi

Yapılan çalışmanın temel probleminin çözümüne ilişkin oluşturulan sorulara (Bkz. Bölüm 1.1) göre izleyicilerle yapılan görüşmelerden elde edilen bulguların (Bkz. Ek-2) değerlendirmesi aşağıdaki gibidir:

- İzleyicilerin çoğu sinematografik mekânın anlatımı doğrultusunda zihinsel anlam üretme eylemi gerçekleştirmiş ve sinematografik mekân gerçek bir mekânmış gibi yorumlamıştır (yalnızca eşi ve kendisi çalışmayan erkek sinematografik mekânı bir kurmaca olarak tariflemiş ve gerçek hayatla bir ilişkisi olamayacağını dile getirmiştir) (Bkz. Ek-2, B-1).
- İzleyiciler filmin anlatımı ve insanın fenomenal dünyayı algılama biçimi dolayısıyla sinematografik mekânın kurgusu ve tasarımının vermek istediği mesajlar ile kendi gündelik hayatları arasında kısmen de olsa bir bağ kurabilmişlerdir (Bkz. Ek-2, C-1). İzleyiciler mekân temsillerinin yananlamlarını okumaları konusunda, bilgi ve deneyim noksanlığı dolayısıyla, tam bir yorumlama gerçekleştiremese de kısmen bu konuda başarılı olmuştur. İzleyiciler, hegemonya, mekânın insanı dönüştürmesi, eşyaların davranış biçimi oluşturması, mistifikasyon, kapitalizm gibi konular hakkında bilgi eksikliklerinden dolayı onları çevreleyen mekânın onları, toplumsal roller bağlamında kuşattığının farkında değildirler (Bkz. Ek-2, C-1.2).
- İzleyicilerin mekânı açıklarken kullandıkları kavramlar daha çok mekân temsilleri ve yaşanan mekâna ilişkindir. İzleyicilerin mekân

açıklamalarındaki indirgemeci tavırları zihinlerinin “şey”leri sınıflandırma ihtiyaçlarından ileri gelmektedir. Bu nedenle, mekânı açıklarken maddi ve sembolik referanslar üzerinden konuşmaktadırlar. Ancak Mimarlık, Şehir ve Bölge Planlama disiplinlerine mensup katılımcılar, mekân açıklamasını kendi mesleklerinin belirlediği terminolojiyi de kullanarak gerçekleştirmişler. Mimar (evli çalışan kadın), mekânı açıklarken, diğer katılımcılara göre, mekânı fiziksel öğelerine daha fazla ayırırken kent plancısı olanlar (eşi ve kendisi çalışan çift) mekânı açıklarken kent planlama disiplininin yaptığı şekilde alanı parçalara ayırarak, yoğunluk ve hacimsel kullanımların neden sonuç ilişkileri ile mekânı açıklamışlardır (Bkz. Ek-2, A-1, B-1). Bu durum indirgmeden ziyade mekânı algılamada ve anlatmada diğer katılımcılara oranla derinleşme ve zenginleşme olarak ifade edilebilir. Bu da bilgi birikiminin insanın mekânı algılayışını nitelikli bir hale getirdiğini ortaya koymaktadır. Kişiler yalnızca mimari unsurları ya da şehir planlamasına ilişkin unsurları konuşarak açıklamalarda bulunmamışlardır.

- Sinematografik mekânın kurgusundaki alt metinler izleyiciler tarafından göstergelerin toplumsal anlamları üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Her ne kadar mekânın açıklanması izleyicilerin mekânsal öğeleri sınıflandırarak yorumlaması şeklinde oluşturulmuş olsa da, izleyiciler toplum içerisinde dolaşan anlamları da okuyarak bir mekân çözümlemesine yönelmektedirler (Bkz. Ek-2, B-1.2.3). Kişiler, içinde bulundukları toplumun değerlerine göre mekânı yorumlamış ve değerlendirmişler.
- İzleyiciler filmdeki toplumsal roller ile kendilerini bazı noktalarda özdeşleştirirler de bir Stepford kadını olmanın anlamını zihinlerinde negatif olarak tanımladıkları için, gündelik hayatlarında bir Stepford kadını dinamiklerine sahip olsalar bile, kendilerine yakıştıramadıkları için göz ardı etmeyi tercih etmişler. Gündelik hayatı bir Stepford kadını ve erkeğinkine benzemesine rağmen kişiler kendilerini bir Stepford kadını veya erkeği ile özdeşleştirmeye gitmemişler (Bkz. Ek-2, C-1.2).

Bu değerlendirmelerin dışında, izleyicilerin mekânı yorumlamaları, cinsiyet rolleri üzerinden biçimlenmiştir. Erkek katılımcılar filmdeki kadın temsillerinin yaşamını,

kadın katılımcılar da erkek temsillerinin yaşamını cinsiyetlerinin öngördüğü şekilde okuyabilmiştir. Katılımcıların eğitim alanları, mekâna ilişkin bilgi birikimi oluşturma koşuluyla, mekânın açıklanmasında derinleşmelerine olanak tanımıştır. Katılımcıların evli ya da bekâr olmaları, mekânın çözümlenmesi konusunda belirgin bir farklılık oluşturmamıştır (Bkz. Ek-2, B-C).

Bulguların değerlendirilmesi, bu deneysel çalışmanın temel problemi (Bkz. Bölüm 1.1.) bağlamında düşünüldüğünde, katılımcıların kısmen de olsa mekânın çözümlenmesine ilişkin düşünceleri, kavramsal çerçevede bahsedilenlerle örtüşmektedir. Ancak katılımcılar, toplumsal anlamlar üzerinden mekân çözümlemesi yapmaya çalışsalar da, daha önceki bölümlerde teorik olarak yapılan mekân çözümlemesinin çok dışında ve sığ kalmıştır. Bunun en temel nedeni olarak, kişilerin bilgi ve deneyim noksanlığından ve hayata bakış açılarından, diyalektik düşünme biçimine sahip olmayışlarından kaynaklandığı (çalışmaya katılan tüm katılımcıların özelliklerinin bilindiği ve saptandığı kadarıyla) tespit edilmiştir (Bkz. Ek-2, C-1.2.). Mekânın görece daha derin düzeylerine ve anlamlarına ulaşan kişilerin özellikleri: kentsel mekânlarda yaşamak için sadece düzenin dayattığı toplumsal rollerin gerektirdiği şekilde yaşamayanlar; kültürel aktivitelerde bulunabilen, üretken, “şey”lerin ve anlamlarının nedenlerini sorgulayabilen, eleştirebilen insanlar; tüketim ideolojisinden zarar görerek hayatlarını değiştirme kararı alan, sistemlerin etkisini deneyimleyen insanlar; toplumsal olana eleştirel bir tepki gösteren insanlar ve dahası hayatlarının bir döneminde Marks’ın toplum bağlamında ürettiği düşüncelerini okumuş insanlar olarak sıralanabilir.

6. SONUÇ

Mekân çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Onun bu çok boyutlu olma niteliği mekânın kavranmasını zorlaştırmaktadır. Mekânın varoluşsal karmaşasının (oluşum ve üretim) açıklanmasındaki niteliğin incelenmesi ve mekânın çözümlenmesi bu çalışmanın bütünsel (genel) kaygısını tanımlamaktadır. Bu kaygı, mekân bağlamında disiplinlerarası bir bakışın geliştirilmesini gerekli kılmaktadır.

Mekânın analiz edilmesine gereksinim duyan mesleklerin başında mekân tasarımı üzerinde düşünce üreten meslek disiplinleri (Mimarlık, Peyzaj Mimarlığı, Şehir Planlama vb.) ve daha soyut düzlemde mekânı kavramsal olarak ele alan meslek disiplinleri (Sosyoloji, Felsefe, Edebiyat vb.) gelmektedir. Bu disiplinler mekânı kavramsallaştırma girişiminde, insan yaşamı ve mekân ilişkisini çözümlemeye çalışırken (fenomenal bir dünyada yaşamının zorunluluğu olarak) mekânın fiziksel oluşumuna yönelmek durumundadır. Mekân çözümlenmesine girişen meslek disiplinleri tarafından, mekânda neyin nasıl temsil edildiği, güçlü bir temsil niteliğine sahip olan mimari mekân temsilleri üzerinden yaşamın, egemen sınıf tarafından nasıl biçimlendirildiği özümsemiş olması önemlidir. Bunun için "mekân", bütünlüklü bir mekân kavrayışı içinde ele alınmalıdır.

Araştırmacının karşısında çözümlenmeyi bekleyen mekân, algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânın diyalektiğinde tarihsel süreç bağlamında oluşmuş bir “temsil mekân”dır. Araştırmacının, bir temsil mekâna nasıl yaklaşması gerektiği ve onu kavramsallaştırma biçimi önemlidir. Bu tez çalışması, mevcut mekân çözümlemesi yöntemlerini kullanarak bir “temsil mekân” çözümlenmesi yaklaşımı oluşturmayı hedeflemiştir. Bu hedef doğrultusunda çalışmanın amacı, Lefebvre mekân anlayışı ve Toplumsal Göstergebilimin bütünleştirilmesidir.

Bu çalışmada mekân kavramı, geçmişten gelen sığ mekân düşüncelerine karşı mekânı bütünsel olarak kavramsallaştıran Lefebvre'nin "Mekânın Üretimi (1974)" çalışması üzerinden ele alınmıştır. Mekânın üretimi çalışmasında, göstergebilimin, mekânın açıklanmasında önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmıştır. Ancak, çalışmanın yapıldığı yıllardaki göstergebilim düşünce düzlemi, yani yapısalcı göstergebilim, göstergeleri bir kod olarak görmesi ve göstergenin toplumsal boyutunu göz ardı etmesi nedeniyle, haklı olarak Lefebvre tarafından eleştirilmiştir.

Lefebvre, “mekân göstergelerle okunamaz” düşüncesinde yoğunlaşarak, göstergelerin toplumsal boyutunun ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Bir göstergebilimci olmaması nedeniyle Lefebvre, Toplumsal Göstergebilim kavramını detaylandırmamış ve adlandırmamıştır. Bu tez çalışmasında mekân, göstergelerle birlikte (ki göstergesiz fenomenal dünyayı anlatmak mümkün olmayacaktır) ele alınarak, göstergelerin toplumsal boyutunu inceleyen “Toplumsal Göstergebilim” ile Lefebvren mekân anlayışı bütünleştirilmiştir. Bu bütünleştirme ile elde edilen mekân çözümlemesinde, Lefebvren mekân anlayışının gösterge boyutu Toplumsal Göstergebilimle derinleştirilmiş ve tanımlı hale getirilmiştir (bkz. Bölüm 2).

Lefebvren mekân anlayışı ve Toplumsal Göstergebilimin bütünleştirilmesiyle oluşturulan temsil mekân çözümlemesi yaklaşımı, kendisi de bir temsil mekân olan sinematografik mekân üzerinden denenmiştir. Bu deneme başka bir temsil mekânın işlendiği bir konuya sahip olması nedeniyle “Stepford Kadınları” filmi üzerinden yapılmıştır. Filmin mekân çözümlemesinde öncelikle filmin künyesi ve konusuna ilişkin bilgiler verilmiştir. Ardından, filmin mekânlarında görülen mekânsal pratikler ve mekân temsilleri, yorumlama yapılmadan ortaya konmuştur. Son olarak da filmin temsil mekân çözümlemesi, mekânsal pratikler ve mekân temsilleri ihmal edilmeden, aralarındaki diyalektik ilişkilerin gündelik hayat ve göstergelerin toplumsal anlamları üzerinden açıklanmasıyla yapılmıştır. Yapılan mekân çözümlemesinde egemen sınıfın, mekânsal pratikleri, mekân temsillerini ve dolayısıyla yaşanan mekânı kullanarak ideolojisini, yaşam tarzları ve toplumsal roller üzerinden mekâna (yaşama) yaydığı görülmüştür. Mekânın sembolik düzeyinin mekânsal (toplumsal) göstergeler üzerinden üretilen anlamlarla biçimlendirilebileceği tespit edilmiştir. Yapılaşmış bir mekânda ideolojiye mekânsal varlık kazandıran unsurun, her şeyden önce mimarlık ve temsil gücü olduğu yapılan çözümlemelerde net bir şekilde gözlemlenmiştir. Dahası, mimarlık pratiğinin, temsil gücü olan ürünler üretmesinin yanı sıra, algılanan mekânla doğrudan ilişkili olması nedeniyle mekânsal pratikleri ve dolayısıyla yaşamı biçimlendiren önemli bir etken olduğu anlaşılmıştır. Bir mekân temsili üretmek, aynı zamanda bir yaşam ve düşünce biçimi üretmektir.

Teorik olarak yapılan "temsil mekân" çözümlemesinin yaklaşımı ve içeriğinin, bir bireyin (araştırmacının) bilgi birikimi ve bakış açısıyla sınırlı kalmaması, dahası insanların temsil mekânı algılayış ve yorumlayış biçimleriyle örtüşüp örtüşmediğinin

saptanması için bir deneysel çalışma yapılmıştır. İnsanların, izleyici olarak katıldığı bu çalışmada, katılımcıların hem sinematografik temsil mekân hem de kendi gündelik hayatları ve mekânları üzerinden gerçekleştirdikleri mekân çözümlemelerine ilişkin veriler toplanmıştır. Yapılan bu çalışmada izleyicilerin, algılanan, tasarlanan mekânı okuyabildikleri ancak, yaşanan mekânı ve sembolik boyutunu, dolayısıyla toplumsal anlamlarını, bilgi birikimi ve yaşam deneyimlerinden dolayı kısmen yorumlayabildikleri saptanmıştır. Bunların yanı sıra, izleyicilerin, filmin temsil mekânına ilişkin yorumları, kendi gündelik hayatlarını ve mekânlarını algılayış biçimleriyle paralellik gösterse de filminden algıladıklarıyla kendi gündelik hayatlarını eleştiriye tutmak konusunda (bilinçsizce) korumacı bir tutum sergiledikleri görülmüştür (bkz. Bölüm 5). Elde edilen bu verilerin ışığında, katılımcıların mekânın çözümlemesinin, bu tez çalışmasında teorik olarak gerçekleştirilen mekân çözümlemesiyle kısmen de olsa örtüştüğü tespit edilmiştir.

Lefebvre, temsil mekânın çözümlemesinde göstergelerin toplumsal ve ideolojik bağlamlarıyla ele alınması gerektiğini kendisi de belirtmektedir. Lefebvren mekân anlayışıyla Toplumsal Göstergebilimin bütünleştirilmesi bu düşünceden farklı bir şey değildir. Ancak, Lefebvre, mekânın çözümlemesinde, mekânın üretimiyle göstergelerin toplumsal bağlamının nasıl ele alındığını göstermemektedir. Bu tez çalışmasında, bu yaklaşımın nasıl gerçekleştirilmesi gerektiği bir örnek üzerinden açıklanmış ve mekânsal göstergelerin nasıl ele alınması gerektiğinin adı konulmuştur.

Mekânı tasarlamak toplumsal bir üretimin içinde bulunmak anlamına gelmektedir (Akın, 2008: 47). Her ne kadar tasarımcı kendi bilgi birikimi ile bir mimari ürün üretse de egemen sınıf ideolojisi ne tür temsiller istiyorsa ürün o şekilde kentsel mekânda kendine ifade bulmaktadır. Koolhaas'ın (2014: 11) deyişiyle *“Mimarlık iktidarsızlık ile mutlak iktidarın zehirli bir karışımıdır. Mimar hemen her zaman megalomanca hayaller kurar; fakat bu fantezi ve hayallerin uygulanıp gerçekleştirilebilmesi başkalarına ve koşullara bağlıdır”*. Neyin nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin ardındaki güçleri ve ideolojileri deşifre etmek, bir başka ifadeyle, mekânı ve göstergelerini toplumsal boyutu, anlamları, yaşamı (temsili ile) çözümlemek, orada yaşananlara ya da mekânın gerçekliğine daha sağlıklı bir perspektifle yaklaşma olanağı sağlayabilir. Dahası, mekânı anlayabilmek konusunda

indirgmeden uzak yeni anlayışlar üretilebilir. Bu sayede, görünenin ardındaki görünmez evreni okumak, mekânı tüm boyutlarıyla kavramaya çalışmakla (insanın her an değişebilme ve özgürleşebilme potansiyelini ve hakkını saklı tutarak) gerçekleşebilir.

İnsan, içinde yaşarken, tıpkı her gün konuşmasına ve yazmasına rağmen bir dil kullanıyor olduğunun bilincinde olmadığı gibi, onu saran “mekânı” düşünmeyi unutmuştur. İnsan unutsa bile, tarihsel süreçte (toplumsal) olarak ürettiği mekân, onu kuşatmaya, dolayısıyla bilincini ve toplumdaki yerini üretmeye, belirlemeye devam etmiştir. İnsanın özgürleşebilmesi, onu sarmalayan bu yapının girdapları içinden sıyrılabilmesiyle ve sınırlarını genişleterek toplumsal olanın özgürlüğüyle gerçekleşebilir. Bu nedenle insan, önce mekânı kavrama yeteneğini geliştirmeli, ardından mekânın ve onun ürettiği yaşamın dinamiklerini, toplumsal insanlaşmanın etik düzlemine doğru evirmelidir.

Sonuç olarak, tezde yapılan mekân çözümlemesi bir öncü çalışmadır. Gerçek mekânın çözümlenmesinden önce, bütün boyutları okunan bir mekân örneği üzerinden çalışmak, gerçek mekâna inildiğinde nelere ihtiyaç olunabileceğinin tecrübesinin edilmesi için önem taşımaktadır. Bu çalışmanın bir sonraki aşaması, bu tezde ele alınan mekân çözümlemesi yaklaşımının gerçek bir mekânda denenmesidir.

KAYNAKLAR

- ADİLOĞLU, Fatoş. (2001). Türk sineması: Mekân üzerinden bir çözümleme. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.
- ADORNO, Theodor, Wiesengrund. HORKHEIMER, Max. (1996). Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar II. (Çev. Oğuz Özgül). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- AIELLO, Giorgia. (2006). Theoretical Advances in Critical Visual Analysis: Perception, Ideology, Mythologies, and Social Semiotics. London: Journal of Visual Literacy, Volume 26, Number 2, p: 89-102.
- AKARSU, Bedia. (1994). Çağdaş Felsefe, Kant'tan günümüze Felsefe akımları. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- AKERSON, Erkman, Fatma. (2005). Göstergebilime Giriş. İstanbul: Multilingual yayıncılık.
- AKIN, Emel. (2008). Toplumsal İktidarın Kaynağı Olarak Mekân: Yapı Üretim Süreci ve Mimarlık. XX. Uluslararası Yapı ve Yaşam Kongresi Bildiri Kitabı, syf. 47-53. Bursa.
- ALKAN, Ayten. (2009). Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekânın İzini Sürmek. Cins Cins Mekân kitabı içinde. Der. Ayten Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları.
- ALTER, Jean. (1991). A Sociosemiotic Theory of Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- AND, Metin. (1982). Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- ANDREW, Dudley, J. (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ARISTOTELES. (1997). Fizik. (Çev. Saffet Babür). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- ARMES, Roy. (2011). Sinema ve Gerçeklik. (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayınları.
- ASAR, Hande. (2013). Mimari Mekân okumasında algısal deneyim analizinin bir yöntem yardımıyla irdelenmesi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir.
- AVAR, A. Arslan. (2009). Lefebvre'in Üçlü - Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân- Diyalektiği. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Dosya, Sayı 17: 7-16.
- AYATA, Sencer. (2003). Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı. Kültür Fragmanları içinde. Der. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber. İstanbul: Metis Yayınları.
- AYDINLI, Semra. (2004). Epistemolojik Açıdan Mekân Yorumu. Mimarlık ve Felsefe içinde. Der. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Ayla Atasoy. İstanbul: Yapı Yayın. Syf. 40-51.
- BACHELARD, Gaston. (2014). Mekânın Poetikası. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- BARTHES, Roland. (2014). Göstergebilimsel Serüven. (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BARTHES, Roland. (1979). Göstergebilim İlkeleri. (Çev. Berke Vardar, Mehmet Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean. (2012). Tüketim Toplumu. (Çev. H. Deliçaylı, F. Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- BENNETT, Andy. (2013). Kültür ve Gündelik Hayat. (Çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara). Ankara: Phoenix Yayınları.
- BERGSON, Henri. (2007). Madde ve Bellek. (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Yayınları.

- BLAKELY E. J. and SNYDER M. G. (1997) Fortress America, Gated Communities In The United States. Washington D.C., Cambridge, M.A.: Brookings Institution Press & Lincoln Institute of Land Policy.
- BOUDON, Philippe. (2015). Mimari Mekân Üzerine, Mimarlık epistemolojisi üzerine bir deneme. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- BULANIK, Sevil. (2015). Ferzan Özpetek filmlerinde bir anlatı mekânı: Mutfak. Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- BÜKER, Seçil. (2009). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalperest Kitap.
- CASSIRER, Ernst. (1944). An Essay on Man. New Haven: Yale University Press.
- CAMERON, Brad. SANDOR, Christian. MICKAN, Peter. (2011). Social Semiotic Analysis of the Design Space of Augmented Reality. Switzerland: IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality, p :105-106.
- CERTEAU, Michel De. (2008). Gündelik Hayatın Keşfi - 1, Eylem, Uygulama Sanatları. (Çev. Lale Arslan Özcan). İstanbul: Dost Yayınları.
- CHANEY, David. (1999). Yaşam Tarzları. (Çev. İrem Kutluk). Ankara: Dost Kitapevi.
- COBLEY, Paul. RANDVIIR, Anti. (2009). Introduction: What is Sociosemiotics? Germany: Semiotica 173. p: 1-40.
- CUCHE, Denys. (2013). Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- DURAL, Baran. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 11, Sayı: 39, s: 309-312.
- ECO, Umberto. (1979). A Theory of Semiotics. USA: Indiana University Press, Bloomington.
- ELDEN, Stuart. (2004a). Between Marx and Heidegger: Politics, Philosophy and Lefebvre's The Production of Space. UK: Antipode.

- ELDEN, Stuart. (2004b). Understanding Henri Lefebvre. UK: Continuum.
- ELDEN, Stuart. (2007). There is a Politics of Space because Space is Political, Henri Lefebvre and The Production of Space. UK: Radical Philosophy Review.
- ERCAN, Neslihan. (2011). Türkiye Sinemasında Müphemleşen Mekân: Ay ve Karanlık Sular. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- ERDOĞDU, Özlem. (1993). Sinema ve Mekân. İzmir: Ege Mimarlık, p: 49-53.
- ERSOY, Esra. (2010). Mimarlık Ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekânsal İmge Kullanımıyla Durağan Mekânın Dinamik Mekâna Dönüşümü. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- EVRİM, Sevim. (1972). Şahsiyet Alanında Psikososyolojik Bir Kavram Olarak Rol Sorununa Giriş. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- FISKE, John. (2014). İletişim Çalışmalarına Giriş. (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- FLYNN, Pierce J. (1991). The Ethnomethodological Movement: Sociosemiotic Interpretations. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- GARDINER, Michael. (2016). Gündelik Hayat Eleştirileri. (Çev. Deniz Özçetin, Babacan Taşdemir, Burak Özçetin). Ankara: Heretik Yayınları.
- GOTTDIENER, Mark. (2005). Postmodern Göstergeler. (Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur). Ankara: İmge Kitapevi.
- GOTTDIENER, Mark. (1985). The Social Production of Urban Space. USA: University of Texas Press.
- GRAMSCI, Antonio. (2014). Hapishane Defterleri. (Çev. Adnan Cemgil). İstanbul: Belge Yayınları.

- GUIRAUD, Pierre. (2016). Göstergebilim. (Çev. Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.
- HARVEY, David. (2013). Mekân Zamanın Diyalektiği. (Der: Bertell Ollman, Tony Smith) Yeni Yüzyılda Diyalektik kitabı içinde, p: 140-166. (Çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Yordam Kitap.
- HARVEY, David. (2012). Postmodernliğin Durumu. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- HALLIDAY, Michael. Alexander, Kirkwood. (1978). Language As Social Semiotic: The Social Interpretation Of Language And Meaning. London: Arnold.
- HEIDEGGER, Martin. (2011). Varlık ve Zaman. (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- HELLER, Agnes. (1984). Everyday Life. Boston, London: Routledge & Kegan Paul.
- HODGE, Robert. KRESS, Gunther. (1988). Social Semiotics. Cambridge: Polity Press.
- HUSSERL, Edmund. (2015). Fenomenoloji Üzerine Beş Ders. (Çev. Harun Tepe). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- IŞIK, Emre, İ. (2009). Mekân ve Toplum. Özneler Durumlar ve Mekânlar, Toplum ve Mekân: Mekânları Kurgulamak kitabı içinde. Der. İ. Emre Işık, Yıldırım Şentürk. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- JENSEN, Klaus, Bruhn. (1995). The Social Semiotics of Mass Communication. London: Sage.
- KANT, Immanuel. (2008). Arı Usun Eleştirisi. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- KAÇMAZ, Gül. (1996). Mimarlık Ve Sinema: Mekâna Dayalı Bir Temsiliyet İlişkisi. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

- KARADUMAN, Serhat, Ahmet. (2010). Bir Kentsel Mekân Çözümlemesi-Savur (Mardin) Örneği. Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- KARAN, Özden. (2014). Psikolog Gözüyle, Kadın, Erkek, Çocuk, Aile, Toplum. İstanbul: Ceres Yayınları.
- KOOLHAAS, Rem. (2014). Öğrencilerle Söyleşiler. (Çev. Nazım Dikbaş). İstanbul Yem Yayınları.
- KURTAR, Senem. (2013). Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu. Ankara: TÜCAUM.
- KURU, Rüya. (2015). İstanbul'da toplu konut alanlarında gündelik yaşamın mekân üzerinden değerlendirilmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- LAGOPOULOS, Alesandros. (2017). Space as social communication: Hebrard's plan for Thessaloniki. 13 th. World Congress of Semiotics Abstracts Book. Lithuania, pp: 143-144
- LAGOPOULOS, Alesandros. (1993). Postmodernism, Geography, And The Social Semiotics Of Space. UK: Society and Space, volume 11, pp: 255-278.
- LEFEBVRE, Henri. (2014). Mekânın Üretimi. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayınları.
- LEFEBVRE, Henri. (2010a). Gündelik Hayatın Eleştirisi I. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LEFEBVRE, Henri. (2010b). Sosyalist Dünya Görüşü Marksizm. (Çev. G. Doğan Görsev). İstanbul: Yordam Kitap.
- LEFEBVRE, Henri. (2011a). Gündelik Olan ve Gündelik Olma Hali. (Çev. İlkur Urkun), Dosya 27 - Mimarlık ve Gündelik Yaşam. Ankara.

- LEFEBVRE, Henri. (2007). Modern Dünyada Gündelik Hayat. (Çev. Işın Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları.
- LEFEBVRE, Henri. (2016). Şehir Hakkı. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LEFEBVRE, Henri. (2011). Kentsel Devrim. (Çev. Selim Sezer). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LEFEBVRE, Henri. (2015a). Gündelik Hayatın Eleştirisi I. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LEFEBVRE, Henri. (2013). Gündelik Hayatın Eleştirisi II, Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LEFEBVRE, Henri. (2015b). Gündelik Hayatın Eleştirisi III, Moderniteden Modernizme. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LE GOIX, Renaud. (2005). Gated Communities: Sprawl and Social Segregation in Southern California. Taylor&Francis (Routledge).
- LEVIN, İra. (1972). The Stepford Wives. ABD: HarperCollins Publisher.
- LOTMAN, M. Yuriy. (2012). Sinema Göstergebilimi. (Çev. Oğuz Özügül). İstanbul: Nirengi Kitap.
- MARLEAU-PONTY, Maurice. (2006). Göz ve Tin, (Çev. Ahmet Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- MARLEAU-PONTY, Maurice. (2010). Algılanan Dünya. (Çev. Ömer Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.
- MARKS, Karl. (2013). Yabancılaşma. (Der. Barışta Erdost). Ankara: Sol Yayınları.
- MARKS, Karl. ENGELS, Friedrich. (2013). Alman İdeolojisi. (Çev. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yayım.
- MARKS, Karl. ENGELS, Friedrich. (1976). Seçme Yapıtlar 1. Çev. A. Kardan, S. Belli, M. Ardoş, K. Somer. Ankara: Sol Yayınları.

- MARKS, Karl. (2014). Grundrisse. (Çev. Sevan Nişanyan). İstanbul: Birikim Yayınları
- MEHAWESH, Issa, Mohammad. (2014). The Socio-Seiotic Theory of Language and Translation: An overview. USA: International Journal of Humanities and Social Science, Vol 4, No 8, p: 87-96.
- METZ, Christian. (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- MONACO, James. (2010). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. (Çev: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- MORGAN, Candia. (2006). What Does Social Semiotics Have to Offer Mathematics Education Research?. Netherlands: Educational Studies in Mathematics. pp: 219-245.
- NEUMAN, Lawrence, William. (2014). Toplumsal Araştırma Yöntemleri, Nitel ve Nicel Yaklaşımlar I. (Çev. Sedef Özge). Ankara: Yayın Odası.
- NIKITIN, Pyotry, Ivanevic. (1990). Politik Ekonomi. (Çev. Hamdi Konur). Ankara: Sol Yayınları.
- OZ, Frank. (Yön.). (2004). Stepford Wives. Dream Works Picture. USA.
- ÖZER, Gizem. (2015). Diyalog Mekânları: Diyaloğun Mekân Üretimi Ve Gündelik Hayattaki Mekânsal Pratiklerinin Deşifre Edilmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- ÖZCAN, Banu. (2003), Mekânın İçinde Dışında Olmanın Fenomenolojisi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- ÖZÇINAR, Meral. (2010). Sinematografik Zaman Ve Mekânın Oluşumunda Felsefi Arka Plan. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir.

- ÖZKAN, Melike. (2014). Yaşanan Mekân: Mimari Program İle Gündelik Yaşam Pratikleri Çakışması. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- PALLASMAA, Juhani. (2007). The Architecture of Image: Existential Space in Cinema (2nd ed.). Helsinki: Rakennustieto.
- PANICO, Mario. (2017). Semiotics, Memory, Space: an Interdisciplinary Approach to Study Memory in Urban Space. 13 th. World Congress of Semiotics Abstracts Book. Lithuania, pp: 144 – 145.
- PLATON. (2001). Timaios. (Çev. Erol Güney, Lütfi Ay). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- PONTY, Maurice, Merleau. (2017). Algının Fenomenolojisi. (Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- REEM, Tiit. (2017). Sociosemiotics of Space. 13 th. World Congress of Semiotics Abstracts Book. Lithuania, pp: 177 – 178.
- RİFAT, Mehmet. (2013). Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- RİFAT, Mehmet. (2014). Göstergebilimin ABC'si. İstanbul: Say yayınları.
- RİFAT, Mehmet. (2017). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları – 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- RIGGINS, Stephen H. (ed.). (1994). The Socialness of Things: Essays in the Sociosemiotics of Objects. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- RYAN, Michael. LENOS, Melissa. (2012). Film Çözümlemesine Giriş. (Çev. Emrah Suat Onat). Ankara: De ki Basım Yayın.
- SARUP, Madan. (2004). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (2014). Genel Dilbilim Yazıları. (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.

- SAYGIN, Tuncay. (2010). Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa. (Derleyen: Armağan Öztürk). Postyapısalcılık Kitabı İçinde, p:7-34. Ankara: Phonex Yayınları.
- SCHMID, Christian. (2008). Henri Lefebvre's theory of the production of space: towards a three-dimensional dialectic. Inside: Space, Difference, Everyday Life, Reading Henri Lefebvre, p: 27-45. UK: Routledge, Taylor & Francis Group.
- SERİM, Sema. (1999). Yaşanan mekân olarak "yer". İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- SHARR, Adam. (2017). Mimarlar için Heidegger. (Çev. Volkan Atmaca). İstanbul: Yem Yayınları.
- SHERZER, Dina. (2014). (Review) A Theory of Semiotics by Umberto Eco; Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique by Roman Jakobson. Language in Society, Vol. 6, No. 1 (Apr., 1977)9, pp. 78-82.
- SIMMEL, Georg. (2012). Modern Kültürde Çatışma. (Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- STEPHANOV, Dimitar. BİEN, Zeungnam. BANG, Won-Chul. (2004). The Smart House for Older Persons with Physical Disabilities: Structure, Technology, Arrangements and Perspectives. IEEE Transactions On Neural Systems and Rehabilitation Engineering, vol. 12, no: 2. pp: 228-250
- ŞAHİN, Özlem. BALTA, Ecehan. (2001). Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce. Praksis (4): 185 - 217, Ankara.
- ŞENYAPILI, Önder. (2003). Sinema Tasarım. İstanbul: Boyut Kitapları.
- SOJA, Edward, W. (2017). Postmodern Coğrafyalar, Eleştirel Toplumsal Teoride Mekânın Yeniden İleri Sürülmesi. (Çev. Yunus Çetin). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- TANYELİ, Uğur. (2001). Sinema ve Mimarlık - Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanalın Sanallıkla İfadesi, Arradamento Mimarlık, sayı 11, syf. 66.

TCHERTOV, Leonid. (2017). Form as a category of spatial semiotics. 13 th. World Congress of Semiotics Abstracts Book. Lithuania, pp: 145 – 146.

TEKİN, Ali. (1996). Göstergebilim ve Sinema, Temel Kavramlar Retorik Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi Model Önerisi ve Bir Örnek Çözümleme 2001: A Space Odyssey. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.

TERZOGLU, Nikolaos – Ion. (2017). Semiotic articulations between literature and architecture: spatial meaning, place and narrativity. 13 th. World Congress of Semiotics Abstracts Book. Lithuania, pp: 146.

TİRBEN, Elif, Gül. (2007). Beyaz Yakalı Sanayi Çalışanlarının Yaşanan Mekânları: Kocaeli'den Bir Örnek. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

TOLAN, Barlas. (1996). Toplum Bilimlerine Giriş. Ankara: Murat & Adım yayınları.

URRY, John. (1999). Mekânları Tüketmek. (Çev. Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

VATANDAŞ, Celalettin. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. İstanbul: Sosyoloji Konferansları Dergisi, sayı 35, syf. 29-56.

VOLOŞINOV, Valentin, Nikolayeviç. (2001). Marksizm ve Dil Felsefesi. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

VAN LEEUWEN, Theo. (2005). Introducing social semiotics. London: Routledge.

WELLS, Jason, Matthew. (2014). Social Semiotics As Theory And Practice in Library and Information Science. UK: Journal of Documentation. pp: 691-708, 2014.

WOLLEN, Peter. (2014). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Çev. Zafer Alacagök, Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

YÜCEL, Tahsin. (2015). Yapısalcılık. İstanbul: Can Yayınları.

ZEVI, Buruno. (2015). Mimarlığı Görebilmek. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Daimon Yayınları.

ZHANG, Zhongyuan. (2006). What is lived space?. USA: Ephemera Reviews, Volume 6(2), p: 219-223.



EKLER

Ek-1 Derinlemesine Görüşme Soruları

Giriş Konuşması

Hoş geldiniz,

Sizden katılmanızı istediğimiz "Stepford Kadınları Filmi Temsil Mekân Çözümlemesi" adlı araştırma, Atılım Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Doktora öğrencisi olan benim (Haldun İlkdoğan) tarafımdan, Yrd. Doç. Dr. Emel Akın'ın tez danışmanlığında yürütülen doktora tez araştırmasıdır.

Bu çalışmada, gündelik hayat bağlamında mekânın okunmasına ilişkin veriler elde etmeyi amaçlamaktayız.

Bu amaçla size bazı sorular sorulacaktır. Bu sorulara açık yüreklilikle yanıt vermeniz beklenmektedir. Sizden aldığımız yanıtlar bu araştırma dışında hiçbir yerde kullanılmayacak ve kayıtlar gizli tutulacaktır.

Araştırmaya katılım tamamen isteğe bağlıdır. Araştırmaya katıldıktan sonra, görüşmenin herhangi bir anında kendinizi kötü hissetmeniz durumunda görüşmeyi sonlandırabilirsiniz. Araştırmada gizliliği sağlamak için, görüşme sırasında isim vermekten kaçınmanızda fayda bulunmaktadır.

HER GRUBA SORULACAK ORTAK FİLM ODAĞI SORULARI

1. İzlediğiniz filmin konusu nedir? Filmin mesajları nelerdir?
2. Filmde izlediklerinizle kendi hayatınız arasında benzerlik var mı? Kendi hayatınızla özdeşleştirdiğiniz anlar oldu mu?
3. Filmde Joanna'nın sunuculuğunu yaptığı program hakkındaki düşünceniz nedir?
4. Joanna filmin başlangıcındaki haliyle nasıl bir kent kadınıdır?
5. Filmdeki Stepford yerleşimini nasıl tanımlarsınız?
6. Stepford evlerini nasıl tanımlarsınız (iç mekân, dış mekân, eşyalar vb)?
7. Stepford evi gibi bir evde yaşamak ister misiniz? Neden?
8. Stepford kasabasında cinsiyete göre ayrılmış mekânlar var mıdır (kadın/erkek mekânı)?
9. Stepford evlerinde en çok hangi mekânlar kullanılıyordu?
10. Stepford evlerine girer girmez geniş bir mutfakla karşılaşmanın bir anlamı olabilir mi? Bu mutfaklar hakkında ne düşünüyorsunuz?

11. Evinizde filmdeki gibi eşyalar kullanıyor musunuz?
12. Joanna mutfaktaki araç-gereçleri rahatlıkla kullanabiliyor mu? Bu konudaki becerisini nasıl yorumlarsınız?
13. Stepford kadınlarının kıyafetleri hakkında ne düşünüyorsunuz?
14. Filmdeki renkli giysilerin ve siyah giysilerin sizde uyandırdığı etki nedir?
15. Stepford kadınlarının yaptığı spordaki hareketlerin ev işleriyle ilgili olmasını nasıl değerlendirirsiniz? Bir mesajı var mı?
16. Stepford Kadınlarının toplandıklarında tartıştıkları konuları nasıl değerlendiriyorsunuz?
17. Arkadaşlarınızla ya da akrabalarınızla toplandığınızda, genellikle hangi konuları konuşuyorsunuz?
18. Stepford erkeklerini nasıl tanımlarsınız?
19. Stepford erkeklerinin birlikte vakit geçirdikleri binayı, diğer Stepford binalarıyla karşılaştırırsanız, nasıl tanımlarsınız?
20. Stepford erkeklerinin binasının içindeki düzeni ve eşyaları nasıl yorumlarsınız?
21. Filmdeki erkekler bir aile arabası yerine spor arabalara binmeyi neden tercih ediyor?
22. Erkekler bir Stepford kadınına sahip olmak ister mi?
23. Kadınları robota dönüştürmek için kadınların zihinlerine neden müdahale ediyorlar? Kadınları neden bir robota dönüştürüyorlar?
24. Stepfordlu kadının düşünce biçimi ile kentli Joanna'nın düşünce biçimi arasındaki fark nedir?
25. Spor, festival, dans, eğlence günleri gibi ortak etkinliklerin (olumlu ya da olumsuz) etkileri ne olabilir?
26. Filmde Stepford'un kurulma amacı nedir? Stepford yerleşkesinin mekânları kurulma amacını yansıtmakta mıdır? Nasıl?
27. Bu yerleşimi bir kadın değil de erkek tasarlamış olsaydı farklı olur muydu? Nasıl?

GRUPTAKİ İNSAN PROFİLİNE GÖRE DEĞİŞKEN KİŞİ ODAĞI SORULARI

Evli Çalışan Kadınlara Sorulacak Sorular

28. Sinemaya hangi sıklıkta gidersiniz?
29. Hangi tür filmlerden hoşlanırsınız? Bir nedeni var mı?
30. Bir film izlerken filme yaklaşımınız nasıldır (eleştirel, kabullenici, reddedici, tarafsız ya da hiçbir şey düşünmeden)? Filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurar mısınız?
31. Gündelik yaşamda, insanlara ve içinde bulunduğunuz fiziksel mekânlara karşı yaklaşımınız nedir (Eleştirel, kabullenici, reddedici ya da tarafsız, umursamaz, duyarsız)?
32. Eğitim durumunuz nedir?
33. Ne kadar süredir evlisiniz?
34. Çocuğunuz var mı? Kaç tane? Kaç yaşındalar?
35. Çalışıyor musunuz?
36. İşiniz eğitim aldığınız konu ile ilgili mi?
37. İşinizden memnun musunuz? Değilseniz neden?
38. İşinizde yükselmek gibi bir amacınız ve şansınız var mı?
39. Mesleki kariyeriniz eşinizin kariyerinden daha başarılı durumda mı? Geliriniz eşinizin gelirinden daha yüksek mi? Yanıtlarınız evet ise bu konuda eşinizin tavrı nasıl olmaktadır?
40. Başarılı bir kentli kadının aile yaşantısı nasıldır?
41. Sizin düşünce biçiminiz hangi kadın (Kentli başarılı Joanna ya da Stepford kadını) temsiline daha yakın?
42. Kadın hakları ve kadının toplumdaki yerine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?
43. Vaktinizin çoğunu evinizin hangi mekânında geçiriyorsunuz?
44. Evinizde size ait bir alan/mekân var mı?
45. Evinizdeki eşyaların sizi kısıtladığını ya da özgürleştirdiğini düşünüyor musunuz?
46. Tasarımı ya da düzeni size ait olmayan bir evde yaşamak ister misiniz?
47. Ev işlerinde yardımcı kullanıyor musunuz? Neden?

48. Eşiniz size ev işlerinde yardımcı oluyor mu? Ev işlerini ortaklaşa yapıyor musunuz, paylaşıyor musunuz?
49. Evde kadının ve erkeğin üstlenmesi gereken görevler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu görevlerin ayrımını neye dayanarak oluşturuyorsunuz? Sizce bunlar sadece kadına ya da erkeğe ait görevler midir?
50. Evdeki yaşamın ve mekânların kontrolü kimin elinde olmalıdır?
51. Kentte yaşamaktan memnun musunuz? Neden?
52. İçinde yaşadığımız kent mekânları (AVM park, meydan, konutlar vb.) ve medya (TV programları diziler, yarışmalar, gazete vb.) o kentte yaşayanların yaşamlarını değiştiriyor mu?
53. Medyanın (TV programları, diziler, reklamlar vb.) toplum üzerindeki etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?
54. Dergi, gazete kitap okuyor musunuz? Evetse hangi gazete ve dergiler; ne tür kitaplar? Hayırsa neden?
55. Herhangi bir sosyal etkinliğiniz var mı? Ne tür? Herhangi bir dernek, oda, kulüp vb. üye misiniz? Hangileri?
56. TV izleme sıklığınız nedir? Hangi tür programları izlersiniz?
57. Tiyatro, sergi, konser vb. gitme sıklığınız nedir? Hayırsa neden?

Evli Çalışmayan Kadınlara Sorulacak Sorular

1. Sinemaya hangi sıklıkta gidersiniz?
2. Hangi tür filmlerden hoşlanırsınız? Bir nedeni var mı?
3. Bir film izlerken filme yaklaşımınız nasıldır (eleştirel, kabullenici, reddedici, tarafsız ya da hiçbir şey düşünmeden)? Filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurar mısınız?
4. Gündelik yaşamda, insanlara ve içinde bulunduğunuz fiziksel mekânlara karşı yaklaşımınız nedir (Eleştirel, kabullenici, reddedici ya da tarafsız, umursamaz, duyarsız)?
5. Eğitim durumunuz nedir?
6. Ne kadar süredir evlisiniz?
7. Çocuğunuz var mı? Kaç tane? Kaç yaşındalar?
8. Çalışıyor musunuz?
9. Çalışmayı düşündünüz mü? Neden?

10. Başarılı bir kentli kadının aile yaşantısı nasıldır?
11. Sizin düşünce biçiminiz hangi kadın (Kentli başarılı Joanna ya da Stepford kadını) temsiline daha yakın?
12. Kadın hakları ve kadının toplumdaki yerine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?
13. Vaktinizin çoğunu evinizin hangi mekânında geçiriyorsunuz?
14. Evinizde size ait bir alan/mekân var mı?
15. Evinizdeki eşyaların sizi kısıtladığını ya da özgürleştirdiğini düşünüyor musunuz?
16. Tasarımı ya da düzeni size ait olmayan bir evde yaşamak ister misiniz?
17. Ev işlerinde yardımcı kullanıyor musunuz? Neden?
18. Eşiniz size ev işlerinde yardımcı oluyor mu? Ev işlerini ortaklaşa yapıyor musunuz, paylaşıyor musunuz?
19. Evde kadının ve erkeğin üstlenmesi gereken görevler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu görevlerin ayrımını neye dayanarak oluşturuyorsunuz? Sizce bunlar sadece kadına ya da erkeğe ait görevler midir?
20. Evdeki yaşamın ve mekânların kontrolü kimin elinde olmalıdır?
21. Kentte yaşamaktan memnun musunuz? Neden?
22. İçinde yaşadığımız kent mekânları (AVM park, meydan, konutlar vb.) ve medya (TV programları diziler, yarışmalar, gazete vb.) o kentte yaşayanların yaşamlarını değiştiriyor mu?
23. Medyanın (TV programları, diziler, reklamlar vb.) toplum üzerindeki etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?
24. Dergi, gazete kitap okuyor musunuz? Evetse hangi gazete ve dergiler; ne tür kitaplar? Hayırsa neden?
25. Herhangi bir sosyal etkinliğiniz var mı? Ne tür? Herhangi bir dernek, oda, kulüp vb. üye misiniz? Hangileri?
26. TV izleme sıklığınız nedir? Hangi tür programları izlersiniz?
27. Tiyatro, sergi, konser vb. gitme sıklığınız nedir? Hayırsa neden?

Bekâr Çalışan Kadınlara Sorulacak Sorular

1. Sinemaya hangi sıklıkta gidersiniz?
2. Hangi tür filmlerden hoşlanırsınız? Bir nedeni var mı?

3. Bir film izlerken filme yaklaşımınız nasıldır (eleştirel, kabullenici, reddedici, tarafsız ya da hiçbir şey düşünmeden)? Filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurar mısınız?
4. Gündelik yaşamda, insanlara ve içinde bulunduğunuz fiziksel mekânlara karşı yaklaşımınız nedir (Eleştirel, kabullenici, reddedici ya da tarafsız, umursamaz, duyarsız)?
5. Eğitim durumunuz nedir?
6. Çalışıyor musunuz?
7. İşiniz eğitim aldığınız konu ile ilgili mi?
8. İşinizden memnun musunuz? Değilseniz neden?
9. İşinizde yükselmek gibi bir amacınız ve şansınız var mı?
10. Evli çiftlerde kadının erkekten daha başarılı olmasını nasıl değerlendirirsiniz?
11. Başarılı bir kentli kadının aile yaşantısı nasıldır?
12. Sizin düşünce biçiminiz hangi kadın (Kentli başarılı Joanna ya da Stepford kadını) temsiline daha yakın?
13. Kadın hakları ve kadının toplumdaki yerine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?
14. Vaktinizin çoğunu evinizin hangi mekânında geçiriyorsunuz?
15. Evinizde size ait bir alan/mekân var mı?
16. Evinizdeki eşyaların sizi kısıtladığını ya da özgürleştirdiğini düşünüyor musunuz?
17. Tasarımı ya da düzeni size ait olmayan bir evde yaşamak ister misiniz?
18. Ev işlerinde yardımcı kullanıyor musunuz? Neden?
19. Evde kadının ve erkeğin üstlenmesi gereken görevler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu görevlerin ayrımını neye dayanarak oluşturuyorsunuz? Sizce bunlar sadece kadına ya da erkeğe ait görevler midir?
20. Evdeki yaşamın ve mekânların kontrolü kimin elinde olmalıdır?
21. Kentte yaşamaktan memnun musunuz? Neden?
22. İçinde yaşadığımız kent mekânları (AVM park, meydan, konutlar vb.) ve medya (TV programları diziler, yarışmalar, gazete vb.) o kentte yaşayanların yaşamlarını değiştiriyor mu?
23. Medyanın (TV programları, diziler, reklamlar vb.) toplum üzerindeki etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?
24. Dergi, gazete kitap okuyor musunuz? Evetse hangi gazete ve dergiler; ne tür kitaplar? Hayırsa neden?

25. Herhangi bir sosyal etkinliğinizi var mı? Ne tür? Herhangi bir dernek, oda, kulüp vb. üye misiniz? Hangileri?
26. TV izleme sıklığınız nedir? Hangi tür programları izlersiniz?
27. Tiyatro, sergi, konser vb. gitme sıklığınız nedir? Hayırsa neden?

Bekâr Çalışmayan Kadınlara Sorulacak Sorular

1. Sinemaya hangi sıklıkta gidersiniz?
2. Hangi tür filmlerden hoşlanırsınız? Bir nedeni var mı?
3. Bir film izlerken filme yaklaşımınız nasıldır (eleştirel, kabullenici, reddedici, tarafsız ya da hiçbir şey düşünmeden)? Filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurar mısınız?
4. Gündelik yaşamda, insanlara ve içinde bulunduğunuz fiziksel mekânlara karşı yaklaşımınız nedir (Eleştirel, kabullenici, reddedici ya da tarafsız, umursamaz, duyarsız)?
5. Eğitim durumunuz nedir?
6. Evli misiniz?
7. Çalışıyor musunuz?
8. Başarılı bir kentli kadının aile yaşantısı nasıldır?
9. Sizin düşünce biçiminiz hangi kadın (Kentli başarılı Joanna ya da Stepford kadını) temsiline daha yakın?
10. Kadın hakları ve kadının toplumdaki yerine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?
11. Vaktinizin çoğunu evinizin hangi mekânında geçiriyorsunuz?
12. Evinizde size ait bir alan/mekân var mı?
13. Evinizdeki eşyaların sizi kısıtladığını ya da özgürleştirdiğini düşünüyor musunuz?
14. Tasarımı ya da düzeni size ait olmayan bir evde yaşamak ister misiniz?
15. Ev işlerinde yardımcı kullanıyor musunuz? Neden?
16. Evde kadının ve erkeğin üstlenmesi gereken görevler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu görevlerin ayrımını neye dayanarak oluşturuyorsunuz? Sizce bunlar sadece kadına ya da erkeğe ait görevler midir?
17. Evdeki yaşamın ve mekânların kontrolü kimin elinde olmalıdır?
18. Kentte yaşamaktan memnun musunuz? Neden?

19. İçinde yaşadığımız kent mekânları (AVM park, meydan, konutlar vb.) ve medya (TV programları diziler, yarışmalar, gazete vb.) o kentte yaşayanların yaşamlarını değiştiriyor mu?
20. Medyanın (TV programları, diziler, reklamlar vb.) toplum üzerindeki etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?
21. Dergi, gazete kitap okuyor musunuz? Evetse hangi gazete ve dergiler; ne tür kitaplar? Hayırsa neden?
22. Herhangi bir sosyal etkinliğiniz var mı? Ne tür? Herhangi bir dernek, oda, kulüp vb. üye misiniz? Hangileri?
23. TV izleme sıklığınız nedir? Hangi tür programları izlersiniz?
24. Tiyatro, sergi, konser vb. gitme sıklığınız nedir? Hayırsa neden?

Eşi Çalışan Erkeklerle Sorulacak Sorular

1. Sinemaya hangi sıklıkta gidersiniz?
2. Hangi tür filmlerden hoşlanırsınız? Bir nedeni var mı?
3. Bir film izlerken filme yaklaşımınız nasıldır (eleştirel, kabullenici, reddedici, tarafsız ya da hiçbir şey düşünmeden)? Filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurar mısınız?
4. Gündelik yaşamda, insanlara ve içinde bulunduğunuz fiziksel mekânlara karşı yaklaşımınız nedir (Eleştirel, kabullenici, reddedici ya da tarafsız, umursamaz, duyarsız)?
5. Eğitim durumunuz nedir?
6. Ne kadar süredir evlisiniz?
7. Çocuğunuz var mı? Kaç tane? Kaç yaşındalar?
8. Çalışıyor musunuz?
9. İşiniz eğitim aldığınız konu ile ilgili mi?
10. İşinizden memnun musunuz? Değilseniz neden?
11. İşinizde yükselmek gibi bir amacınız ve şansınız var mı?
12. Mesleki kariyeriniz eşinizin kariyerinden daha başarılı durumda mı? Geliriniz eşinizin gelirinden daha yüksek mi?
13. Bir ailede kadının daha başarılı bir konumda olmasını nasıl değerlendirirsiniz?

14. Bir Stepford erkeği olmak ister miydiniz ve bir Stepford kadınına sahip olmak ister miydiniz?
15. Kadın hakları ve kadının toplumdaki yerine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?
16. Vaktinizin çoğunu evinizin hangi mekânında geçiriyorsunuz?
17. Evinizde size ait bir alan/mekân var mı?
18. Evinizdeki eşyaların sizi kısıtladığını ya da özgürleştirdiğini düşünüyor musunuz?
19. Tasarımı ya da düzeni size ait olmayan bir evde yaşamak ister misiniz?
20. Ev işlerinde yardımcı kullanıyor musunuz? Neden?
21. Ev işlerini ortaklaşa yapıyor musunuz, paylaşıyor musunuz?
22. Evde kadının ve erkeğin üstlenmesi gereken görevler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu görevlerin ayrımını neye dayanarak oluşturuyorsunuz? Sizce bunlar sadece kadına ya da erkeğe ait görevler midir?
23. Evdeki yaşamın ve mekânların kontrolü kimin elinde olmalıdır?
24. Kentte yaşamaktan memnun musunuz? Neden?
25. İçinde yaşadığımız kent mekânları (AVM park, meydan, konutlar vb.) ve medya (TV programları diziler, yarışmalar, gazete vb.) o kentte yaşayanların yaşamlarını değiştiriyor mu?
26. Medyanın (TV programları, diziler, reklamlar vb.) toplum üzerindeki etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?
27. Dergi, gazete kitap okuyor musunuz? Evetse hangi gazete ve dergiler; ne tür kitaplar? Hayırsa neden?
28. Herhangi bir sosyal etkinliğiniz var mı? Ne tür? Herhangi bir dernek, oda, kulüp vb. üye misiniz? Hangileri?
29. TV izleme sıklığınız nedir? Hangi tür programları izlersiniz?
30. Tiyatro, sergi, konser vb. gitme sıklığınız nedir? Hayırsa neden?

Eşi Çalışmayan Erkeklerle Sorulacak Sorular

1. Sinemaya hangi sıklıkta gidersiniz?
2. Hangi tür filmlerden hoşlanırsınız? Bir nedeni var mı?
3. Bir film izlerken filme yaklaşımınız nasıldır (eleştirel, kabullenici, reddedici, tarafsız ya da hiçbir şey düşünmeden)? Filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurar mısınız?

4. Gündelik yaşamda, insanlara ve içinde bulunduğunuz fiziksel mekânlara karşı yaklaşımınız nedir (Eleştirel, kabullenici, reddedici ya da tarafsız, umursamaz, duyarsız)?
5. Eğitim durumunuz nedir?
6. Ne kadar süredir evlisiniz?
7. Çocuğunuz var mı? Kaç tane? Kaç yaşındalar?
8. Çalışıyor musunuz?
9. İşiniz eğitim aldığınız konu ile ilgili mi?
10. İşinizden memnun musunuz? Değilseniz neden?
11. İşinizde yükselmek gibi bir amacınız ve şansınız var mı?
12. Eşinizin çalışmasını ister miydiniz?
13. Bir ailede kadının daha başarılı bir konumda olmasını nasıl değerlendirirsiniz?
14. Bir Stepford erkeği olmak ister miydiniz ve bir Stepford kadınına sahip olmak ister miydiniz? Neden?
15. Kadın hakları ve kadının toplumdaki yerine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?
16. Vaktinizin çoğunu evinizin hangi mekânında geçiriyorsunuz?
17. Evinizde size ait bir alan/mekân var mı?
18. Evinizdeki eşyaların sizi kısıtladığını ya da özgürleştirdiğini düşünüyor musunuz?
19. Tasarımı ya da düzeni size ait olmayan bir evde yaşamak ister misiniz?
20. Ev işlerinde yardımcı kullanıyor musunuz? Neden?
21. Ev işlerini ortaklaşa yapıyor musunuz, paylaşıyor musunuz?
22. Evde kadının ve erkeğin üstlenmesi gereken görevler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu görevlerin ayrımını neye dayanarak oluşturuyorsunuz? Sizce bunlar sadece kadına ya da erkeğe ait görevler midir?
23. Evdeki yaşamın ve mekânların kontrolü kimin elinde olmalıdır?
24. Kentte yaşamaktan memnun musunuz? Neden?
25. İçinde yaşadığımız kent mekânları (AVM park, meydan, konutlar vb.) ve medya (TV programları diziler, yarışmalar, gazete vb.) o kentte yaşayanların yaşamlarını değiştiriyor mu?
26. Medyanın (TV programları, diziler, reklamlar vb.) toplum üzerindeki etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?

27. Dergi, gazete kitap okuyor musunuz? Evetse hangi gazete ve dergiler; ne tür kitaplar? Hayırsa neden?
28. Herhangi bir sosyal etkinliğiniz var mı? Ne tür? Herhangi bir dernek, oda, klüp vb üye misiniz? Hangileri?
29. TV izleme sıklığınız nedir? Hangi tür programları izlersiniz?
30. Tiyatro, sergi, konser vb. gitme sıklığınız nedir? Hayırsa neden?

Bekâr Çalışan Erkeklerle Sorulacak Sorular

1. Sinemaya hangi sıklıkta gidersiniz?
2. Hangi tür filmlerden hoşlanırsınız? Bir nedeni var mı?
3. Bir film izlerken filme yaklaşımınız nasıldır (eleştirel, kabullenici, reddedici, tarafsız ya da hiç bir şey düşünmeden)? Filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurar mısınız?
4. Gündelik yaşamda, insanlara ve içinde bulunduğunuz fiziksel mekânlara karşı yaklaşımınız nedir (Eleştirel, kabullenici, reddedici ya da tarafsız, umursamaz, duyarsız)?
5. Eğitim durumunuz nedir?
6. Evli misiniz?
7. Çalışıyor musunuz?
8. İşiniz eğitim aldığınız konu ile ilgili mi?
9. İşinizden memnun musunuz? Değilseniz neden?
10. İşinizde yükselmek gibi bir amacınız ve şansınız var mı?
11. Evli olsanız eşinizin çalışmasını ister miydiniz?
12. Bir ailede kadının daha başarılı bir konumda olmasını nasıl değerlendirirsiniz?
13. Bir Stepford erkeği olmak ister miydiniz ve bir Stepford kadınına sahip olmak ister miydiniz? Neden?
14. Kadın hakları ve kadının toplumdaki yerine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?
15. Vaktinizin çoğunu evinizin hangi mekânında geçiriyorsunuz?
16. Evinizde size ait bir alan/mekân var mı?
17. Evinizdeki eşyaların sizi kısıtladığını ya da özgürleştirdiğini düşünüyor musunuz?
18. Tasarımı ya da düzeni size ait olmayan bir evde yaşamak ister misiniz?

19. Ev işlerinde yardımcı kullanıyor musunuz? Neden?
20. Evli olsaydınız eşinizle ev işlerini nasıl paylaşırdınız?
21. Evde kadının ve erkeğin üstlenmesi gereken görevler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu görevlerin ayrımını neye dayanarak oluşturuyorsunuz? Sizce bunlar sadece kadına ya da erkeğe ait görevler midir?
22. Kentte yaşamaktan memnun musunuz? Neden?
23. İçinde yaşadığımız kent mekânları (AVM park, meydan, konutlar vb.) ve medya (TV programları diziler, yarışmalar, gazete vb.) o kentte yaşayanların yaşamlarını değiştiriyor mu?
24. Medyanın (TV programları, diziler, reklamlar vb.) toplum üzerindeki etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?
25. Dergi, gazete kitap okuyor musunuz? Evetse hangi gazete ve dergiler; ne tür kitaplar? Hayırsa neden?
26. Herhangi bir sosyal etkinliğiniz var mı? Ne tür? Herhangi bir dernek, oda, kulüp vb. üye misiniz? Hangileri?
27. TV izleme sıklığınız nedir? Hangi tür programları izlersiniz?
28. Tiyatro, sergi, konser vb. gitme sıklığınız nedir? Hayırsa neden?

Bekâr Çalışmayan Erkeklerle Sorulacak Sorular

1. Sinemaya hangi sıklıkta gidersiniz?
2. Hangi tür filmlerden hoşlanırsınız? Bir nedeni var mı?
3. Bir film izlerken filme yaklaşımınız nasıldır (eleştirel, kabullenici, reddedici, tarafsız ya da hiçbir şey düşünmeden)? Filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurar mısınız?
4. Gündelik yaşamda, insanlara ve içinde bulunduğunuz fiziksel mekânlara karşı yaklaşımınız nedir (Eleştirel, kabullenici, reddedici ya da tarafsız, umursamaz, duyarsız)?
5. Eğitim durumunuz nedir?
6. Evli misiniz?
7. Çalışıyor musunuz?
8. Evli olsaydınız eşinizin çalışmasını ister miydiniz?
9. Bir ailede kadının daha başarılı bir konumda olmasını nasıl değerlendirirsiniz?

10. Bir Stepford erkeği olmak ister miydiniz ve bir Stepford kadınına sahip olmak ister miydiniz?
11. Kadın hakları ve kadının toplumdaki yerine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?
12. Vaktinizin çoğunu evinizin hangi mekânında geçiriyorsunuz?
13. Evinizde size ait bir alan/mekân var mı?
14. Evinizdeki eşyaların sizi kısıtladığını ya da özgürleştirdiğini düşünüyor musunuz?
15. Tasarımı ya da düzeni size ait olmayan bir evde yaşamak ister misiniz?
16. Ev işlerinde yardımcı kullanıyor musunuz? Neden?
17. Evli olsaydınız eşinizle ev işlerini nasıl paylaşırdınız?
18. Evde kadının ve erkeğin üstlenmesi gereken görevler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu görevlerin ayrımını neye dayanarak oluşturuyorsunuz? Sizce bunlar sadece kadına ya da erkeğe ait görevler midir?
19. Evli çiftlerde evdeki yaşamın ve mekânların kontrolü kimin elinde olmalıdır?
20. Kentte yaşamaktan memnun musunuz? Neden?
21. İçinde yaşadığımız kent mekânları (AVM park, meydan, konutlar vb.) ve medya (TV programları diziler, yarışmalar, gazete vb.) o kentte yaşayanların yaşamlarını değiştiriyor mu?
22. Medyanın (TV programları, diziler, reklamlar vb) toplum üzerindeki etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?
23. Dergi, gazete kitap okuyor musunuz? Evetse hangi gazete ve dergiler; ne tür kitaplar? Hayırsa neden?
24. Herhangi bir sosyal etkinliğiniz var mı? Ne tür? Herhangi bir dernek, oda, klüp vb üye misiniz? Hangileri?
25. TV izleme sıklığınız nedir? Hangi tür programları izlersiniz?
26. Tiyatro, sergi, konser vb. gitme sıklığınız nedir? Hayırsa neden?

Ek-2 İzleyici Mekân Çözümlemesi Bulguları

A- İzleyicilerin Gördükleri

Bölüm 4.2.2'de açıklanan mekân temsilleri izleyicilerin tamamı tarafından okunmuştur. Katılımcılardan evli, çalışan kadınlardan bir tanesi mimar olması dolayısıyla kullandığı dil ve açıkladığı mekânsal unsurlar diğer katılımcılara oranla daha detaylı ve mimari odaklıdır.

Kentsel mekândaki mekânsal pratiklerin önemli ve vurgulu olanları izleyiciler tarafından okunabilmektedir. (Okunanlar: Joanna'nın sahnedeki hareketleri, "Balance of Power" programındaki kadın ve erkeğin butonla ilişkisi, "I can do better!" programındaki kadın yarışmacının erkeğin kucağına zıplaması, bu kadının eşinin program sonrasında Joanna'nın programlarını tanıttığı salona gelip silahlı saldırıda bulunması. Göz ardı edilenler: yürümek, alkışlamak vb. gündelik mekânsal pratikler.)

Stepford yerleşkesinde kadınların ve erkeklerin mekânsal pratikleri izleyiciler tarafından okunmuştur. (Kadınların eşyaların tozunun aldıkları, eşyaları düzenledikleri; sohbet ettikleri, kahve içmeleri, şarkı söylemeleri; ev aletlerinin hareketlerini taklit ederek (çamaşır makinesinin çalkalama ve sıkma hareketi gibi) spor eylemlerini gerçekleştirdikleri. Erkeklerin puro içtikleri, kâğıt oyunları oynadıkları, sohbet ettikleri.)

B- İzleyicilerin Düşündükleri

1- Mekân Temsillerine İlişkin Düşünceleri

Katılımcılar "Stepford yerleşkesi nasıl bir yerdir" sorusuna fiziksel niteliklerini (ağaçlık alan, geniş evleri olan vb.) açıklayarak cevap vermişlerdir. Bu yerleşkenin kırsal bir mekân olduğu bütün katılımcılar tarafından ifade edilmiştir. Eşi çalışan erkek ise Stepford yerleşkesinin mekânsal genişliği dolayısıyla ciddi bir emek gerektiğinden bahsetmiş ve bunun gereğinden fazla bir tüketim olduğunu söylemiştir. Bunu yanı sıra oradaki yaşam (kadınların feminen kadın yaşam tarzına erkeklerin ise eril erkek yaşam tarzına sahip olması ve erkeklerin kadınları sömürmesi nedeniyle) olumsuz olarak açıklanmıştır. Katılımcılardan yalnızca bir tanesi (eşi ve kendisi

çalışmayan erkek katılımcı) Stepford yerleşkesini “Claire’in hayali orası” şeklinde tanımlamıştır.

Stepford yerleşkesindeki mekân temsillerinden evlerin, mimari üsluplarınca bir yananlama sahip oldukları katılımcılar tarafından okunamamıştır. Ancak eve girildiğinde insanı geniş bir salonun ve açık mutfakın karşılamasının, feminen kadına yüklenen ev işleri bağlamındaki görevlerin “göze sokulması” ve kadına evdeki yerinin sürekli olarak belirtilmesi mesajının verilmesi nedeniyle oluşturulmuş olduğu on dört katılımcı tarafından anlamlandırılmıştır. Bu katılımcıların profilleri ise evli ve bekâr çalışan kadınlar, evli çalışmayan kadınlardan biri, bekâr çalışmayan kadınlardan ikisi, eşi çalışan erkek, çalışan bekâr erkek ve çalışmayan bekâr erkeklerden ikisi şeklindedir. Bunların dışında evlerin feminen bir mekân olarak düzenlenmiş olması bütün katılımcılar tarafından (net olarak ifade edilmese de cümlelerinin içeriğinde) kısmen yorumlanabilmiştir.

Stepford’daki kadın mekânlarının (Stepford Yemek ve Kitap Kulübü ve Stepford Kaplıca ve Spa Merkezi) temsil mekânlarının saptaması bir yananlam okumasıdır. Dolayısıyla bu mekân temsilleri birçok izleyici tarafından “kadınsı” olarak ifade edilmiştir.

Stepford’daki erkek mekânlarının (Stepford Erkekler Kulübü) mekân temsili, katılımcılar tarafından “kasvetli” olarak tanımlanmıştır. Bunun bir mesajının olup olmadığı sorulduğunda katılımcıların çoğu “erkekler kullandığı için”, “erkek gücünü temsil ettiği için” gibi ifadeler kullanmıştır. Araştırmaya katılan çalışmayan, bekâr erkeklerden üçü Stepford Erkekleri Kulübü binasının yananlam okumasını gerçekleştirememiştir.

Stepford yerleşkesinin kurulma amacı katılımcılar tarafından anlaşılmıştır. Stepford mekânlarının Claire’in düşüncesine hizmet ettiği dile getirilmiştir. Ancak, bu mekânı bir kadının değil de bir erkeğin tasarlaması durumunda bir farklılık olup olmayacağı sorulduğunda eşi ve kendisi çalışan erkek ile bekâr, çalışan kadın dışındaki herkes farklı olabileceğini söylemiştir. Diğer iki katılımcı, “bir konuya ilişkin yapılan tasarımda iyi bir tasarımcı aynı düşünce için gösterilene yakın mekânlar tasarlar, bunun cinsiyete göre değişeceğini düşünmüyorum” cevabını vermiştir.

2- Mekânsal Pratiklere İlişkin Düşünceleri

Kentsel mekânda Joanna'nın sahnedeki mekânsal pratiklerinin, Joanna'nın ürettiği yarışma programlarındaki sunucuların ve yarışmacıların mekânsal pratiklerinin egemen sınıf ideolojisinin kitle kültürüne sunulması ve bu sayede toplumsal rolleri şekillendirmesi durumu katılımcılar tarafından kısmen de olsa okunabilmiştir. Katılımcılar Joanna'nın mekânsal pratiklerini başarılı bir kadının mekânsal pratikleri olarak görmüştür. Yarışma programlarındaki insanların davranışlarının ahlaki olmadığı ve toplumu olumsuz yönde etkileyeceği katılımcılar tarafından ifade edilmiştir. Eşi ve kendi çalışmayan erkek katılımcı, Joanna ve yaptığı işi tek bir cümle ile özetlemiş ve "Joanna kapitalizmin sermayesine dönüşmüş ve bunun için ne yapması gerekiyorsa onu yapıyor" ifadesini kullanmıştır.

Stepford yerleşkesinde, evlerdeki mekânsal pratiklerin yananlamsal okuması hiçbir katılımcı tarafından yapılamazken, Stepford kadınlarının Stepford Kaplıca ve Spa Merkezi'nde spor hareketleri bütün kadın katılımcılar tarafından kadının toplumsal rolünü ve yerini belirlemek ve kadını bir forma sokmak olarak değerlendirilmiştir. Erkeklerin yalnızca altı tanesi de (eşi çalışan erkekler, eşi de kendisi de çalışmayan erkek ve bekâr çalışmayan erkeklerin üçü) aynı kanıya varmıştır, diğer erkekler bu durumun mesajını tam olarak okuyamamıştır.

Stepford kadınlarının Yemek ve Kitap Kulübü'ndeki sohbetlerinin kadınların toplumsal rollerinin gerektirdiği pratiklerin dayatılması için kullanılması katılımcılar tarafından okunamamıştır (bu filmin anlatımının başarısızlığı ya da izleyicinin odağını başka bir noktaya çekmesinden kaynaklanabilir). Bu konudaki düşünceler genelde "kadınsal konular konuşuluyordu", "saçma ve komikti" şeklinde ifade edilmiştir. Kabullenme ve aşına olunduğu için dikkat çekmemiştir.

Stepford erkeklerinin Stepford Erkekleri Kulübü binasındaki aktiviteler, katılımcıların bir kısmı tarafından (çalışan bekâr kadınlar, çalışan evli kadınlar, çalışmayan bekâr kadınlardan biri, eşi çalışan erkeklerden biri) erkeklerin erkekçe yaptıkları ve bu sayede erkekliklerini kazandıkları eylemler olarak ifade edilmiştir. Diğer katılımcılar bu konuda bir anlam üretememiştir.

Stepford yerleşkesinde yapılan spor, dans, festival ve eğlence gibi toplumsal aktivitelerin insanlar üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri tüm katılımcılar

tarafından “insanların karşılaşması ve sosyalleşmesi” olarak, yani olumlu etkisi vardır şeklinde yorumlanmıştır. Bu tarz etkinliklerin olumsuz etkileri olabileceği katılımcılar tarafından yorumlanamamıştır.

3- Diğer Tüm Göstergelerin Sembolik Değerlerine İlişkin Düşünceleri

Joanna nasıl bir kentli kadındır sorusuna verilen yanıtlarda çoğunlukla başarılı, hırslı, bencil, ailesine zaman ayırmayan, acımasız kelimeleriyle tanımlanmıştır.

Kentli çalışan kadının siyah elbisesinin filmdeki anlamı tüm katılımcılar tarafından okunabilmiştir. Ancak özellikle kadın katılımcıların hepsi siyah elbisenin başarılı, hırslı, bencil bir kentli kadını temsil etmesi fikrine sıcak bakmadıklarını vurgulamıştır.

Stepford kadını temsili katılımcılar tarafından “sürekli mutlu”, “kocasına hizmet eden”, “ev işleriyle fazla haşır neşir” gibi kavramlarla tanımlanmıştır. Ancak, bir Stepford kadınına sahip olmanın, bir Stepford erkeği için toplumsal bir anlamının olduğu (eril olmak) katılımcılar tarafından okunamamıştır.

Stepford’daki kadınların kıyafetleri hakkındaki sorularda katılımcılar kıyafetlerin eski tarzda ve abartılı olması noktasında hemfikir olurken çalışmaya katılan erkeklerin kadın kıyafetleri konusunda düşünceleri yüzeysel kalmıştır. Stepford kadınlarının giydiği elbiseleri, kadınların gündelik hayatta da kullanabileceklerini dile getirmişler.

Erkeklerin spor arabaya binmeleri daha çok zenginlik olarak görülmüş ve ekonomik gücü yeten erkeklerin spor arabalara binmeleri konusunda bir sakınca görülmemiştir. Erkeklerin aile arabası yerine bir spor arabaya sahip olmaları evli olsalar bile özgür olabildiklerini göstermek amaçlı bu arabalara bindikleri şeklinde yorumlanmıştır.

C- İzleyicilerin Filmle Özdeşleştirmeleri

1- İzleyicilerin İş, Ev ve Kentsel Yaşamları, Mekânları ve Filmdeki Yaşamlar ve Mekânlarla Örtüştürmeleri

Katılımcıların tümü, onları çevreleyen fiziksel mekânlara eleştirel yaklaştıklarını dile getirmiştir. Çalışan katılımcılara kendi çalışma mekânları sorulduğunda bu mekânların fiziksel özelliklerinden çok, içerdikleri yaşamı dile getirmişler. Polis

olan katılımcılardan eşi çalışmayan erkek çalıştığı işin eğitim alanıyla (Maliye) alakasız olduğundan bahsederken işinden, iş koşulları (hafta sonu tatilinin olmaması, belli bir mesai saatinin olmaması, gece dahi görevlerinin olması vb.) nedeniyle memnun olmadığını dile getirmiştir. Eşi çalışan polis katılımcı, iş yerinde sıkıntıların olduğunu, ancak, bu tarz sıkıntıların birçok işte de olabildiğini, çalıştığı işin eğitim alanıyla (Fizik) ilgili olmadığını ama işinden (büroda çalışması, mesai saatlerinin tanımlı olması ve çok nadir büro dışı görevler verilmesi vb.) memnun olduğunu dile getirmiştir. Eşi çalışan Şehir Plancısı erkek katılımcı da çalışma mekânının fiziksel yapılanmasını eleştirmiştir. Ayrıca çalışma mekânını, çalışma koşullarını sakın, ancak amirlerce baskılanan bir yer olarak tariflemiştir. Çalışan, bekâr, mağaza depo görevlisi erkek iş koşullarını fiziksel nitelikleri üzerinden değil, elde ettiği gelir üzerinden değerlendirmiş ve “işimden memnunum”, “geleceği olan bir iş”, “mağaza müdürü olabilirsiniz ve iyi meblağlarda kazanç elde edebilirsiniz” gibi ifadeler kullanmıştır.

Çalışan bekâr kadınlar hayal ettikleri iş ortamında çalışmadıklarını ifade etmiştir. Bir tanesi eğitim alanı (kamu yönetimi) dışında bir işte çalıştığını dile getirmiş, gündelik hayatında hayalini gerçekleştirecek unsurlarla az da olsa ilgilenebildiğinden bahsetmiştir. Mimar, çalışan, evli kadın çalışma mekânını tariflerken daha çok yapının biçimlenişinden ve mekânsal organizasyonlarının iyi düşünülmemiş olmasından bahsetmiştir. Kendi işini yaptığından ve işini, iş ortamını (kendine ait bir yapı denetleme bürosu bulunmaktadır) sevdiğini dile getirmiştir. Evli, çalışan, şehir plancısı kadın önceki iş hayatını Joanna ile (sürekli çalışan, pahalı kıyafetler giyen, kendine ve ailesine vakit ayırmayan kadın profili) ile özdeşleştirmiştir. Şu an akademisyen olan katılımcı işinden ayrılmasını “Bu tarz bir yaşamın beni tükettiğini fark ettim ve işimden ayrıldım” şeklinde ifade etmiştir. Bir önceki iş yerinde çalışan diğer kadınların “bu iş böyle, en azından para kazanıyoruz” dediklerini ve oradaki iş yaşamını kabullendiklerini dile getirmiştir.

Çalışan, evli, bankacı kadın eğitim alanının (Uluslararası İlişkiler) dışında bir işte çalıştığını dile getirerek, çalışma koşullarının fiziksel mekânlarını eleştirmiş (bir bankanın arkasında, bütün günü bir sandalyenin üzerinde oturarak geçiriyorum gibi) ve bankadaki çalışma ortamının (yönetimciler ve yönetim biçimleri de dâhil) koşullarının çalışanlara hiçbir özgürlük hakkı tanımadığını ifade etmiştir. Çalışma

koşullarına hiçbir şekilde karşı çıkılamayacağı, çıkıldığında (usule aykırı ve aşağılayıcı) cezalandırma yöntemlerinin olduğunu ve cezalarının bütün şubelerde deşifre edilecekleri tehdidiyle baskı oluşturulduğunu belirtmiştir. Gelire ihtiyacı olması nedeniyle bu işte çalışmak zorunda olduğundan ve eleştirel olsa da eleştirel olmanın böyle bir ortamda manasız olduğundan ve bu ortamı değiştiremeyeceğinden bahsetmiştir.

Çalışan evli ya da bekâr kadınlar siyah bir kıyafetin kentli, çalışan kadınla ilişkilendirilmiş olmasını “bu çok anlamsız, siyah kıyafetler de giyerim renkli kıyafetler de” şeklinde ifadelerle eleştirmiştir. Ancak, çalışan kadın katılımcıların (iş yerlerinden çıkıp gelen bankacı dışında) hepsinin, siyah renkli kıyafetler ve özellikle ceket, gömlek giydikleri görülmüştür.

Katılımcıların hiçbiri evdeki eşyaların davranışlarını belirlediğinin ve eve alınan eşyaların (kullanılmaları nedeniyle) kendi ihtiyaçlarının da olduğunun (temizlemek, tozunu almak, onarmak vb.) bilincinde değildir. Bir apartman dairesinde yaşamının insanı doğadan uzaklaştırdığı (Stepford yerleşkesiyle karşılaştırılarak) tüm katılımcılar tarafından ifade edilmiştir. Çalışan, evli kadınlardan ikisi, çalışan erkeklerden bir tanesi ve çalışan eşi, Stepford’daki evlerle kendi yaşadıkları evleri karşılaştırarak “Stepford kırsal bir yerleşim, bu güzel, ancak evlerin büyük olmaları çok anlamsız, bu kadar büyük bir eve ihtiyacım yok” şeklinde bir açıklama getirmişlerdir. Katılımcılara orada yaşamak isteyip istemedikleri sorulduğunda çoğunluğu fiziksel mekânlarının güzel olması nedeniyle yaşamak isteyebileceğini, ancak oradaki yaşam tarzını (kadınların bir ev kadını olarak erkeklerin ise kadınları sömürü altına aldıkları ve kendilerinin özgür oldukları bir yaşam tarzı) kabul etmeyeceklerini dile getirmişlerdir.

Kentsel mekânda yaşamının değerlendirilmesine ilişkin sorularda, eşi çalışmayan çalışan erkek ve eşi, bekâr çalışmayan kadın ve bekâr, çalışan sevgilisi kentsel bir mekânda yaşamaktan mutlu olmadıklarını (apartmanda yaşamaktan ve kentsel mekânın kalabalık olmasından dolayı) dile getirmiştir. Hatta bekâr çalışmayan kadının kentsel mekân dışında (sırf ketteki yaşamdan kaçmak için) kırsal bir mekânda yaşama deneyimi de olmuştur. Ancak, “kentteki yaşamı sevmiyorum bu yüzden kırsal bir yerleşimde yaşamayı denedim ama orada da bir süre sonra sıkıldım ve dayanamayarak geri kent yaşamına katıldım. Kentte yaşamaya alışmış bir insanın,

ben kırdı yaşayacağım demesi bir cümle kurmak kadar kolay değilmiş. Isınmasını siz hazırlamak zorundasınız, evdeki bütün işleri siz yapmak zorundasınız, yaşamak için ihtiyaçlarınızı karşılayacak işlerin tamamını yapmak zorundasınız” demiştir.

Katılımcıların çoğunluğu evdeki (mekânsal pratikler) görevlerin erkeklere ve kadınlara göre ayrıldığını dile getirirken, bu ayrımın fiziksel güce göre gerçekleştiğini belirtmiştir. Evli, çalışmayan kadın bu görevlerin erkeğin çalışma hayatına katılmasından dolayı gerçekleştiğinden söz ederken, evli çalışan kadınlardan bir tanesi “ev, erkeğin güç gösterisi yapabileceği kadar ağır eşyalarla dolu bir yer değil, güç gerektiren işleri ben kendim de yapabiliyorum” ifadesini kullanmıştır

Katılımcılardan çalışan, evli mimar kadın dışında, diğer katılımcıların hepsi ev işlerinde konusunda yardımcı kullanmadıklarını dile getirmişler. Diğer iki çalışan evli kadın bu işleri kendilerinin yaptıklarını dile getirirken, bankacı olan “maddi olarak yeterli durumda olsam ev işlerini yapmam, bir yardımcı alırım, evde işleri zaten eşimle birlikte yapıyoruz, işten dolayı yorulmasam bu da sorun olmaz, yemek işini annem bize yakın olduğu için onunla hallediyoruz” ifadelerini kullanmıştır. Şehir plancısı kadın “vaktim var, eşimle birlikte yapıyoruz, bir yardımcıya ihtiyaç duymadım” demiştir. Bekâr katılımcılar evdeki yaşamlarında ev işlerini annelerinin yaptığını ve annelerine yardım ettiklerini ifade etmişler. Eşi de kendisi de çalışan erkek ve eşi dışındaki bütün katılımcılar ev işlerini (temizlik, bulaşık vb.) kadın cinsiyeti ile bağdaştırmaktadır. Katılımcılardan çalışmayan evli kadınlar ev işlerinin kendilerinin görevleri olmadığını düşünseler de gündelik yaşamlarını ev işlerini yaparak geçirdiklerini dile getirmişler.

Katılımcıların hepsi kentsel mekânların, medyanın, kitle iletişim araçlarının, dizi ve reklamların insanların yaşamında ve toplum üzerinde (olumsuz) etkisi olduğu konusunda hemfikirdirler. Bu konuyu kendi yaşamlarından ve çevrelerindeki insanların yaşamlarından örneklerle desteklemektedirler. Alışveriş merkezine giden bireyin giysisinin ve davranışlarının değiştiği, insanların dizilerdeki aktörlerin statülerini süsleyen eşyaları almak istemeleri, reklamların ihtiyaçlar üretmesi vb. örnekler katılımcılar tarafından ifade edilmiştir.

Katılımcılar Stepford Kadınları filminin temsil mekânını bir gerçek temsil mekânı gibi, orada yaşanan olaylara duygusal yaklaşarak algılamıştır. Sinematografik gerçeklik yalnızca eşi ve kendisi çalışmayan erkek tarafından dile getirilmiştir: “Film bu, gerçekte böyle bir şey yok”.

2. Kişilerin Sosyal Yaşamları ve Filmdeki Sosyal Yaşamlarla Örtüşmeleri

"Arkadaşlarınızla ya da akrabalarınızla sohbet ederken hangi konulardan bahsedersiniz" sorusuna katılımcıların geneli “konuştuğunuz kişiye göre değişir” şeklinde yanıt vermiştir. Erkekler bu soruya futbol, siyaset, kadınlar, arabalar şeklinde cevap verirken kadınlar da aynı şekilde mesleki konular, erkekler, akrabalar, alınan ürünler şeklinde cevap vermiştir. Diğer insanlarla edilen sohbetin insanların toplumsal rollerini biçimlendirdiği ve onların tüketim eylemlerinin içeriğini belirlediği, katılımcılar tarafından fark edilmiş bir durum değildir. Nitekim Stepford Kadınları filmindeki toplumsal etkinlikler de sadece “sosyalleşme” olarak algılanmıştır. Stepford kadınlarının Stepford Yemek ve Kitap Kulübü’ndeki konuşmalarının içeriğinin süslemeler olması, çalışan, bekâr kadın tarafından küçümseyici ifadelerle (oradaki kadınların derdi bu, güzel görünmek, süslerle uğraşmak vb.) açıklanırken, kendi arkadaşları arasındaki konuşmalar sorulduğunda, internetteki alışveriş sitelerindeki kıyafetlerin, kozmetik ürünlerinin fotoğraflarını paylaştıklarını, bu şekilde alışveriş üzerine konuştuklarını ifade etmiştir. Ancak, Stepford kadınlarının bir yılbaşı kataloğu üzerinden sohbetleriyle, kendilerince (internet sitesinden fotoğraflar çekerek) oluşturdukları katalog parçaları üzerinden sohbetleri arasındaki benzerlik (katalog sohbeti ve tüketimin içeriğinin belirlenmesi) fark edilememiştir.

Gündelik hayatlarına ilişkin sorularda ailede kadının erkekten daha fazla geliri olmasını, çalışan evli kadınlar (bir tanesi hariç) erkeğin kabullenebileceği bir durum olarak görmezken, çalışan evli erkekler bu durumu umursamayacaklarını söylemişlerdir. Sevgili olan çiftlerin cevapları, evli çiftlerinki gibidir. Ancak evliliği deneyimlememiş katılımcıların (kadın erkek fark etmeksizin) cevapları bunun bir sorun olmayacağı yönündedir.

Katılımcılardan iki tanesi bir siyasi partiye üye olduğunu dile getirirken, beş katılımcı da eğitimleriyle ilgili bir topluluğa üye olduklarını dile getirmişlerdir. Diğer katılımcıların herhangi bir kulüp ve dernek üyelikleri yoktur. Katılımcıların hepsi en az bir gazete takip etmekte ve geneli kültürel aktivitelere (konser, sinema, tiyatro vb.) katılmaktadır. Ancak evli çalışan kadınlardan bir tanesi, evli çalışmayan kadınlardan bir tanesi ve bu kadınların eşleri “çocuk olduktan sonra gidemiyorum” ifadesini kullanmıştır.

Görüşmenin sonunda ekstra bir soru daha sorulmuştur: “Stepford, Claire’in hayal ettiği, “mükemmel hayat” ideolojisine hizmet eden bir yerleşkedir, buraya gelen kadın bir Stepford kadınının toplumsal rolüne sahiptir, erkek bir Stepford erkeğinin toplumsal rolüne sahiptir ve buna göre yaşamaktadır. Siz, şu an olduğunuz kişi olarak, edindiğiniz toplumsal rolün, başkalarının hayal edip ürettiği mekânlar doğrultusunda oluştuğunu hiç düşündünüz mü?”. Katılımcılardan iki kişi bu soruya farkında olarak cevap vermiştir. Bekâr çalışan erkek “sistemlerin ve onların dayattığı toplumsal rollerin farkındayım” demiştir. Evli çalışan kadın iş yerinde bir kültürel hegemonya olduğunun farkındadır. Bu soruyu iş yaşamı hakkında söyledikleriyle yeniden bağdaştırarak cevaplamıştır: “meselâ, ben işimden memnun değilim ama o ortamı değiştirecek güçte de değilim, orada oluşturulmuş düzene göre çalışmak, hareket etmek zorundayım, karşı çıkmam benim meslekten atılmama neden olacaktır, bu yüzden onların dayattığı rolü, ekonomik koşullarım nedeniyle, oynamak zorundayım.”

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Haldun İLKDOĞAN
Doğum Yeri ve Tarihi : Adapazarı – 09.05.1986
E-posta : haldunilkdogan@gmail.com
Telefon : +90 507 708 16 64

Öğrenim Durumu:

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Peyzaj Mimarlığı	Ege Üniversitesi	2009
Yüksek Lisans	Mimari Tasarım	İstanbul Teknik Üniversitesi	-----

İş Deneyimi:

Çalıştığı Yer	Görev	Yıl
Bozok Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü	Araştırma Görevlisi	2010 – Devam Ediyor
Dalokay Tasarım Atölyesi	Peyzaj Mimarı	2009 – 2010

Yabancı Dil: İngilizce

Program Bilgisi: Autocad, Photoshop, 3ds Max

YAYINLAR:

Uluslararası Hakemli - Alan İndeksli Dergiler

İLKDOĞAN, H. (2017). Üç Oda ve Üç Zaman, "Okuyucu Filmi" Göstergebilimsel Analizi. İDİL Sanat ve Dil Dergisi, 6 (38), s.2817-2833.

İLKDOĞAN, H. (2017). Göstergenin Toplum Düzlemindeki Yeri: Toplumsal Göstergebilim. İDİL Sanat ve Dil Dergisi, 6 (39), s.3147-3164.

Uluslararası Konferans Bildirileri

H. İlkdoğan, Three Times and Three Rooms, Reading The Story of Movie by Space, 13th IASS-AIS, World Congress of Semiotics “Cross-Inter-Multi-Trans”, 2017, Kaunas, Lithuania