

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
MEKAN KULLANIMI**

**MAŞALLAH KİLİNÇ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı**



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
MEKAN KULLANIMI

Maşallah Kiliç
Yüksek Lisans Tezi
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Selma Köksal

Şubat-2018
BATMAN
Her Hakkı Saklıdır



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL VE ONAYI

Selma Köksal danışmanlığında Masallah KİNG tarafından hazırlanan "2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekan Kullanımı" adlı tez çalışması 11.02/2019 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve TV Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan
Prof. Dr. Selma KÖKSAL

Üye
Doç. Dr. Mehmet İSİK

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Ferhat MASDAK KARA

İmza

MİSİK

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ
Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Maşallah Kiliç

11.02.2019

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMAINDA MEKAN KULANIMI

MAŞALLAH KİLİNÇ

BATMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

Danışman: Prof. Dr. Selma Köksal

2019, Sayfa 125

Jüri

Prof. Dr. Selma Köksal

Doç. Dr. Mehmet Işık

Dr. Öğr. Üyesi. Funda Masdar Kara

Bu çalışma mekan ve sinema arasındaki çok boyutlu ilişkiyi 2000’li yıllar sonrası Türk sinemasını merkez alarak incelemeye amaçlamaktadır. Mekan kavramı özü itibarı ile çok geniş bir çalışma alanına sahiptir. Bu noktada mekan kavramı değişen üretim ve tüketim ilişkileri bağlamında ele alınarak, gerçek mekanın uğramış olduğu değişim halinin sinemasal mekana olan etkilerini belirlemek için filmlerde kullanılan mekânsal kodlamalar analiz edilmiştir. Tezde belirlenen amaca ulaşmak için çalışma, dört ayrı bölüm üzerinden kurgulanmıştır. Birinci bölümde, mekan kavramı üzerinde durulmuştur ve mekanın uğramış olduğu değişimler kentsel mekanlarla desteklenmiştir. İkinci bölümde sinema ve mekan arasındaki ilişkiden yola çıkılarak 2000 sonrası Türk sinemasında mekan kullanımını incelenmiştir. Üçüncü bölümde sinemasal mekanın oluşum sürecinde filmdeki teknik unsurların (Kamera, Işık, Ses ve Kurgu) ne derece etki ettikleri detaylı bir okumaya tabi tutulmuştur. Tezin son bölümü olan dördüncü bölüm ise çalışmanın örneklem kısmını oluşturmaktadır. Sinemasal mekanın kullanım doğasını belirlemek için Türk sinemasında 2000’den sonra çekilmiş olan altı film (*Uzak*, *Beş Vakit*, *Fikret Bey*, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*, *Babamın Sesi*,) 1997 yapımı (*Masumiyet*) ve Avrupa göçmen sinemasından bir film, (*Duvara Karşı*) Türkiye ve Türk Sineması ile kavramları birbiriyle örtüşen çeşitli acılar nedeniyle incelenmiştir. Belirlenen filmlerin seçilmesinde amaçlı örneklem kullanılmıştır. Filmlerin analizinde ise niteliksel içerik ve biçimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda gerçek mekanın uğramış olduğu değişimlerin sinemasal mekana yansıdığı görülmüştür.

ANAHTAR KELİMELEER: Sinema, Mekan, Türk sineması, Avrupa Göçmen Sineması, 2000 Yıllar ve Sonrası, Sinemasal Mekan, Sinemasal Mekanın Kurulumu

ABSTRACT

MS THESIS

USE OF SPACE IN TURKISH CINEMA AFTER 2000

Maşallah KİLİNÇ

BATMAN UNIVERSITY SOCIAL SCIENCES INSTITUTION

DEPARTMENT OF CINEMA AND TELEVISION

Advisor: Prof. Dr. Selma Köksal Çekiç

2019, Pages 125

Jury

Prof. Dr. Selma Köksal

Assoc. Prof. Dr. Mehmet Işık

Asst. Prof. Dr. Funda Masdar Kara

This work aims to review the multi-dimensional relation between space and cinema taking to the centre after 2000's Turkish Cinema. The concept of space has a very large working area. The concept of space is discussed in the context with changing production and consumption relations and also spatial encodings used in films to determine their effects on cinematic space. To achieve the goal set in the thesis, The work was divided into four different sections. In the first chapter, the concept of space is emphasized and the changes of the space were supported by urban spaces. In the second chapter, the use of space in the post-2000 Turkish cinema was examined based on the relationship between cinema and space. In the third chapter, the technical elements in the films (Camera, Light, Sound and Editing) has been subjected to a detailed reading to understand what extent they influence the concepts. The last part of the thesis is the fourth section; is sampling part of the study. Determining the nature of the usage of cinematic space; Six films that were shot after 2000 in Turkish cinema (Innocence, Far, Five Times, Fikret Bey, Our Great Helplessness, Excessive Story of Celal Tan and His Family, My Father's Voice,) and a 1997 film that pioneered these films (Innocence) and a film (Against the Wall) from European immigrant cinema was examined because of with various pains very interrelated with Turkey and Turkish Cinema overlapping in terms of concepts. The purpose of the selected films was analysed by using the qualitative content and formal analysis systems. As a result of the study, it was observed that the changes that the real space had undergone were reflected in the cinematic space.

KEY WORDS: Cinema, Space, Cinematic Space, Turkish Cinema, 2000 years and after, European Immigrant Cinema, Creating Cinematical Space

ÖNSÖZ

Üniversite hayatım boyunca desteğini her zaman yanımda hissettiğim değerli hocam Funda Masdar Kara'ya, bana kattığı değerli bilgilerden dolayı değerli hocam Mehmet Işık'a bana her zaman güvenen ve sinema dünyasına adım atmamı sağlayan değerli tez danışmanım Selma Köksal'a ve bütün eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteğini sunan abim Murat Kiliç'e teşekkürler.

Maşallah KİLİNÇ

BATMAN-2019

İÇİNDEKİLER TABLOSU

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER TABLOSU	vii
GÖRÜNTÜLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM MEKAN VE KENT	5
1.1.MEKÂN.....	5
1.1.1.Mekânın Ekonomik Boyutu	8
1.2.KENT	12
1.2.1. Konut	15
2. BÖLÜM SİNEMASAL MEKAN VE TÜRK SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMI	18
2.1.SİNEMASAL MEKÂN	18
2.2.TÜRK SİNEMASINDA MEKÂN.....	24
3. BÖLÜM SİNEMASAL MEKANI OLUŞTURAN ÖĞELER	28
3.1.Kamera	29
3.2.Işık.....	34
3.2.1. Işık ve Gölge kullanımı	36
3.2.2. Işığın Yönü:	37
3.2.3. Işığın yoğunluğu:.....	37
3.3.Ses	47
3.4.Kurgu.....	52
4.BÖLÜM 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MEKÂN KULLANIMI	56
4.1. MASUMİYET FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI.....	57
4.1.1.Filminin Künyesi.....	57
4.1.2. Filmin Konusu.....	57
4.1.3. Filmde Mekân Kullanımı	58
4.2. UZAK FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI.....	65
4.2.1. Uzak Filminin Künyesi	66
4.2.2. Filmin Konusu.....	66
4.2.3. Filmde Mekan Kullanımı	67
4.3. BEŞ VAKİT FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI	74
4.3.1.Filmin Künyesi.....	75

4.3.2 Filmin Konusu.....	75
4.3.3. Filmde Mekân Kullanımı	75
4.4. FİKRET BEY FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI	83
4.4.1. Filmin Künyesi.....	83
4.4.2. Filmin Konusu.....	83
4.4.3. Filmde Mekân Kullanımı	84
4.5. BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI.....	88
4.5.1. Filmin Künyesi.....	88
4.5.2. Filmin Konusu.....	88
4.5.3. Filmde Mekân Kullanımı	89
4.6. CELAL TAN VE AİLESİNİN AŞIRI ACIKLI HİKÂYESİ	95
4.6.2. Filmin Künyesi.....	95
4.6.3. Filmin Konusu.....	95
4.6.4. Filmde Mekân Kullanımı	95
4.7. DÊNGÊ BAVÊMIN (BABAMIN SESİ) FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI... 100	
4.7.1. Filmin Künyesi.....	101
4.7.2. Filmin Konusu.....	101
4.7.3. Filmde Mekan Kullanımı	101
4.8. DUVARA KARŞI FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI	106
4.8.1.Filmin Künyesi.....	106
4.8.2. Filmin Konusu.....	107
4.8.3. Filmde Mekân Kullanımı	107
SONUÇ	115
KAYNAKÇA	121
ÖZGEÇMİŞ	124

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Görüntü 2.1. Babamın Sesi(Ev İçi Sahnesi).....	21
Görüntü 3.1. Bir Zamanlar Anadolu'da (Kamera ve Mekan İlişkisi Örneği)	30
Görüntü 3.2. Tabutta Röveşata (Mahsun)	32
Görüntü 3.3. Kış Uykusu.....	33
Görüntü 3.4. Versailles Sarayı Kraliyet Şapeli Tavanı (Charles Le Brun,1619-1690) 34	
Görüntü 3.5. The Entombment (Caravaggio,1602-1603)	35
Görüntü 3.6. Bir Zamanlar Anadolu'da (Dış Gece Işık Tasarım Örneği)1	39
Görüntü 3.7. Bir Zamanlar Anadolu'da (Dış Gece, ışık Tasarımı Örneği) 2.....	40
Görüntü 3.8. Bir Zamanlar Anadolu'da (Dış Gece,Işık Tasarımı Örneği)3.....	40
Görüntü 3.9. Bir Zamanlar Anadolu'da (İç Gün, Işık Tasarımı Örneği).....	41
Görüntü 3.10. Bir Zamanlar Anadolu'da (İç Gece,Işık Tasarımı Örneği)	42
Görüntü 3.11. Kış Uykusu (Aydın ve Suavi Çalışma Odasında	43
Görüntü 3.12. Kış Uykusu (Aydın ve Nihal Odada Konuşurken)	43
Görüntü 3.13. Kış Uykusu (Nihal'in Hüznü Hali.....	44
Görüntü 3.14. Kış Uykusu (Nihal'in Aydın'la Konuşmasında Takındığı Tavrı).....	45
Görüntü 3.15. Kış Uykusu (Aydın ve Nihal Odada Tartışırken.....	45
Görüntü 3.16. Kış Uykusu (Nihal'in Odada Yalnız Başına Olduğu Sahne)	46
Görüntü 4.1. Yusuf Otobüsle İzmir'e Giderken	58
Görüntü 4.2. Yusuf'un Kaldığı Otelin Lobisi.....	59
Görüntü 4.3. Yusuf'un Odasında Duvarda Asılı Bulunan Posterler.....	59
Görüntü 4.4. Yusuf Dar Merdivenlerde	60
Görüntü 4.5. Yusuf Ablası ile Karşılaşırken	60
Görüntü 4.6. Evdeki Geriim Hali	61
Görüntü 4.7. Salon Genel Görüntü.....	61
Görüntü 4.8. Yusuf Bekir'in Odasında Otururken	63
Görüntü 4.9. Yusuf ve Çilem çerçeve içinde	64
Görüntü 4.10. Çerçeveleme Tekniği	64
Görüntü 4.11. İstiklal Caddesi Genel Görüntü.....	65
Görüntü 4.12. Yusuf'un Köyden Çıkışı.....	67
Görüntü 4.13. Mahmut Sahilde Tek Başına Çay İçerken	68
Görüntü 4.14. Yusuf Boş Sokaklarda Görünürken	69
Görüntü 4.15. Yusuf Kadını Gözetlerken	69
Görüntü 4.16. Sahilde Gemi Enkazı.....	69
Görüntü 4.17. Yusuf ve Karlı İstanbul.....	69
Görüntü 4.18. Yusuf ve Mahmut Televizyon İzlerken	71
Görüntü 4.19. Yusuf Kadını Takip Ederken	72
Görüntü 4.20. Yusuf'un Gözetlediği Kadın.....	72
Görüntü 4.21. Yusuf'un Kitapçıda Gözetlediği Kadın	73
Görüntü 4.22. Yusuf Kıza Dokunurken	73
Görüntü 4.23. Mahmut Sahilde Tek başına Çay İçerken	74
Görüntü 4.24. Yakup ve Babasının Çaresizliği.....	78
Görüntü 4.25. Birbiri Ardı Sıra Uzanan Dağları İzleyen Çocuklar	79
Görüntü 4.26. Yaprakların İçinde Uyuyan Ömer.....	80
Görüntü 4.27. Çalılıkların İçinde Uyuyan Yakup	80
Görüntü 4.28. Otların İçinde Uyuyan Yıldız.....	80
Görüntü 4.29. Ömer'in Dağ Başında Ezan Okuduğu Sahne	82

Görüntü 4.30. Zeynep İkiline Resmini Çekerken	85
Görüntü 4.31. Fikret Bey ile Zeynep	85
Görüntü 4.32. Fabrikadaki Bahçe	86
Görüntü 4.33. İkili Bahçenin İçindeyken	86
Görüntü 4.34. Fabrika İçinin Puslu Görüntüsü	86
Görüntü 4.35. Fabrikanın Giriş Kapısı	86
Görüntü 4.36. Çerçeve içine alınan Nihal	89
Görüntü 4.37. Üç Karakter Merdivenlerden İnerken	90
Görüntü 4.38. Ankara'nın Genel Görüntüsü	90
Görüntü 4.39. Devasa Reklam Panosuyla Birlikte Sunulan Kentin Görünümü	91
Görüntü 4.40. Ender ve Çetin Televizyon İzlerken	91
Görüntü 4.41. Evin Koridoru	92
Görüntü 4.42. Ender ve Çetin Yemek Yaparken	93
Görüntü 4.43. Ender ve Çetin'in Mutfaktaki Çaresiz Bekleyişi	93
Görüntü 4.44. Ailenin Cinayete Şahit Olduğu An	96
Görüntü 4.45. Cinayetten Sonra Ailenin Beraber Yemek Yediği Sahne	97
Görüntü 4.46. Polis Soruşturması Esnasında Bütün Ailenin Salondaki Genel	98
Görüntü 4.47. Celal Tan'ın Yakın Plan Yüzü	99
Görüntü 4.48. Kamuran'ın Yakın Plan Yüzü	99
Görüntü 4.49. Kamuran Cinayetle İlgili İpucu Ararken	99
Görüntü 4.50. Filmin Giriş Sahnesi	102
Görüntü 4.51. Anne Köydeki Evinde Uyurken	102
Görüntü 4.52. Annenin Dağların Tepesine Çıktığı Sahne	103
Görüntü 4.53. Dış Seslerle Beraber Sunulan Geçmişe Ait Fotoğraflar	104
Görüntü 4.54. Filmde Ev İçinde Kullanılan Doğal Işıklandırma Örneği	105
Görüntü 4.55. Cahit'in Kız İstemeye Gittiği Sahne	108
Görüntü 4.56. Cahit'in Evinin Olduğu Sokak	109
Görüntü 4.57. Cahit'in Evinin İç Görüntüsü	109
Görüntü 4.58. Aynı Caddede Bulunan Türk Dükkanları	110
Görüntü 4.59. Sibel'in Gizliden Annesini Görmeye Gittiği Sahne	110
Görüntü 4.60. Selman'ın İstanbul'daki Evi	112
Görüntü 4.61. Filmde Ara Sahnelerde Gösterilen Orkestra Ekibi ve Süleymaniye Camisi	112
Görüntü 4.62. Sibel İstanbul'da Caddede Yürürken	113

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı; mekân kavramı özelinden, 2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımının doğasını belirlemektir. Çalışmamız için ele aldığımız filmler ile sinemasal mekân ve gerçek mekân arasındaki ilişkiye ve aynı zamanda çelişkilere vurgu yapılmak amaçlanmıştır. Merkezine insanı alan sinema yapıtları, bu bağlamda bir toplumun kültürünü, kadın ve erkek rollerini ve ülkedeki hâkim ideolojik ve ataerkil baskıları yansıtır. Bu yansıtma sürecinde çalışmamız için kilit nokta; tüm bu süreçlerde mekânın nasıl ve ne amaçla kullanıldığıdır.

Aynı zamanda bu çalışma sinemasal mekânın oluşum sürecini incelemeyi hedeflemektedir. Bu noktada filmin teknik unsurlarının (Kamera, Işık, Ses, Kurgu) sinemasal mekânın oluşumuna ne derece etki ettiklerini çözümlenmeyi amaçlamaktadır.

Mekan kavramı özü itibarı ile çok geniş anlam ve işlevlere sahiptir. Bu yüzden mekan kavramı birçok farklı disiplin tarafından sürekli olarak irdelenmiş bir konudur. Bu çalışmada mekan kavramı; Faklı disiplinler arasındaki geniş perspektifli anlamından ziyade, değişen üretim ve tüketim ilişkilerinin mekan üzerinde yaratmış olduğu etkileri ile ele alınmaktadır. Fiziksel mekanın uğramış olduğu değişimlerin sinemasal mekana olan etkilerini belirleyebilmek için tezin örneklem kısmı 2000 sonrası Türk sinemasıyla sınırlandırılmıştır. 2000’li yıllarla beraber Türk sineması hem konu hem de mekan bazında yenilikler yaşamıştır. Özellikle bu dönemde kendi sinema dilini oluşturmaya çalışan genç sinemacıların filmleri Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. Bu bağlamda mekan ve karakter ilişkisi bu dönemden sonra önem kazanmıştır. Karakterlerin iç atışmaları, ruhsal durumları, aşk, toplumsal sorunlar vb. unsurlar yönetmenler tarafından mekânsal kodlamalarla sunulmuştur. Tüm bu etkenler bizi 2000 sonrası Türk sinemasını çalışmaya yöneltmiştir.

Bu amaca ulaşmak için çalışma dört bölüm üzerinden kurgulanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümü; mekân kavramı üzerinden temellendirilmiştir. Mekân kavramı, insan yaşamı için fiziksel bir olgudan ziyade; psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve kültürel boyutlarda varlığını inşa eder. Bu durum da, mekân ve insan arasındaki çoklu ilişki, insanı diğer canlılardan ayıran düşünme yetisi sayesinde

gerçekleşmiştir. İnsan ve mekân arasındaki bir diğer önemli unsur insanın bilinçli bir şekilde mekâna verdiği biçimlerdir.

Özer'in (2013,s.24-25) belirttiği üzere; Mekân ve insan arasındaki bu ikili ilişkinin ortak noktası kültürdür. Mekânın kültürel boyutu mekânın yüzyıllardan beri sanata konu olmasını sağlamıştır. Mekân ve sanat arasındaki ilişki kaçınılmazdır. Sanatın tüm formları bir mekâna ihtiyaç duyar.

Mekân ve insan arasındaki en önemli unsurlardan biri de, insanın yerleşik yaşama geçmesi ile beraber oluşan ortak yaşam inşasıdır. Başlangıçta köyler şeklinde var olan bu ortak yaşam alanları, değişen insan ilişkilerine paralel olarak kentlere dönüşmüşlerdir. Özellikle sanayi devrimi ile beraber kentler çok büyük değişimlere uğramıştır. Makineleşme beraberinde, kentlerin fiziksel yapısında olduğu gibi bireyin mekânla olan ilişkisine yeni boyutlar getirmiştir.

Yırtıcı 'ya (2003,s.76-83) göre Kapitalizmin sermaye alanı olarak gördüğü kentler, zamanla otantik ve tarihi anlamlarından uzaklaşarak, sermaye için birer ticari nesneye dönüşmüştür. Kentin uğradığı bu değişim, çalışmamız için önemli bir vurgu noktası olacaktır. Kentlerin maruz kaldığı ekonomik ilişkiler, en nihayetinde kent içi yapıları bilindik anlamlarından uzaklaştırarak, onları da bir pazarlama nesnesi yapmıştır. Bu durumun çalışmamız için önemli bir diğer unsuru, kentli bireyin yaşamsal mekânı olan konutlardır. Konutlar, bu değişimden çok yönlü etkilenmişlerdir. Konutların hem fiziki yapıları değişime uğramış hem de bu mekânsal değişime paralel olarak, içinde ikamet eden bireyin davranışsal ve ruhsal durumuna etki etmiştir.

Kapitalist ekonomik ilişkiler bağlamında inşa edilen günümüz kentleri, bireyi de içine alan çok ciddi değişimler yaratmaktadır. Gerek kentlerin fiziki yapılarındaki değişim, gerekse bu fiziki yapılarındaki değişime bağlı olan kentli bireyin yaşamı, çalışmamız için kaynak noktaları oluşturacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünün merkezinde sinemasal mekân vardır. Burada belirtilmeye çalışılan, mekân kavramı ile sinemasal mekân arasındaki ilişkidir. Sinemasal mekânın, filmin anlatı dili üzerindeki etkileri irdelenecektir.

Fiziki mekânın sinemasal mekâna dönüşmesi birçok farklı şekilde gerçekleşir ama sinemada mekânın önemi sadece fiziksel boyutuyla sınırlı değildir. Aynı zamanda mekânın filmin anlatısına göre tasarlanıyor olması, duygunun oluşumunda çok önemli

bir unsurdur. Mekânın fiziksel boyutundan öteye geçen sinemasal mekân, yaratılan bu mekânın içindeki nesnelere birbirleri ile olan ilişki bütünlüğüne de çok büyük önem verir. Mekânın içinde yer alan her nesne, filmin duygu ve anlatısına etki ettiği gibi, mekânın kendi sınırlanmış boyutları içinde yarattığı sinemasal evrene ve hatta karakterlerin mekân içindeki aktivitelerine de etki eder.

Sinema daha çok anlatımını görsel bir dil üzerinden sunar, bu yüzden dilin sistematik çemberinden kurtulur. “ *genel anlamda, sinema dil dışı göstergelerden oluşan bir sanat dili olarak*” görülür (Bağder,1999; 144, aktın: Çiçek, 2016,33). Bu görsel dil aynı zamanda göstergeler aracılığı ile oluşur.

Bu noktadan hareketle 2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımının doğasını ortaya koyacağız ve filmin anlam ve duygusuna ne derece etki ettiğini irdedeceğiz. Özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerin kapitalizmin yıkıcı etkilerine daha çok maruz kaldığını görmekteyiz. Kapitalizmin yayılma sürecinde bir araç olarak kullanılan mekân, yeni bir formla inşa edilir. Mekânın bu yeni formunun sinema yapımlarındaki etkileri üzerinden durulacaktır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde sinemasal mekânı oluşturan teknik unsurları irdedeceğiz. Bu noktada sinemasal mekânın oluşum sürecinde teknik(kamera, ışık, ses, kurgu) unsurları detaylı bir okumaya tabi tutularak sinemasal mekânın oluşumuna ne derece etki ettikleri sorgulanacaktır.

Çalışmamızın dördüncü bölümünde ise örneklem olarak seçilmiş olan 2000 sonrası Türk sinemasına ait altı film (*Uzak, Beş Vakit, Fikret Bey, Bizim Büyük Çaresizliğimiz, Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi, Babamın Sesi,*) ve 2000’li yıllar Türk Sineması’yla tez konumuz açısından çok ilintili bir film olan “1997” yapımı bir Türk filmi (*Masumiyet*) ile, gerek tez konumuzla gerekse Türkiye Sineması ile iletişim ve etkileşim içindeki Avrupa Göçmen Sineması’ndan Türk Kökenli göçmen bir aileye mensup yönetmen Fatih Akın’ın Alman yapımı film, (*Duvara Karşı*), nitel içerik ve biçimsel analiz yöntemi ile çözümlenecektir. Bu bağlamda filmlerde yer alan mekânsal kodlamalar biçimsel olarak çalışmamızın üçüncü bölümünde yer alan ve sinema sanatının dört teknik kodlama sistemini oluşturan (Kamera, Işık, Ses, Kurgu) üzerinden ilişkilendirilecektir. İçeriksel olarak ise filmin öyküsündeki karakter, kadın erkek rolleri,

iç çatışmalar, gerçek mekanın uğramış olduğu değişim vb. unsurlar filmsel mekan kavramı üzerinden çözümlenecektir. Çalışma izlenilen film kayıtları; literatür taraması sonucunda elde edilen bulgular ile desteklenerek tarama modeli kapsamında ortaya konmaktadır. “ *tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır*” (Karasar,1998,s.77). Örnekleme dahil edilen filmlerin belirlenmesinde amaçlı örneklem kullanılmıştır. Erdoğan (2012,s.210) amaçlı örnekleme şu şekilde belirtir; “*Amaçlı örnekleme önceden tanımlanarak belirlenmiş amaca uygun birimler inceleme için seçilir.*” Bu bağlamda aşağıdaki ortak noktalar örnekleme dahil edilen filmlerin belirlenmesinde etkili olmuşlardır.

- Filmsel anlatı dilinde mekânın önem derecesi
- Mekân olarak kent yaşamı ve kentli bireyin yaşamı
- Sinemasal mekân olarak evin yeniden inşası
- Mekân olarak kent ve taşra yaşamı
- Ataerkil sistem tarafından denetlenen mekânda kadın yaşamı
- Mekânsal ilişkiler bağlamında aile kuramı
- Mekânsal ilişkiler bağlamında cinsiyetçi roller

Ayrıca yönetmenlerin sinemasal bakış açıları, örneklemlerin belirlenmesinde etkili olmuştur. Örnekleme dahil edilen filmlerin seçiminde; seçilen filmlerin bireysel ve özgün film dillerini kurmaya çalışmaları, ulusal ve uluslararası festivallerde başarı kazanmış olmaları, sadece ulusal düzeyde değil uluslararası düzeyde de üzerinde fikir üretilen, tartışılan ve etki yaratan filmler olması belirleyici unsurlar olmuştur. Bütün bu yöntemler ışığında, tez çalışmasında, analiz edilen mekânsal kodlamalar eleştirel bir okumaya tabi tutulmuştur.

1.BÖLÜM

MEKAN VE KENT

1.1.MEKÂN

Türk dil kurumunun kaynaklarında mekân kavramının anlamı “*yer, bulunan yer*” olarak geçmektedir. (TDK 2017) .

Olaylar zaman ve mekân çevresinde oluşur. Mekân, tarihsel süreçte felsefe, doğa ve sosyal bilimlerin ana konularından biri olmuştur. Bu farklı disiplinler mekânı, değişen tarihsel süreçler ve mekânın değişen formları ile sürekli olarak incelemeye tabi tutmuşlardır.

Mekân kavramı, insanlığın ortaya çıkış süreci ile eşdeğer bir tarihsel geçmişe sahiptir. Bu noktada mekânı oluşturan insanın amacı, çevresinde sonsuz ve belirsiz olan yaşamı, bu yolla sınırlandırmak ve anlamlandırmaktır. İnsanın mekânla kurduğu bu yaşamsal ilişki ile mekân tarih boyunca imparatorlukların, ülkelerin, toplulukların, kültürlerin ve bireyin yaşamsal faktörlerinden biri olmuştur. Bu noktadan hareketle vurgulayacağımız bir diğer ayrıntı ise, insanın yaşamsal merkezinde yer alan mekânın sadece fiziksel bir olgu olarak kalmayıp, aynı zamanda birey tarafından şekillenen ve içerisinde kültürleri barındıran bir yapıda olmasıdır. Bu; gerek birey tarafından mekâna kazandırılan yeni fiziksel boyutlar gerek insan tarafından ona atfedilmiş kültürel anlamlardır.

İnsan; yaşamsal ihtiyaçları çerçevesinde yaratmış olduğu mekân ile beraber kendi varlığını da inşa eder. İnsan ve mekân arasındaki ilişki iki yönlüdür. Her iki uçta da varlığın inşa amacı vardır. Mekân tüm hayatı çevrelemektedir. İnsanoğlu gözlerini dünyaya açtığı ilk andan itibaren, belirli bir mekânın içinde var olur, varlığı mekânsız hayal etmek olanaksızdır. Yaşamımızın ilk anından son anına kadar, mekânla olan bu yaşamsal ilişkimiz, kesintisiz bir şekilde devam eder. Mekânın bu denli bireysel yaşamımızda başat unsur olması, aynı zamandan mekânın birey tarafından gelen bütün değişimlere de maruz kalmasına neden olmuştur. Ancak bu noktada önemli unsur; bu etkileşimin karşılıklı bir ilişkiye dönüşüyor olmasıdır. Mekânı belirli formlarla inşa eden insan, sonrasında mekânın bu formuna göre davranışlarına yön verir. Mekânı inşa sürecimizde çok farklı etkenler (coğrafik bölge, iklim, kültür, ekonomi, sosyal yaşam vb.) rol oynar. Bu unsurlar mekânın fiziksel yapısını belirlediği gibi, mekânın kültürel

ve sosyal anlamlarına da etki ederler. Heidegger bu durumu şöyle belirtir;” *mekânın içinde olmak aynı zamanda var olmaktır*” (1996,s.68-70). Bundan dolayı mekân, insanın varlığını çevreler ve bir sınır oluşturur. Mekânın çok yönlü tartışmalara konu olması mekân ve insan arasındaki derinlemesine ilişkiden kaynaklanır. Mekân ve birey arasındaki etkileşimin bir diğer önemli unsuru ise kültürdür. Mekân insanın; sosyal, ekonomik ve toplumsal yaşantısıyla çok sıkı bir ilişki içerisindedir. Toplum mekânla şekillenir ya da toplum mekânı kendi kültürel değerlerine göre şekillendirir. Bu her iki tez de mekânı ve toplumsal yaşamı birbirleri için ayrılmaz birer parça yapıyor.

Bir mekânı yaratmak ya da var olan bir mekâna yeni anlam ve boyutlar kazandırmak, bireyin sahiplenmiş olduğu kültürle yakından ilgilidir. İnsanların sahip oldukları dini inanışlar, benimsedikleri kültürler ve buldukları toplumsal konum gibi etkenler mekâna yüklediğimiz anlamlarda birincil faktörler olurlar ve mekânla görünür kılınırlar. İnsan, mekânı belirli gerekçelerle anlamlandırır, buradan hareketle mekân ve birey arasındaki karşılıklı etkileşim, zamanla toplumsal bir boyuta taşınır. Bir arada yaşayan insanların ortak kültürleri, aynı zamanda ortak mekânları ile eşdeğerdir. Toplumlar kendi kültürel kodlarına göre mekâna şekil verir. Bu durumda dünya üzerinde barındırdıkları kültürel kodlarına göre, birbirinden çok farklı anlam ve amaç barındıran mekânların oluşumunu sağlarlar

Mekân ve insan arasındaki bu etkileşimin sonucu olarak insanın yaşam tarzı da bu ilişkiye göre şekillenir. “ bir yere ait olmak” insanın ve toplumun kimliğinin oluşmasında çok büyük öneme sahiptir. Evi, bu mekânsal zeminde incelediğimizde eve duyulan bu aidiyet duygusu aynı doğrultuda diğer mekânlara da yansır. Eve ve diğer yaşamsal mekânlara yüklediğimiz tüm bu anlamlar aslında birey tarafından oluşturulan kurgusal söylemlerdir. Mekâna yüklediğimiz bu anlamlar birey ve iktidar ilişkileri ile de iç içe geçmiştir. Bir yere ait olma ve o yerin özelliklerini bünyesinde barındırma aynı toplum içinde yaşayan insanları kategorize eder.

İnsanın mekâna olan aidiyet duygusu aynı zamanda mekân üzerinde hâkimiyet kurma isteğini de doğurmuştur. Avcılık ve toplayıcılıktan tarıma geçiş yapan insan, tarımsal üretimle beraber mekân üzerinde hâkimiyet kurmuştur. Değişen ticari ilişkiler zamanla mekânın yapısal işlevinde değişiklikler yaratmıştır. Bu değişiklikler, gerek mekânın dokusunda, gerekse de içinde barındırdığı sosyokültürel anlamlarda gerçekleşmiştir. Mekân kavramını belirttiğimizde aslında öncelikli olarak mekânın sahip

olduğu fiziksel sınırları üzerinden bir tanımlama yaparız. Bu durumda mekânı tanımlayabilmemiz için bu mekânın belirli bir sınıra sahip olması gerekir. Aynı zamanda bu sınır, mekânın kendisi ve diğer mekânlar arasında belirgin bir ayırım yaratır. Ama mekânı sadece fiziksel boyutu ile ele almak, geometrik bir kavram üzerinden incelemek, mekânı tek boyutlu bir incelemeyle sınırlı tutmaktır. Mekânın sahip olduğu fiziksel boyutu, aslında en temelinde mekânın varoluş biçimidir. Birey tarafından mekâna yüklenen anlamlar neticesinde mekân, artık sadece bu fiziksel boyutu ile kalmayıp bir de kültürel ve sosyal bir alana dönüşür. Roth (2002,s.76-84) mekânın farklı görünümünü şu şekilde belirtir;

“Sınırlanan hacmi imgeleyen saf fiziksel mekân, ancak görülerek algılanabilen algısal mekân, insan zihninde işlevselliğini kazanan kavramsal mekân, devinimi esas almasıyla içinde yaşayanların yaşamlarına yön veren davranışsal mekân, bir boşluğu kesin çizgilerle dolduran pozitif mekân, önceden var olan bir alanı boşluğa dönüştüren negatif mekân ve aynı türe ait olan bireylerin kendi aralarına koydukları mesafeyi betimleyen kişisel mekân başlıca mekân türleridir”.

Fiziksel bir sınırlandırma ile var olan mekân, bu sınırlandırma üzerinden kendi içerisinde bir egemenlik alanı yaratır. Burada belirtmemiz gereken önemli nokta ise mekânın bir egemenlik alanı olması birey tarafından ona atfedilmiş bir özelliktir. Belirli sınırlarla kavramlaştırılan mekân, birey tarafından bir egemenlik alanı olarak yeniden üretilir. Bu bağlamda, mekânın şekli olan fiziksel boyutu, insan tarafından belirli amaçlarla yeniden inşa edilir. Edward Said (1989,s.36) bu durum için şunu belirtir:

“Birkaç dönümlük arazi üstünde yaşayan bir grup insan kendi toprakları ile bitişik arazi ve onun ötesindeki barbarların toprakları dedikleri saha arasında sınırlar tayin edeceklerdir. Yani kişinin bizim dediği aşına bir mekân ve onların dediği, yabancı bir mekân tayin etmesi, şeklindeki bu evrensel teamül, son derece rastgele olabilen bir coğrafi ayrımlar ihdas etme biçimidir.”

Bu noktada, mekân, birey tarafından ona atfedilmiş bu anlamlar üzerinden yeni ilişkiler doğurur. Bizim olan mekân, korunmaya ihtiyaç duyar. Bu sınırları korunmak hayati bir önem kazanmış olur. Burada değindiğimiz sınır kavramı sadece mekânın fiziksel sınırları değildir aynı zamanda ona birey tarafından yüklenmiş algısal sınırlardır. Bizim olan mekânı korumak, içerisinde yaşadığımız rahat güvenli alanı da

korumamız anlamına gelir. İnsan tarafından mekâna yüklenen bu kurgusal anlamlar, en nihayetinde mekânda bir iktidar ilişkisi doğurur ve bu iktidarın temsili ise erkektir. Emin Alper'in "*Tepenin Ardı*" (2013) filminde bu doğrultuda bir mekân kullanımı vardır.

Filmde; Emekli olan Faik, babasından ona kalmış toprağı işletir. Arazi ve ev işlerinde Faik'e yardım eden bir yörük aile vardır. Faik'in oğlu Nusret, torunları Zafer ve Caner, Faik'in yanına tatile gelirler. Faik Yörüklere karşı amansız bir öfke besler. Bir araya gelmiş olan ailenin içinde ortaya çıkan sorunların sebebi olarak da tepenin ardındaki "yörükler" gösterilir.

Çalışmamız için asıl önemli nokta ise filmde Faik tarafından yaratılmış olan hayali düşman söylemidir. Tepenin ardındaki Yörükleri film boyunca hiç görmeyiz, buna karşın Faik için düşman bir tehdit unsurudur ve tepenin ardındadır. Faik'in yaratmış olduğu bu hayali düşmanın tehdit unsuru olmasının asıl nedeni; Faik'in mekâna yüklemiş olduğu anlamın mülkiyet sınırlarının ihlalden kaynaklanır. Faik için elinde bulunan arazi mülkiyet ve aidiyetle yeniden üretilir, üretilen bu yeni mekânsal formda iktidar yeniden doğar. Faik, aynı zamanda mekâna yüklemiş olduğu bu kurgusal anlamlar ile mekân üzerinde iktidarını da oluşturur. Köklerini birey tarafından üretilmiş olan mekândan alan iktidar, bu mekânsal sınırları koruyarak kendi varlığını devam ettirir. Filmde mekân üzerinde hâkimiyet sağlamış olan Faik, aynı zamanda denetimini devam ettirebilmek için mekânı korur. Burada bahse konu aldığımız koruma, sadece arazinin hudutlarına yönelik tek taraflı bir koruma değildir. Faik bu araziye koruyarak, kendi güç alanını da korumuş olur. Filmde önemli bir diğer unsur ise; tepenin ardında bulunan yörüklerdir ve filmde Faik için yörükler düşmandır. Said'in belirtmiş olduğu barbarların toprakları aslında mekânsal anlamda tepenin ardındaki Yörükler için gösterilebilir.

1.1.1.Mekânın Ekonomik Boyutu

Ekonomik ilişkiler ve mekân arasındaki etkileşim çok boyutlu süreçlerden geçmiştir. Her dönemde hâkim ekonomi politikalarının mekân üzerinde etkileri belirleyici olmuştur. Toprak veya etrafı çitlerle çevrili olan belirli bir kişi veya grubun hizmetinde olan toprak parçası, mekân ve ekonomi arasındaki ilişkinin en kaba hali olarak okunabilir. Mekânsal olarak toprağın sermaye alanı olması ile birey ve mekân arasındaki ilişki, yeni boyutlar kazanmıştır. Bu yüzden mekânın ekonomik politikalar

ile olan ilişkisini belirtmek için, ilk önce feodal düzende hâkim olan mekânsal ilişkileri inceleyeceğiz.

Feodal düzende üretimin merkezinde toprak vardır. Bütün ekonomik ilişkilerin merkezinde toprak ve onun üretim biçimleri vardır. Huberman'a göre (2009,s.13) dönemin ekonomik ilişkileri toprağın üretimine ve çiftçiliğe bağlıdır. Bu üretim biçiminde asıl söz sahibi olan ise toprak beyleridir. Bu toprak beyleri belirli sınırlarla çevrelenmiş toprak parçalarına sahipti, bu yüzden toprak ağası arazinin içinde kendisine ait kocaman şatolar inşa ederdi. Yırtıcı 'ya göre (2003,s.30,31) ise bu ekonominin temel özelliği kendi içinde kapalı olmasından kaynaklanır. Özellikle üretimin günümüzdekinin aksine kentte değil de kırsalda gerçekleşiyor olması çok önemli bir etkidir. Feodal sistemde üretimin temel dayanağı olan toprak, beraberinde kendi içinde sınırlı olan bir ekonomik sistem oluşturmuştur. Üretilen mal, üretildiği coğrafik bölgenin dışına çıkamadığı için, tüketimde üretimin yapıldığı bölge sınırları içinde gerçekleşiyordu. Deniz aşırı ticaretin gelişmesi ile beraber, üretim ve tüketim yeni boyutlar kazanmışlardır. Feodal düzende bölgesel anlamda üretilen mal, bu kapalı döngüden kurtularak, ticaret için bir nesneye dönüşmüştür. Toprağa bağlı olarak üretilen malın ticari bir nesneye dönüşmesi ile beraber, toprak da asıl işlevini kaybetmiştir. O da üretilen mal gibi bir pazarlama aracı olmuştur. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren dağılmaya başlayan feodal düzen, beraberinde değişen ekonomik politikalar sonucunda, mekân kavramını değişime uğratmıştır.

Zaman ve mekân kavramları insanoğlunun yaşam alanını tümüyle çevreler. Bu yüzden bireyin gerçekleştirmiş olduğu bütün eylemler, bu iki kavramla ilişkilidir. Feodal düzenin ortadan kalkması ile kapitalizm, bu iki kavram üzerinden egemenlik kurarak kendi varlığını sürekli kılmıştır. Kapitalizm kendi ticari emelleri çerçevesinde, yeni bir mekân anlayışı gerçekleştirmiştir. Mekânın bu yeni formu, önceki üretim dönemleri ile kıyaslanamayacak derecede değişime uğramıştır. Bu noktada çalışmamız için önemli olan soru ise, kapitalizm ile beraber mekânın nasıl bir değişime uğradığıdır? Aslında bu sorunun cevabı kapitalizmin temel dinamikleri arasında bulunabilir. Kapitalizmin yapısı gereği büyüme arzusu, beraberinde kendi iç dinamiklerini de sürekli olarak değiştirmesini sağlamıştır. Sürekli olarak değişen bu iç dinamikler, mekânı da değiştirir. Değişen mekânın yeni formu, onu ticari bir nesne yapar. Ancak burada önemli olan nokta, mekânın bu ticari sürece çok boyutlu bir şekilde dâhil olmasıdır. Lefebvre (2014,s.25) bu durumu şu şekilde belirtir:” toplumsal mekân, üretim tarzına

hem sonuç hem de neden ve gerekçe olarak müdahale etse de, bu üretim tarzıyla birlikte değişir.” Aslında en nihayetinde mekân kavramının ve fiziksel olarak kendisinin uğramış olduğu bu değişim, onu kapitalizm için bir sermaye alanı yapar. Mekân hem üretime hem de tüketime müdahale eder, bu yüzen mekânın kontrolünü elinde tutan güçler, bu iki kavrama müdahale edebildikleri gibi, bir de toplum üzerinde mekânı, baskı unsuru olarak kullanırlar. Kapitalizmin mekân üzerindeki denetimi mekânın fiziksel ve kültürel anlamlarında da değişim yaratmıştır. Bu yeni mekân formunda mekân, olabildiğince kırılılandır. Aslında bu iki kavram hem mekânın fiziksel, hem de kültürel anlamı için geçerlidir. Mekân çok rahat bir şekilde değişime uğrayabilir, yıkılır veya onarılıp yeni bir forma sokulabilir. Bu durum mekânı tıpkı bir eşya veya nesne konumuna indirgemıştır. Harvey mekân ve kapitalizmin ilişkisini şu şekilde belirtir. *“Coğrafi yayılma, uzamsal düzenlemeler ve eşitsiz coğrafi gelişmenin bünyevi imkânları olmasaydı eğer, kapitalizm bir siyasal ekonomik sistem olarak işlerliğini çoktan kaybederdi”*(2008,s.40). Harvey kapitalizmin mekânla olan ilişkisini çok katmanlı bir şekilde açıklar. Harvey’in belirttiği üzere kapitalizmin mekânla kurduğu ilişki, aynı zamanda bu ekonomik sistemin varlığının da temel etkenlerinden biridir. Coğrafik bölgeler arasında yaratılan eşit olmayan koşullar, mekânsal anlamda, dünya ölçeğinde yıkıcı sonuçlar yaratmıştır. Bir taraftan doğal kaynakları ve kültürel zenginlikleri talan edilen belirli coğrafik bölgeler, öte yandan buradan elde edilen zenginlikler ile diğer bölgelerde yaratılan ihtişamlı kentsel mekânlar vardır. Bu iki uç coğrafik bölge arasında yaşanan eşit olmayan koşullar, en nihayetinde mekânsal sömürüyü dizginlenemez bir boyuta taşır. Bu duruma örnek olarak yıllardır sömürülen Afrika kıtasından elde edilen zenginliklerin, Avrupa kıtasında yarattığı ihtişamlı kentler gösterilebilir.

Bütün bu bağlamlar ışığında ortaya çıkan en temel sonuç, kapitalist ekonomik sistemin inşa ettiği bu yeni mekân anlayışı, geleneksel olan mekânda çok radikal değişimler yaratmıştır. Geleneksel mekânın en büyük özelliği bulunduğu bölgenin kültürel ve coğrafik kodlarını içinde taşıyor olmasıdır. Buna karşın kapitalizm, hâkimiyet sürecini devam ettirebilmek için geleneksel mekânın formunda değişiklik yaratarak, kendi mekân algısını inşa etmiştir. Kapitalizmin küresel ölçekteki ticari politikaları, dur durak bilmeden devam etmektedir. Dünyanın bütün bölgelerine yayılmış olan kapitalizmin ardında yaratmış olduğu mekânlar ise birbirlerinin aynısıdır. Geleneksel mekânın bölge bazlı inşasında (burada bahse konu alınan hem mekânın fiziki yapısı, hem de içinde barındırdığı kültürel anlamıdır) yaratılan bu yıkıcı etmenler,

en nihayetinde dünyada coğrafik, kültürel ve bölgesel etmenlerin hiçe sayıldığı benzer mekânlar inşa etmiştir.

Auge mekânın anlamlandırabilmesi için mekânla kurulan üç tür bağdan söz eder;

a) *“kimliksel bağ” bireyin kendi geçmişi ve gelişimi ile birlikte bir mekânla kurmuş olduğu bağıdır.*

b) *“ilişkisel bağ” birey ve çevresindekilerin geliştirdikleri ortak kültür ve ritüeller aracılığı ile bir mekânla kurdukları bağıdır.*

c) *“tarihsel bağ” bireyin ve çevresindekilerin mensup oldukları ortak kültürün geçmişten geleceğe sürekliliği için de mekânla kurulan ilişkidir (Auge. 1997, s.59,85 aktrn. Vural T. 2005)*

Auge bu üç özelliği taşımayan mekânın “yok-mekânlar” olduğunu söyler (1997). Bu yok mekânı en net gördüğümüz yer alış- veriş merkezleridir. Günde yüzlerce insanın oraya gitmesine rağmen yukarıda değindiğimiz üçlü ilişki türünden herhangi birisi bile gerçekleşmez. Dünyadaki bütün alış- veriş merkezlerinin yapısı birbirine benzer ve hiçbiri kültürel bir yaratmaz. Bu mekânlar tüketim toplumunun yegâne amacı olan tüketme olgusu üzerine kurgulanmışlardır. “Yok-mekânlar” inşa edildikleri kentler içinde bir kültürel aidiyet yaratmazlar çünkü bu mekânlar işlevlerini yitirdikleri anda değişir ya da yıkılırlar. Mekânın kültürel aidiyet taşıdığını söylemiştik ama Augue’nin belirttiği üzere “yok-mekânlar” kapitalist ekonomik sistemler tarafından bütün kültürel değerlerinden soyutlanmış mekânlardır. Ya da en azından şunu söyleyebiliriz; bu yok-mekânlar, içerisinde bir kültürü bir nedenle yansıtmak istediğinde, o kültüre ait formlar kendi ticari çıkarlarına göre biçimlendirilip anlamlandırılarak yansıtılır ve kültürü bilindik anlamından uzaklaştırıp değişime uğratırlar.

Sonuç itibarı ile mekân, insan hayatı için vazgeçilmez bir unsurdur. İnsanın karmaşık ve düzensiz olan yaşamını anlamlandırmak için mekânla kurduğu anlamsal ilişki, zamanla insanın geçirdiği bütün ticari ve kültürel değişimlerden etkilenmiştir. Mekân olmaksızın bir yaşam formunun imkânsız olduğunu belirtmiştik ve insan ile mekân arasındaki ilişki bu denli gerekli iken, insanın yarattığı ticari politikalar, mekânın yapısal işlevinde değişiklik yaratmıştır. Mekân, kapitalist ekonomik sistem için üzerinde hâkimiyet kurulması gereken bir yerdir. Çünkü insan mekânla çok derin bir ilişki

içerisindedir, mekân üzerinde söz sahibi olan, aynı zamanda toplumun bütün etmenleri üzerinde de söz sahibi olur. Toprağa hükmeden, kentlere, köylere hatta en özelinde eve bile hükmeder.

1.2.KENT

Sanayi devrimi ile beraber üretim tarzı tümüyle değişmiştir. Sanayi öncesinde toprağa bağlı olan üretim, aynı zamanda belirli bir coğrafik alanın içinde gerçekleşiyordu. Bu yüzden üretim kırsalda olduğu için nüfusun büyük çoğunluğu da burada yaşıyordu. Toprağa dayalı olan üretim modelini yok eden kapitalizm, sermaye alanı olarak kentler üzerinde yoğunlaşmıştır. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda kentte nüfus gün geçtikçe artmıştır. Huberman'a (2009, s.186) göre ise toprağı elinden alınan köylünün Kente olan nüfus akışı tümüyle zorunlu bir göçtü. Kırsalda üretimin temel dayanağı olan toprağın üretim de etkisizleştirilmesi burada yaşayan insanları kente göç etmeye zorlamıştır.¹ Keleş kentin geniş anlamda tanımını şu şekilde yapar; *Sanayileşme ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısını artması ve bu günkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim süreci* (2010,s.27).

Kapitalizmin üretimi kırsaldan alıp kente taşınması, kenti daha önce hiç olmadığı kadar ön plana çıkarmıştır. Sermaye alanı olarak yeniden düzenlenen kent birçok değişime uğramıştır. Kentin fiziksel yapısı üretimi aktif kılmak için yeniden düzenlenmiştir. Caddeler, bulvarlar, demiryolları, konut vb. birçok fiziksel etken kapitalizm tarafından yeniden şekillendirilmiştir. Kent bir bütün olarak sermaye için yeniden kurgulanır. Özellikle kırsaldan kente doğru yaşanan muazzam derecede nüfus akışı, kentlerin yeniden kurgulanmasında konutu çok önemli bir konuma yükseltir. Tüm bu süreçler geleneksel kentin mimari yapısında çok radikal değişiklikler yapmıştır. (Yırtıcı, 2003, s.77-79).

Shayegan (2013,s.101-111) ise modern kentlerin uğramış olduğu yıkıcı etkenleri Tahran üzerinden açıklar. Özellikle çağdaşlık adı altında geleneksel kent yapısı tümüyle değiştirilmiştir. Değişen kentin fiziksel mekânları ile beraber bu mekânların kültürel ve

¹ Köylüleri yüzyıllardır oturdukları topraktan sürmenin en rezil örneklerinden birini belki de İskoçya'da Sutherland düşesi vermiştir. Hikâyeyi Marx anlatıyor: “ artık defedilecek bağımsız köylü kalmayınca evleri yıkmaya başlıyorlar, böylece tarım işçileri kendi ettikleri toprakta ev yapacak yer bile bulamıyorlar. (Huberman,2009,s.187)

sosyal anlamları da değişime uğramıştır. Ticari politikaların egemen olduğu kent yapısında büyüme orantısız bir hal alır. Kent hem doğudan hem de batıdan büyüyerek doğayı talan eder. Shayegan Tahran'ın uğramış olduğu bu şiddetli değişimlerin ardından kenti “berduşlaşmıştır” diye niteler. Çünkü kentler, tarihi ve kültürel dokularından tümüyle uzaklaşmıştır. Bu birbiri ardına gelen yıkıcı etkenler, kent içi kozmopolit etkenleri de ortadan kaldırmıştır.

Baudrilard'a (2014,s.106-109) göre ise hipermarketler modern kentlerde bir dönüşüm gerçekleştirmişlerdir. Bu devasa alışveriş merkezleri her ne kadar kentlerin dışına yapılıyor olsalar da kentle derin bir ilişki içerisindeyler. Bu ilişkinin en net göstergelerinden biri kent ile hipermarket arasında kurulan iletişim ağıdır. Kent merkezinin dışına yapılan bu hipermarketler ulaşım ağı ile kenti kendisine doğru çeker. Yer üstünde kocaman yollarla, yer altında metrolarla ulaşım sağlanan bu yapılar, aynı zamanda kentin mimari yapısı üzerinde de belirleyici bir rol oynar, tüketici için ise bu yapılar sanal bir yaşam inşa ederler. Kentler aynı zamanda alışveriş merkezlerine doğru büyüyen bir araç konumundadırlar. Geleneksel kentte pazarlar, kentlerin merkezinde kurulurdu ve kentli bireyler arasında samimi ilişkiler yaratırdı. Kapitalizmin kentleri sermaye alanı olarak görmesinin ardından bu pazar yerleri, tümüyle ortadan kaldırılarak, alışveriş merkezlerine dönüştürülmüştür. Kent içi alış-veriş merkezleri tümüyle tüketme olgusu üzerinden kurgulanmışlardır. Bu yüzden içinde buldukları kentlerin kültürlerini barındırmazlar, ya da en azından şunu belirtebiliriz; bu alışveriş merkezleri herhangi bir kültürü yansıtmak istediklerinde bile bu kültürü kendi ticari politikaları ile yeniden kurgulayıp sunarlar. Bu iki sürecin ardından kentlerin dışına yapılan bu devasa alış-veriş merkezleri ortaya çıkmışlardır. Bu yapılar her ne kadar kentin dışına yapılıyor olsalar da, kent üzerinde bir baskı unsuru oluştururlar. Bu yapıların denetim gücü, mekânın kendi sınırsal duvarlarını aşarak, ulaşım ağı ile kentin mimari ve kültürel yapısına etki eder. Bu noktada aslında farklı mekânlar arasında iletişim sağlayan ulaşım kanalları, kapitalizmin mekân üzerindeki kontrolünü güçlendirmiştir. Bu yolla mekânı örgütleyen kapitalizm, özellikle kentsel mekânlar üzerinde çok ciddi bir güç sağlamıştır. Lefebvre (2014,s.28) belirttiği üzere kent içi ulaşım ağları (otobüs, metro, tramvay vb.) kentsel mekanlar arasında hız ve bütünsellik yaratmıştır. Aynı durumda hava yolu taşımacılığı ise bu durumu dünya ölçeğine taşımıştır.

Üretimin gücünü elinde tutanlar, bu gücün alanı olarak, tüketme olgusu üzerinden kurgulanmış olan kent mekânlarını da inşa ederler. Kent içi bu mekânlar, kentli bireyin yaşamını da çok yönlü etkiler. Kentli bireyin hemen yanı başına yapılan bu tüketim odaklı mekânlar, en nihayetinde bireyi, toplumsal olgulardan uzaklaştırarak, bireyin yaşamını tüketimle çevreler. Bookchin bu durumu “ *kişinin öz saygısı giderek azalır sonunda benlik korkunç bir şekilde son bulur*” (1999,s.39) diye açıklar.

Daha önce mekân tanımını yaparken belirttiğimiz üzere, “toprağa hükmedenin üzerindeki de hükmetmesi kolaylaşır” demiştik. Bu düşünce üzerinden ilerlediğimizde, kentlerin içerisinde barındırdığı ilişkiler bağlamında “iktidar” kavramını ele aldığımızda, ortaya daha net bir sonuç çıkar. Bu noktada belirtmemiz gerekir ki, toprağa hükmetme, üstündeki yapılara da hükmetmeyi sağlar. Sonuçta kentli birey, istemsiz bir şekilde de olsa iktidar ile ilişki içerisinde ve onun alanına girmiş olur. Kentli bireyin kullandığı tüm mekânlar bu iktidar ve ekonomik ilişkiler bağlamında yaratılmışlardır. Berman’ın belirttiği kent anlayışında ise “*mekânsal ve toplumsal olarak bölümlenmiş bir dünyada; insanlar burada, trafik şurada, iş yerleri burada, evler şurada, zenginler burada, fakirler şurada, arada da çimen ve betondan, bariyerler böylece insanların kafalarında yeniden haleler büyüyebilir*” (1994,s.211).

Bu şekil kent içi bölmeler ile insanlar da buldukları konuma göre ayrışır. Bu durumda da toplumda ayrışma ortaya çıkar. Günümüz kentlerinin gözde mekânları olan güvenli siteler, buna örnek gösterilebilir. Genellikle kent merkezinden uzak olan bu yapılar, kapılarında sürekli olarak bulunan güvenlik görevlileri, güvenlik kameraları ve onları dışarıdan soyutlayan duvarlarla birlikte inşa edilmiştir. Bu güvenlik sistemi ve kapalı yaşam formu, bu sitelerin pazarlama sözcükleri olur. Bireyin doğal gereksinimlerinden olan barınak ve güvenlik ilişkisini, bir pazarlama aracı olarak kullanan bu yeni tip siteler, yukarıda belirttiğimiz olgular üzerinden bir pazarlama stratejisi oluştururlar. Aslında, kurulan bu güvenli sitelerin, insanın doğal gereksinimi olan güvenli barınaklardan, çok uzak oldukları görülür. Bu yapılar tümüyle kurgusal anlamlar üzerinden inşa edilmişlerdir. Kapitalizmin ana mekânı olan kentler, kendilerini birer pazarlama aracı olarak inşa ederler ve bu inşa süreci kent içi tüm yapıları da kapsar.

Günümüzde küreselleşen kent artık kırsaldan nüfus akışı alamayacak kadar büyüüp gelişmiştir. Davis’in de (2007,s.23) belirttiği gibi kırsalda yaşayanların kente

göç etmeleri artık gereksizdir. Bunun nedeni ise kent artık kırsala doğru büyüyüp gelişmektedir. Özellikle büyük kent merkezlerinden kırsal bölgelere doğru oluşturulan ulaşım ağı, bu sürece hizmet eder. Bu ulaşımı sağlayan büyük otoyollar, aynı zamanda kent ile kırsal bölge arasında veya büyük metropoller ile küçük kentler arasında bir iletişim sağlama işlevi görür. Bu yolların gidiş veya geliş yönüne paralel yapılan kentsel mekanlar (dinlenme tesisleri, sağlık kuruluşları, konutlar, vb.) en nihayetinde metropol ile kırsal yerleşim yeri arasında doğrusal bir yakınlaşma yaratır. İki tarafta da gerçekleşen bu büyüme sonunda, kentin kırsal olan yerleşim bölgesi üzerinde baskı kurması kaçınılmazdır.

Bütün bu ilişkiler bağlamında kentler, birer ticari nesneye dönüşmüşlerdir. Hem fiziki olarak, hem de içinde barındırdığı tüm canlı ve cansız etkenleri de, bu sürece dâhil etmişlerdir. Sermayenin “kar” hedefi üzerinden inşa edilen kent mekânlarının, tarihsel ve kültürel anlamları, tümüyle yok edilmiştir. Tüm bu etkenler bireyin yaşamını da değiştirmiştir. Bireyin, yaşamın sonsuzluğunu sınırlandırmak için anlamlandırdığı mekân, günümüz koşullarında bireye üstünlük sağlamıştır. Özellikle kent yaşamında bireyin mekânla olan ilişkisi, tümüyle pazarlama ve ticari olgular üzerinden gerçekleşir. Bu noktada kentli bireyin yaşamsal mekânı olan “konut” kavramını inceleyerek, birey ve kent mekânları arasındaki ilişkiyi belirtmemiz tez çalışmamıza katkı sağlayacaktır.

1.2.1. KONUT

Kentin içerisinde barındırdığı ekonomik ilişkiler, kentin ana düzenleyicisi olmuştur. Neoliberal politikaların birer ticari nesnesi haline gelen kentler, hem fiziki hem de sosyal yaşamı etkilemektedir. Bu bağlamda sermayenin yoğunlaştığı kentler, çok yoğun nüfus akışına maruz kalmıştır. Nüfusun bu denli artmasının neticesi olarak, kentlerin fiziki yapısında, konutlar çok büyük önem kazanmıştır. Kentli bireyin yaşam alanı olan konutlar, kentin içerisinde barındırdığı ekonomik ilişkiler bağlamında inşa edilmişlerdir.

Kentli bir birey için konut kavramının en temel işlevi, kişiye sağladığı barınma imkânıdır. Barınma ihtiyacı, insanın en temel gereksinimlerindedir. Bu yüzden önceleri doğada yaşayan insan için barınma, hayati bir ihtiyaçtı. Barınmanın bu denli hayati olmasının sebebi insan ile dışarı arasında bir sınır oluşturma ve insanın bu mekânda kendini güvende hissetmesinden kaynaklanır. Birleşmiş Milletler İnsan Hakları

Evrensel Bildirgesinin 25. Maddesinde” konut” kavramı için “*evrensel bir haktır*” diye belirtilmiştir. Bu bağlamda küreselleşen dünyada değişen yaşam ve mekân ilişkisinin sonucu olarak ele alacağımız konut, birey ve mekân olgusu üzerinden işlenecektir.

Konut kavramını bütün ticari ilişkilerden soyutladığımızda ortaya çıkan en yalın anlam; birey için sağladığı güvenli sığınak olmasıdır. Konutun özü, bireyin barınma ihtiyacının mekânsal karşılığıdır. Bu doğrultuda, kentlerin ilişki içerisinde olduğu ticari ilişkiler sonucu konut, bu birincil anlamlarından uzaklaşıp, bir ticari nesneye dönüşmüştür. Kentlerde hâkim Neoliberal politikalar, kentlerin fiziki tüm yapılarını değiştirirken, konut da bu değişimden oldukça fazla etkilenmiştir. Bizim için birincil olan nokta ise, serbest piyasa ekonomisinin, bir pazarlama aracı olarak sunduğu” konut” kavramıyla gerçekleşen mekân ve birey ilişkisidir.

Bu bağlamda belirginleşen diğer önemli nokta ise konutun fiziki yapısıdır. Konutun içerisinde barındırdığı mekânsal bölmeler, aile ve birey ilişkisini de etkiler. Eklememiz gereken önemli bir diğer unsur ise konutun, toplumun temeli diye adlandırılan aileyi, içinde barındırmasıdır. Bu noktadan hareketle konutların içerisindeki mekânsal bölmeler sadece birer betonarme yapı olarak kalmaz, aynı zamanda da aile içi ilişkileri etkiler ve bu etkileşim süreci topluma kadar uzanan bir sorunlar zinciri yaratır. Dedelerimizden ve ninelerimizden duyduğumuz tek göz odalı evler, günümüzde tümüyle değişmiş ve ev içi bölmeler gittikçe artmıştır. Eskiden aynı odayı paylaşan tüm aile bireylerinin sahip oldukları o sıcak ve samimi duyguların yerini, günümüzde bu ilişkilerin arasına ticari kaygıların inşa etmiş olduğu mekânsal bölmeler girmiştir. Vassaf (2009,s.66) bu durumu şu şekilde belirtir.

“Çağdaş mimarinin buna tepkisi hiç olmazsa o duvarları açmak, daha doğrusu onları yıkmak oldu; böylece mekânlar arasında mümkün olduğunca insani temas kurulması sağlanacaktı. Ama mekânın kullanımı hala totaliterdir. Nerede ne yapacağımızı hatta neyi nasıl yapacağımızı bize bildirir. Çağdaş yaşama mekânı, bedenin çeşitli fonksiyonlarına karşılık düşecek biçimde hayatımızı, bölümlere ayırır ve yönetir; hâlbuki insan bir bütündür ve çok fonksiyonlu bir organizmadır”.

Kapitalizmin yarattığı ekonomik ilişkilerin yarattığı sonuçlarından biri olan günümüz konut tiplerinin bir diğer önemli unsuru ise, birbirlerine olan benzerlikleridir. Günümüzde apartman daireleri birbirine benzer ve bu benzerlik sadece mekânın fiziki yapısı ile de sınırlı değildir. Aynı mekânın tasarım şekli de birbirinin aynısı olabiliyor.

Örneğin 3+1, 2+1, 1+1 diye ifade edilen günümüz konut mekânlarının referans aldıkları bir diğer bilim dalı ise geometridir. “*Geometri ortaya çıktı, kadastro her şeyi kaplıyor, ölçülemeyen bir şey kalmadı.*” (Berman:1994,s.222).Geometrik şekiller ve uygun ölçütlerle inşa edilen bu yapılar, doğal insan yaşamının gereksinimlerinden olan barınmanın çok uzağındadırlar.

Vassaf (2009)’a göre ise; ev içi bölmeler bireyin yaşamını çok yönlü etkiler. Günümüz evlerinde; mutfak, oturma odası, çalışma odası, yatak odası, çocuk odası vb. odalar, adı altında, belirli kurallar ve özellikleri içerisinde, yeni mekânsal bölmeler vardır. Kurgusal anlamlar üzerine inşa edilmiş olan bu odalar, bireyin mekânla olan ilişkisine direkt olarak etki eder. Bu etkilenme, sadece birey ve diğer aile bireyleri arasında gerçekleşen bir iletişim kopukluğuyla sınırlı kalmaz, aynı zamanda bireyin özü ile de bir iletişim kopukluğu yaratır.

Günümüzdeki kent konutlarının en bariz benzerliklerinden biri ise televizyonun konumu ve bu konum etrafında şekillenen evin tasarımıdır. Günümüz teknoloji dünyasında, dışarı ile tek taraflı bir iletişim yolu olan televizyon, evin mekânsal merkezinde yer alır. Bu bağlamda televizyonun bulunduğu konum ve etrafındaki kanepelerin şekillerine, rengine ve boyutuna dek varan benzerlikler vardır.

Mekânsal bağlamda inceleyeceğimiz filmlerde de bu durumu daha da net görmüş olacağız. Günümüzde konutlar hız ve pratik üzerinden oluşturuluyor. Konutun yapım aşamasında temel alınan bu olgular, aynı zamanda içinde yaşayacak olan bireyi de bu olgulara tabi kılmayı hedefliyor. Bireysellik ve özel alan gibi kavramlar üzerinden inşa edilen günümüz konutları, her ne kadar toplumdan uzaklaşacağı bir alan olarak sunulsa da, bunun gerçekleşmesi imkânsızlaştırılıyor.

2. BÖLÜM

SİNEMASAL MEKAN VE TÜRK SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMI

2.1.SİNEMASAL MEKÂN

Mekân içerisinde barındırdığı tüm etmenlerle (ya da elemanlarla) bir etkileşim ortamıdır. Bu etkileşim gerek mekânın kendi sınırlanmış boyutu, gerekse de o sınırsal boyutun içerisinde yer alan nesnelere aracılığı ile gerçekleşir. Bununla beraber bir mekânın yorumlanmasında, hem mekânın ölçütleri, hem de mekânın içinde bulunan canlı cansız tüm varlıklar bu varlıkların oluşturdukları kompozisyon ve birbirleri ile etkileşimleri göz önünde bulundurulur. Mekânın etkileşim gücü ile mekânın içerdiği mesaj doğru orantılıdır. Mekânı, içerisinde barındırdığı mesajlarla ele aldığımızda, mekânın içerisindeki kodlamalar da ayrı bir önem kazanmış olur. Bu kodlamalar filmin izleyici kitlesi için şekillendirilir, bu tarz bir yöntem ile yönetmenin filmin duygusunu ve anlamını seyirciye aktarımı kolaylaşır.

Bireyin mekânla kurduğu bu iletişim aslında insanın daimi olarak yaşamını mekân üzerinden inşa etmesinden kaynaklanır. Mekânın bu denli insan hayatının merkezinde yer almasının sonucunda, birey, mekânı yaşamsal ihtiyaçları doğrultusunda değiştirmiş ve bu değişime paralel olarak tasarlamıştır. Bireyin kendi yaşamsal kodlarına göre formüle ettiği mekân, sosyal yaşam içinde oldukça önemli bir yer almıştır. Dönemsel farklılıklarla sürekli olarak değişen insan yaşamı, beraberinde mekânsal bir değişimde yaratmıştır. Mekânın sosyal yaşam ile olan bu derinlemesine ilişkisi, aynı zamanda mekân ve kültür arasında da sıkı bir ilişki yaratmıştır.

Çelikcan'ın (2014,s.52) belirttiği üzere sinema en temelinde bir hikâyeye aktarır, bunu yaparken çeşitli teknik unsurlardan faydalanır. Sinemanın hikâyesini aktarırken yararlandığı en önemli unsurlardan birisi mekân tasarımıdır. Bektaş (2017,s.202-204) sinemada mekan kavramının bir en az bir oyuncu kadar önemli olduğunu vurgular. Mekânın varlığı olmadan sinema hikâyesini sunamaz. Mekânın bu denli önemli olması, onun filmlerde yönetmenler tarafından çok farklı şekillerde kullanılmasını da zorunlu kılmıştır. Gerçek bir mekânın, olduğu gibi bir filme konu olması, filmin mekanı olması, aynı zamanda filmin duygusuna ve anlamına da etki eder. Özellikle izleyen için gerçek mekânın kullanımını önemli bir bağ oluşturur. Buna örnek olarak;

“*Bisiklet Hırsızları*”(Vittorio De Sica-1948) filmi gösterilebilir. İşsiz olan Antonio Ricci sonunda bir iş bulur. İşi için gerekli olan bisikletini çaldıran baba polisten yardım ister. Polis, Antonio’ya yardımcı olmaz ve bisikleti kendisinin bulmasını söyler. Bu süreçte polisten yardım alamayacağını anlayan baba ve on yaşındaki oğlu, Roma’nın sokaklarını gezerek bisikleti ararlar. Bu arama esnasında yönetmen kamerasını olabildiğince nesnel bir bakış üzerinden konumlandırır ve ülkenin içinde bulunmuş olduğu kötü durumları yansıtır. Yönetmen anlamın oluşumunda başat unsurlardan birini de mekân kullanımı ile gerçekleştirir. Karatay’ın (2006,s.108) belirttiği gibi film yeni gerçekçilik akımının bütün özelliklerini içinde barındırır. Bu yüzden “sokak” filmin anlatısında çok önemli bir konumdur. Ayrıca bu filmle beraber sinemada kullanılan gerçek mekân ve anlamın ilişkisi önem kazanmıştır.

“*Umut*” (Yılmaz Güney-1970). Filminde ise geçimini sağladığı atını, araba çarpması sonucunda kaybeden Cabbar’ın ve ailesinin hikâyesi anlatılır. Filmde yeni boyutlar kazanan üretim ilişkilerine bağlı olarak değişen kent ve kentsel mekânların şehrin ücra bölgelerinde yaşayanlar üzerinde yarattığı yıkıcı baskılar Cabbar karakteri üzerinden sunulur. Filmde kullanılan gerçek mekânlar, filmin hem anlam hem de duygu boyutunu direkt olarak etkiler.

Bu duruma 2000 sonrası Türk sinemasında ise “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” (Nuri Bilge Ceylan-2011) filmi örnek gösterilebilir. Taşrada gerçekleşen bir cinayetin ardından, gece boyunca cesedin aranmasını konu alan film, bu noktada hikâyesine uygun gerçek mekânları kullanarak, hem anlamı güçlendirmiştir hem de anlatıya dramatik bir atmosfer kazandırmıştır.

Sinema günümüzün önemli sanat formlarından biridir. Kendine has dili ile anlam üreten sinema, bunu gerçekleştirirken çeşitli teknik unsurlardan faydalanır. Yarattığı anlamlar dünyası için etkili olan en önemli unsurlardan biri sinemanın kendi zaman ve mekânını yaratmasıdır. Sinema sanatı zaman ve mekânı kendine has dili ile yeniden üretir. Demir (2015,s.123) filmsel mekân ve zamanla ilgili şunları belirtir; “*Zaman ve mekânın yasaları filmde tümüyle değişir. Böylece filmsel zaman ve filmsel mekân anlatım sürekliliğini etkileyen temel ilkeler olur.*”

Diğer sanatlarla kurduğu anlamsal bütünlük sinemasal anlatının en büyük özelliklerinden biridir. Bu noktada resim, müzik, heykel, şiir, dans, tiyatro ve mimariden sonra gelen yedinci sanat dalı sinema, kimi zaman diğer sanat dalları ile bir bütünlük

sağlamış, kimi zaman da onlara ait özellikleri aşarak tümüyle kendine özgü bir dil yaratmıştır. Bu kendine özgü dili oluşturduğu en önemli faktörlerden biri de mekâna yeni bir sanatsal form kazandırmasıdır. Çam (2016,s.5) sinemasal mekânı şu şekilde belirtir; *“Sinemasal mekanlar fiziki ve/veya deneyimlenmiş mekanların sinema sanatı aracılığıyla dolayım lanarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulur”*. Sinema bu noktada mimari durağan mekân formuna hareket kazandırarak, sanatsal mekâna yeni bir anlatı gücü kazandırmıştır. Sinema kendi mekânını yeniden düzenler ve oluşturur. Bunu, içinde barındırdığı teknik unsurlar ile yapar. Mekân filmin anlatı dünyasına göre yeniden yaratılır. Bayrak (2015,s.49) sinema ve mekanın ilişkisini şu şekilde belirtir. *“Sinema ortaya çıktığı ilk günden itibaren mekânla etkileşimde olmuş ve bilinçli veya bilinçsiz mekânı daima kullanmıştır. Yapılan tüm sinemasal tasarımlar mekânsal tasarımdan sonra yapılmaktadır.”* Sinema dünyasına uygun dekore edilen mekân, aynı uygunluk doğrultusunda ışıklandırılır ve sinemanın diğer teknik unsurları sayesinde film için uygun yeni bir mekân oluşturulur. Bütün bu teknik öğeler, sesle birleştirildiğinde, sinemasal mekân, daha önce hiç olmadığı kadar güçlü bir anlam kazanmış olur.

Sinemada mekân kullanımının bir diğer boyutu ise, mekânda var olan ilişkiler bütünlüğüdür. Bir mekân içerisinde bulunan nesnelerin birbirleri ile olan ilişkileri, filmin anlatı dili için çok önemli bir unsurdur. Aynı doğrultuda karakterlerin mekân içerisindeki aksiyonları ile mekanın içerisindeki unsurların etkileşimi, bir ilişki bütünlüğü oluşturur. Sinemada mekân kullanımının en önemli özelliklerinden biri de mekânın çekimden önce düzenlenebilmesidir. Kimi zaman çekim esnasında, kayıt durdurularak, mekâna müdahale edilmesi gerekebilir. Lotman’ın belirttiği üzere; *“çekim kavramının asal bir öğesi de sanatsal mekânın sınırlandırılmasıdır”* (1994,s.46). Bütününde koparılan mekânın bir parçası çekim için yeniden düzenlenir. Bu düzenlemede en önemli unsurlardan biri de, mekâna yerleştirilen nesnelerin ilişkisidir. Nesnelerin mekânda buldukları konum, nesnelerin boyutu veya rengi, tüm bunlar sahneye hem anlam kodlamasında, hem de dramatik yönden etki ederler. İzleyeci bu sınırlı mekânı perdede gördüğünde, sadece mekânın fiziksel boyutu ile ilgilenmez, karakterlerin mekânda bulunan nesneler ile oluşturduğu ilişkiler bütününe de dikkat eder. Aynı zamanda kameranın hareket ediyor olması, karakterin mekân içerisindeki hareketleri ile mekân ve içerisindeki nesnelerin ilişkisi dinamik bir etken kazanır. Buna örnek olarak *“Denge Bavemın”*(Babamın Sesi-2012) filmi gösterilebilir. Filmde en önemli mekân evdir ve filmdeki aile bireylerinin geçmişi sorgulamaları ev üzerinden

yapılır. Aşağıda filmde aldığımız (*Görüntü 2.1.*) görsel üzerinden mekânın içindeki nesnelere ilişkin detaylıca belirtmiş olacağız.



Görüntü 2.1. Babamın Sesi (Ev İçi Sahnesi)

Sinemada mekânın kameranın kadrajı ile sınırlandırıldığını belirtmiştik. Yukarıdaki sahnede de aynı şekilde evin içinde sınırlı bir alanı görmekteyiz. Bu noktada çalışmamız için asıl önemli olan kısım ise, bu sınırlı alanın içinde konumlandırılmış olan nesnelere dir. Karakterlerin kostümleri ile mekânda bulunan nesnelere arasında belirgin bir bütünlük vardır. Duvarda asılı olan geyik tablosu geleneksel bir motiftir. Evdeki kanepeler, duvardaki geçmişe ait olan resimler ve asılı olan gaz lambası vb. bütün bu nesnelere birbirleriyle bir ilişki içerisinde kullanılarak, mekânın içerisinde yaşanmış olan geçmişin belirleyeni olurlar. Filmde geçmişte yaşanan kayıpların yarattığı dram mekândaki nesnelere konumu ile verilmek istenmiştir. Bu yüzden filmde mekândan daha çok içindeki nesnelere ve oluşturdukları anlamlar ön plana çıkar.

İlk dönemlerde sinema, bir sanat dalı olarak kabul görmemiştir, bunun nedeni ise gerçeğin mekanik bir kaydı olduğu düşüncesidir. Sinemanın gerçeklikle olan bağı, sinema tarihinin ilk yıllarından beri sürekli olarak tartışılmıştır. Başta Kracauer, Bazin gibi kuramcılar sinemanın dünyayı olduğu gibi göstermesini vurgularken, Eisentstein, Mitry, Balazs, Metz, Arnheim gibi kuramcılar ise sinemanın gerçeklikten uzaklaştıkça bir sanat dalı olabileceği görüşündeydiler. Sinema içinde barındırdığı teknik unsurlardan ötürü diğer sanat dallarından ayrıştıyordu. Önce mekânın yeniden üretilmesi, sonra belirli teknik unsurlarla (kamera, ışık dekorasyon, ses, kurgu) perdeye yansıtılması, daha önce var olan mekân algısına yepyeni bir anlam ve görsellik kazandırmıştır.

Fotoğrafik olan bu mekânsal görüntü bir yandan gerçek mekânı olduğu gibi yansıtırken, diğer yandan ise mekâna yeni bir boyut kazandırır. Daha önce tablolarla dekore edilen mekân, fotoğraf karesi ile birlikte, doğrudan kayıt özelliği sayesinde sanatsal mekâna yeni bir boyut getirmiştir. Ancak fotoğraf karesi, mekânın bire bir kopyasını oluşturmaktadır. “*Resim benzerliğin üretimiyle, fotoğraf nesnenin yerine geçen imgedir*” (Bazin,2000; s.15-18) Sinemasal mekân izleyici için yepyeni boyutlar getirmiştir. Filmdeki mekân, duyguya da oldukça fazla etki eder. Makyaj, kostüm ve dekorasyon gibi diğer teknik unsurlarla donatılan mekân, sinema için ayrılmaz bir faktör olmuştur. Film türüne ve yapısına göre mekân yeniden üretilir ve uygun bir forma sokulur. Gerek kameranın sahip olduğu farklı ölçekteki çekim açıları gerek kameranın hareket kabiliyetinin olması, tüm bu teknik olanaklar film için yeni ve uygun bir mekân formu oluşturmuştur. Gök (2007,s.112-115) bu durumla ilgili olarak şunları belirtir;

“ Filme alınıp görüntülenecek mekanın düzenlenmesi, sahne tasarımı, dekor, kostüm, makyaj ve efektler yönetmene gerçek yaşamdaki mekan ve görünüşleri kendi görüş ve amacı doğrultusunda değiştirme olanağı sağlar. Yönetmen somut görüntülerle gerçek yaşamdan düşlere, düşsel mekandan hayallere geçebilir ve sinemasal mekan kavramını, anlayışını ortaya koyar.”

Sinemasal mekân, anlamın yaratıcısı ya da güçlendiricisidir. Sinemada “mekân”, anlamın temel yaratıcısı olmuştur. Karakter ve mekân arasında, filmin anlatı dünyasına göre oluşturulan uyum ve etkileşim bunun bariz örneklerinden biridir. Özellikle kent yaşamının yarattığı bireysel yaşam tarzını ve tüketimi filmlerine konu edinen yönetmenler, anlatı dünyalarının en önemli faktörünü mekânlar olarak belirlerler. Mekân, anlatıya uygun formüle edilerek, anlamın oluşmasında çok büyük pay sahibi olur.

Mekânın birey tarafından belirli ihtiyaçlar etrafında şekillendirilmesi, mekân ve sinema arasında sonlanmayacak bir ilişki kurmuştur. Sinemada kameraya çekilen film, kendi anlatı diline uygun olarak toplumun belli bazı kesimlerine hitap eder. Bu hitabı güçlü kılmak isteyen yönetmenler mekâna yeni anlamlar yüklerler. Filmde verilmek istenen mesaja uygun dekore edilen mekân, hem anlamı hem de duyguyu güçlendirir. Sinema filmi için mekânın tasarım süreci, filmin anlatı dünyasına göre oluşturulur.

Filmin senaryosuna göre şekillenen mekân, içinde barındırdığı imgelerle izleyicinin algısına hitap ederek, etkiler. Berger (1995,s.10) imgeyi şu şekilde belirtir.

- *Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür.*
- *Her imgede bir görme biçimi yatar.*

Yönetmenin tercih ettiği mekânsal imgeler, aynı zamanda seyircinin mekânı yorumlamasını da sağlar. Öykünün anlatı diline ve duygusuna doğru orantılı bir şekilde kullanılan mekânsal imgeler, hem mekâna yeni bir anlam katar, hem de seyircinin mesajı almasını kolaylaştırır.

Yönetmen tarafından filmde kullanılan imgeler, filmin düşünce ve duygusuyla, seyirci arasında bir köprü görevi görür. Başlangıçta mekânda duru bir halde bekleyen imgeler, filmin mekânda yarattığı dinamizm ile birincil anlamlarından koparak, yeni bir anlam ve biçim kazanırlar. Kameranın kadrajında birbiri ardına geçen iki mekânsal imge, yeni anlam ve duygularla seyircinin duygusuna hitap eder. Sinemasal mekânın imgeler aracılığı ile yeniden üretilmesi, karşımıza sinemasal mekânın gerçekliği sorunsalını getirtir. Adanır (2005,s.1-8) sinemanın gerçeklikle olan bağıını şu şekilde belirtir;

“Sinematografik gerçeklik bir kurmacadan ibaret olup, bu kurmaca ya görüntüler dışında bir gerçeklik duygusu kazandırmanın yolu, diyaloglar/ sesler, müzik/ melodi, görüntüler/ zaman, mekan ve kişilerle ilişkili işitsel unsurlar, kurgu/ dil yetisi/ görüntülerin sıralanma mantığı ya da biçimden geçmektedir. Christian Metz bu olayı “gerçeğe benzerlik”, “gerçeklik izlenimi” gibi deyimlerle ifade etmektedir

Burada bahse konu olan tüm etmenler ile sinema, kendi gerçekliğini oluşturur. Bu süreçte mekânın kullanımı çok önemli bir etkindir, çünkü mekân hikâyenin sunumunda bir zorunluluktur. Bu yüzden mekânın kullanım amacı sinemanın gerçekliğine hizmet eder. Özellikle mekânın içinde bulunan bütün canlı ve cansız varlıklar bu gerçekliğin oluşum sürecine müdahale ederler.

Çam’ın(2016,s.12) belirttiği üzere fiziki mekân ile sinemasal mekân birçok bakımdan birbirinden ayrışırlar. İkisi arasındaki en belirgin farklardan biri ise, sinemasal mekânın öznenin varlığı ile anlam bulmasıdır. Bu noktada sinemasal mekân fiziki mekâna oranla daha esnektir, bu esnekliğin neticesinde yaratılan mekânın anlamı değişkendir. Buna karşın fiziki mekân ise sayılarla ifade edilen bir nesnellik üzerine

kuruludur. Bu noktada fiziki mekân, sinemaya geçişinde, çok katmanlı aşamalardan geçer ve nesnelliğini kaybederek, merkezinde insan algısının olduğu bir öznel kazanır. Sinemanın kurgusal gücü bu noktada devreye girerek, fiziki mekânı kendi anlatı formuna göre yeniden üretir. Üretilen bu sanatsal mekân, aynı zamanda çok güçlü bir anlatım aracı olur.

2.2.TÜRK SİNEMASINDA MEKÂN

Sanayi devrimi ile beraber yüzlerce yıllık geleneksel üretim anlayışında değişimler meydana gelmiştir, emek ve üretim arasında bir kopuş yaşanmıştır. Üretim ve tüketim ilişkilerindeki bu ciddi değişim aynı zamanda insan yaşamını da değiştirmiştir. Ekonomik hâkimiyetin belirli bir sınıfa geçmesi ile beraber var olan insan ve mekân ilişkileri, tümüyle değişime uğramıştır.

2000 sonrası Türk sinemasına baktığımızda ortaya çıkan önemli filmlerde, mekânın kent ve taşra olduğunu görürüz. Kapitalist ekonomik politikaların bir sonucu olarak, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de betonlaşma ve kentleşme giderek artmış, taşra ile kent arasındaki uçurum giderek büyümüştür. Sistemin kar güdüsünü devam ettirebilmek için inşa ettiği bu yeni betonarme kentler, bir yaşam alanından ziyade, kar güdüsü üzerine inşa edilmiş ticari kentlerdir. Bu duruma örnek olarak ele alacağımız İstanbul kenti, 2000 sonrası bu ekonomik politikalardan payını oldukça fazla almıştır. Bu dönemden sonra İstanbul’da bulunan otantik ve tarihi yapılar yerine, yeni binalar inşa edilmiştir. Bu yeni yapılar estetik ve güzellikten yoksun, tümüyle bir pazarlama nesnesi olarak tasarlanmışlardır. İnsanın temel ihtiyacının sonucu olan ev ve yuva kavramları da, birer ticari nesneye dönüşmüştür. Neoliberal politikaların bir sonucu olarak kentler, taşraya üstün gelmiş, bu yüzden içinde barındırdığı ticari çıkarlar gereği, merkezlere yoğun bir nüfus akışı gerçekleşmiştir. Kentler, her geçen gün artan nüfus yoğunluğu sebebi ile yeni sosyal gruplara ev sahipliği yapmıştır. Bu grupların neticesi olarak kentlerdeki mekânlarda yeni anlamlar kazanmıştır. Bir yandan büyük binaların olduğu lüks rezidanslar yer alırken, hemen dibinde ise gecekondular yer almaktadır. Kent içi bu yapılar, içinde barındırdığı insan ilişkilerini de etkilemiştir. İstanbul bu yeni filmlerde ağaçsız, yeşilin olmadığı bir kent olarak görünür.

Bu duruma en net örneklerden biri Nuri Bilge Ceylan’ın “*Uzak*” (2003) filmidir. Taşradan kente gelen Yusuf, eski Yeşilçam filmlerinde tanık olduğumuz mahalle kültürünün yok olduğunu görür. Mahmut temsil ettiği kentli birey kimliğinin sonucu

olarak, toplumdan uzaklaşarak bireyselleşmiştir. Yusuf'la beraber kenti biz de deneyimleriz. O sıcak mahalle içi insan ilişkilerinin yerini, kocaman binalar ve kendini toplumdan soyutlamış bireyler almıştır. Bu tüketim kültürünün sonucu olarak birey, aile ve toplum yeniden şekillenmiştir. Yeni Türk sinemasını bu ekonomik politikalar çerçevesinde değerlendirdiğimizde, dış mekânlar kadar, iç mekânların da değişime uğradığını gözlemleriz. Kentte yaşayan bir birey için ev, sığınak olmuştur ve kişi ile dışarı arasında bir güvenlik çemberi oluşturmaktadır. İç mekânın bu değişim hali, Türk sinemasında oldukça yer edinmiştir. Apartman dairesi, kentli bireyin yaşam alanıdır ama birey bu mekân içinde yalnızdır ve mekânı yalnızlığını giderecek şekilde dekore eder. Bu durumun en önemli nesnesi ise televizyondur. Televizyon, kentli birey için hem güvende olacağı, hem de dışarıyla bağlantısını sağladığını zannettiği bir iletişim aracıdır.

Alışveriş merkezleri de Türk sinemasında oldukça fazla yer edinmeye başlamıştır. Alışveriş merkezleri, günümüz kent insanı için hem alışveriş yapılacak, hem de boş vaktin değerlendirileceği alan olarak görülmesinin neticesinde, bu mekânlar sinemada da aynı doğrusal amaçlarla yer edinmiştir. Bütün bu yukarıda değindiğimiz kapitalist ekonomik politikaların bir sonucu olarak tasarlanan kentler, içinde bu ekonomik politikaların uygulandığı yapılarla, 2000 sonrası Türk sinemasının mekanları olmuş, görsel anlatının merkezine oturmuşlardır.

İstanbul gerçek anlamda tüm bu tarihsellikten, zamanın ruhundan, değişimlerden oldukça fazla etkilenmiştir. Bu etkilenme, sinemamızda da fazlaca yer almıştır. Ancak 2000 sonrası Türk sineması; Yeşilçam'ın aksine, mekân olarak sadece İstanbul'la sınırlı kalmamıştır. İstanbul'un dışında başka kentler de sinemaya mekan olmaya başlamıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri; sinemasını ticari tekelin dışında tutan bağımsız yönetmenlerin kendi özgün öykülerini ve film dillerini yaratma çabası ve bu konudaki ısrarlarıdır. Buna örnek olarak; Özcan Alper'in (2012) yapımı "*Sonbahar*" filmini verebiliriz. Filmin mekanı Karadeniz'dir. Yusuf on iki yıl cezaevinde kaldıktan sonra, geçirdiği ağır hastalıktan dolayı ölüme yaklaşmıştır, bu yüzden son günlerini dışarıda geçirsün diye serbest bırakılır. Yusuf cezaevinden çıkıp (Çamlıhemşin) köyüne gider. Yönetmen özellikle Yusuf'un son günlerini, doğaya ait görüntülerle metaforik bir anlam üzerinden sunmuştur. Filmde önemli bir diğer unsur ise Yusuf'un köyünde sadece yaşlıların bulunmasıdır çünkü gençlerin hepsi büyük kentlere göç etmişlerdir. Daha önce de değindiğimiz kapitalist ilişkilerin üretimi kırsaldan alıp kentlerde

yoğunlaştırması, taşrada yaşayanları kente göç etmeye zorlamamış kırsalın ıssızlaşmasına neden olmuştur. Üretimin ve tüketimin tümüyle kentlerde yoğunlaşması özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde taşradan kente olan göçü halen canlı tutmaktadır. Bu yüzden “*Sonbahar*” filminde de gençlerin kente gitmesinin sebebi ekonomik ilişkilerdir.

Bir başka örnek de Seyfi Teoman’ın “*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*” (2011) filmidir. Filmin mekanı Ankara’dır. Filmde modern kentin, bireyleri tutsak ettiği “yalnızlık” görünür. Bu filmle beraber gördüğümüz başka önemli bir konu ise tüketim üzerine inşa edilen kentin, sadece İstanbul’la sınırlı kalmayıp, diğer kentlere de aynı etki ile nüfuz ettiğidir. Mekâna yüklenen yeni anlamlar, kullanılan yeni mekânlar ve mekân ile karakter arasında kurulan derinlemesine bağ, Çağdaş Türk sinemasında oldukça fazla yer almıştır.

2000 sonrası Türk sinemasında kent, onu inşa eden Neoliberal politikalar bağlamında sunulmuştur. Bu politikalar kent ve kentli bireyin taşra ile olan bağlarını gün geçtikçe zayıflatmıştır. Taşra ve taşralı sorunsalı, kentlinin gözünden aktarılmıştır. Yeşilçam filmlerinde kentli ve taşralı arasında keskin bir ayrışma vardır. Yeni Türk sinemasında ise bu ayrışma, yeni boyutlar kazanmıştır. Kentli bireyin içinde olduğu çıkmaz; taşralı ve kentli birey üzerinden yeniden vurgulanmıştır. Kentin toplumda yarattığı bireysellik, tüketim ve yeni yaşam formları, taşralı ile kıyaslanarak sunulmuştur. Bu noktada incelediğimiz filmlerde iki önemli sonuç ortaya çıkmaktadır. Bunlar;

- Taşralı, bilindik saf ve temiz halinden kopmuştur. Taşranın kendi içinde barındırdığı olumsuz yönlere de (erkek egemenliği, kadının yaşam alanı, çocukların dünyası, vb.) vurgu yapılmıştır. Gürbilek (1995,80-82) taşranın içindeki rutin yaşamı belirtirken “taşra sıkıntısı” tabirini kullanır. Aslında günümüzde taşrayı eleştiren filmlerde bu söylem mevcuttur. Eleştiriye tabi tutulan taşranın rutin yaşamı ile beraber fark edilmeyen alışkanlıklardır. Buna örnek olarak;

“*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*” (Ahmet Uluçay-2004) filmin başkarakterleri Recep ve Mehmet taşralı iki çocuktur. Taşranın kendi içinde yaratmış olduğu kapalı yaşam formundan kurtulmak isteyen bu iki çocuk, sinema sayesinde dış

dünyayı görme olanağı bulurlar. Bu filmde önemli unsurlardan biri de taşraya olan eleştirel bakış açısidir. Özellikle yönetmen bu eleştiriyi çocukların üzerinden sunarak, yeni neslin taşraya olan bakış açısını yansıtır.

“*Beş Vakit*” (Reha Erdem-2006) filmi taşranın olumsuz yönleri üzerinde durmuştur. Taşra, kapalı bir anlatı dili ile aktarılmıştır. Üç çocuğun gözünden şahit olduğumuz durumlar; taşradaki erkek egemenliği, kadının belirli bir mekâna sıkışmışlığı ve taşranın çocuklar üzerindeki baskısıdır. Bu filmle gördüğümüz, taşranın artık bilindik saf ve temiz halinden tümüyle uzaklaştığıdır.

- Taşraya olan bir diğer eleştirel bakış açısı ise, kentlinin gözünden olan aktarımıdır. Kentli birey için taşraya duyulan bir özlem vardır ve bu özlem kent eleştirisi sunan çoğu son dönem Türk filminde vurgulanmıştır.

Selma Köksal, “*Fikret Bey*” (2007) adlı filmde Türkiye’nin geçirdiği dönemsel ekonomik değişimlerin yansımalarını, köhnemiş bir fabrika üzerinden sunmuş, fabrika filmde adeta Türkiye metaforu gibi kullanılmış, fabrika sahibi ile fabrika bekçisi filmin ana karakterleri olarak seçmiştir. Köyden kente göç etmiş farklı yaş grubundaki iki karakter için taşra, özlem duyulan bir konumdadır.

Bütün bu ilişkiler bağlamında 2000 sonrası Türk sinemasında mekân kullanımı, çok boyutlu anlamlar üzerinden kurgulanmış ve sunulmuştur. Mekân, karakterlerin iç dünyalarını yansıtmak amaçlı da kullanılmıştır. Filmlerin duygusuna ve anlamlar dünyasına hitaben seçilen mekânlar, İstanbul’la da sınırlı kalmamış, Anadolu’nun başka şehirleri de filmlere konu olmuştur. Kent kullanımı, 2000’ler sonrası Türk sinemasında çeşitli, yeni ve özgün anlamlar üzerinden inşa edilmiştir. Kapitalizmin kentlerde yarattığı ticari ilişkilerin bireylerde yarattığı etkiler, yine kent sunumu üzerinden gerçekleşmiştir. Bütün bunlara rağmen kapitalizmin mekân üzerindeki hâkimiyeti son dönem Türk sinemasında oldukça fazla hissedilmiştir.

3. BÖLÜM

SİNEMASAL MEKANI OLUŞTURAN ÖĞELER

Sinema anlatısını görsel bir dil üzerinden oluşturur. Bu durumda içinde barındırdığı formlar bu anlatının oluşumunda çok büyük pay sahibi olurlar. Filmsel anlatıda ele alınan hikâyenin bir filme dönüştürülme işlemi çok boyutlu süreçlerle gerçekleşir. Çalışmamız için önemli olan sorunsal; sinemada yaratılan mekânın, oluşum sürecinde teknik formların (kamera, ışık, kurgu, ses) üretilen mekâna ne derece etki ettikleridir.

Kamera kullanımı, mekânın çok boyutlu yaratılmasında etki eder. İçerisinde barındırdığı farklı ölçekler ve kameranın hareket kabiliyetinin olması sinemasal mekânı fiziki mekândan ayırır. Kamera mekânın sınırlarını da belirleyen bir faktördür, kamera seyircinin bakış açısını belirler. Kameranın mekanik bir aygıt olmasından dolayı, gelişen teknolojiye paralel olarak, özellikleri, yetenekleri her geçen gün gelişmektedir ve bu gelişim sinemada mekânın oluşturulmasına etki eder.

Filmlerde ses kullanımı ile beraber, sinemasal mekân gerçek mekâna bir adım daha yaklaşmıştır. Sesin kullanımı filmi perdede izleyen seyirci için arka fondaki mekâna ait sesleri duyabilme özelliğini yaratmıştır. Bu durum da hem mekânın uzamsal boyutunu güçlendirmiştir hem de seyircinin filmle olan bağını güçlendirerek filmsel mesaj ve duyguların alımlanmasını kolaylaştırmıştır. Sesin bir diğer önemli katkısı ise, mekânsal olarak perdede görülmeyen mekânı ses ile görünür kılarak, mekânlar arası bir bütünlük ilişkisi yaratmıştır.

Işık kullanımı ile beraber filmsel mekânın anlamı ve estetik boyutu güçlenmiştir. Bu noktada sinema yapımlarında çok çeşitli şekillerde kurulan ışık; karakter, mekân, duygu, mesaj estetik, vb. birçok anlamın oluşumunu içinde barındırdığı estetik yönü ile destekler.

Kurgu mekânsal bir devinim sağlayarak mekânlar arasında ilişki yaratmıştır. Bu noktada kurgu kullanımı sayesinde birbirinden ayrı olan fiziki mekânlar kurgu yardımı ile bütünlük ve ritmik bir sunumla seyirciye sunulur.

Sinemada mekân anlamının ve duyguların oluşumunda çok önemli bir etkidir. Yönetmenler kendi anlatı dillerine uygun olarak bu teknik öğeleri farklı şekillerde

kullanarak, sinemasal mekânı birbirinden farklı anlam ve duygular üzerinden oluştururlar.

3.1.Kamera

Bir film kamera ile çekilen birden çok çekimin bir araya gelmesi ile oluşur. Gerek mekân, ışık, kostüm, gerekse de sinemanın temel öğeleri öykünün anlatı dünyasına göre yeniden şekillenir ve film için uygun bir duruma getirilir. Tüm bu süreçlerin sonunda kamera, bu biçimsel özelliklerle beraber öyküyü filme alır. Kameranın konumlandırılması hikâyenin diline ve duygusuna göre değişiklik gösterir, bu yüzden kamera iki önemli etkiyi sağlar.

- Seyircinin bakış açısını, kameranın konumu belirler.
- Kamera, sinemasal mekânın sınırlarını belirler.

Bu yüzden sinemada gördüğümüz mekânların bir zihinsel üretim ve denetim sürecinden geçtiğini söyleyebiliriz. Bu sürecin gerçekleştiricileri de şüphesiz yönetmen veya görüntü yönetmenidir. Kamera mekanik bir alettir ve gelişen teknolojiye paralel olarak her geçen gün daha da gelişir. Daha önce mekânın belirli biçimsel özelliklerle donatılıp sinemaya yansıdığını söylemiştik. Sinema bu bağlamda tüm sanat dallarından etkilenir, ancak bu etkilenmeyi kullanarak bir adım daha ileriye taşır, çünkü hareket kabiliyeti kazandırmıştır tüm sanatsal formlara. Kameranın hareket kabiliyetinin olması onu diğer görsel sanatlardan ayırır, bu özellik mekân belleğimizi etkiler. Hareketli kamera sahnenin duygusunu da etkiler. Filmlerde belirli bir karaktere veya nesneye vurgu yapmak için kamera ile ona yaklaşılır veya detay çekim alınır. Doğa çekimlerinde çevrenin tümünü göstermek için kamera, kendi etrafında hareket eder ve panoramik bir manzara resmi seyirciye ulaştırılır.

Kamera ve mekân arasındaki ilişkiye vurgu yapmak için en çok kullanılan çekim ölçekleri genel ve uzak çekim ölçekleridir. Bu çekimlerde seyirciye mekân tanıtılır, filmdeki karakterlerin mekânla olan ilişkisi de bu çekim açısından belli olur. Nuri Bilge Ceylan'ın "*Bir Zamanlar Anadoluda*" filminde kullandığı (*Görüntü 3.1.*)'deki planda, mekânın genel görüntüsü ile karakterlerin mekânla olan ilişkilerine şahit oluruz.

Doğanın solgun olması seyircinin duygusuna da hitap ederek anlatıya dramatik bir yapı kazandırır



Görüntü 3.1. Bir Zamanlar Anadolu'da (Kamera ve Mekan İlişkisi Örneği)

Fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte göz, kendinde sahip olduğu temel özellikleri kameraya devretmiştir. Kamera gözün yerine geçerek, artık gözün yerine de görmektedir (Freund, (2008,s.180 aktrn: Al, 2015,s.243). Gün geçtikçe teknolojiye paralel bir şekilde gelişen kamera aygıtları, gözün görme kapasitesini aşmışlardır. Mekanik bir görme biçimi olan kamera, aynı zamanda insana sunduğu görüntülerle beraber, belli bazı sorunlar yaratmıştır. Bunlardan en önemlisi ise parça ve bütün ilişkisidir. Kamera kadrajına aldığı görüntüleri bütünselliğinden kopartarak sunar. Görüntünün asıl işlevi her ne kadar bir parçanın sunumu olsa da, bunu sinemasal anlatım üzerinden irdelediğimiz zaman, mekân ve bütünlük ilişkisi ve aynı zamanda sorunsal ön plana çıkar.

Sinemada kullanılan mekân öğelerinin, bütünselliğinden kopartılarak parça görüntüler üzerinden sunulmasının yaratabileceği sorunlar ve diktalar vardır. Burada ön plana çıkan ise bu mekanik aygıtı yöneten insan unsurudur. Bir hikâyeyi filme alan yönetmen, bu doğrultuda uygun mekânları seçer ve filmin anlatı diline uygun koşullar çerçevesinde sunar. Kameranın konumu o noktada önem kazanır. Kamera durduğu yere bağlı olarak mekânı yansıtır. Seyircinin filmi alımlama süreci, sadece kamera ile var olabilmektedir. Yönetmen kendi sinema diline uygun olarak kamerayı konumlandırır ve kameranın bu konumu seyircinin film ile kurduğu ilişkide var olan tek bakış açıdır.

Burada öne çıkan bir diğer kavram ise çerçeveleme oluyor; sınırlı olan sanatsal mekânın , (çerçeve/frame) estetik kaygılar ve anlam aktarımı amacıyla sonsuz görünüm, imkân ve ihtimallerden yalnız belirlenmiş olanların bir araya getirildiği kompozisyona verilen tanımdır çerçeveleme(özer, 2013: 37). Kameranın konumu ve mekânın içindeki diğer tasarımsal unsurların hepsi çerçevelemeyi oluşturur. Burada önemli olan ise çerçevenin sınırlarının kameranın konulduğu nokta, açı ve yüksekliğin mercekle seçimleri ile belirlenmesidir. Yönetmen kişisel anlatı diline uygun olarak, sadece evin bir odasını sunduğunda, bu bağlam da mekân içerisinde parça ve bütün ilişkisi ortaya çıkar. Film boyunca sadece evin bir odasını gören seyirci, bu noktada algısındaki fiziksel mekânın bütünlüğünden faydalanarak, o odayı zihninde oluşturduğu ev imgesi ile bütünleştirir.

(...)her görüntü zaten bir bütünüün koparılmış parçasıdır. İçinde bulunduğu bağlamla birlikte bir anlam taşımaktadır ve kendinde o bütünü oluşturan diğer parçaların anlamlarını da taşımaktadır. Böylece her parça her zaman için kendinde, koparıldığı bütünden bir iz taşımaktadır (Al,2015,s.245)

Bütün bu ilişkiler bağlamında sinemasal mekânın oluşumunda kamera kullanımı çok boyutlu işlevlere sahiptir. Bunlar;

- Kamera sinemada mekânın sınırını belirler.
- Kamera seyircinin filmdeki olayları ve nesnelere görmesini sağlayan tek iletişim kanalıdır.
- Kameranın konumu seyircinin bakış açısını belirler, vb.

Kamera ve ışık kullanımı neticesinde resmin içinde yer alan mekânın üzerinde oynama kolaylaşır. Kurulan dramatik ışık ile mekân yeni bir anlamsal boyut kazanırken, kameranın hareketleri ve kameranın kurulduğu yerde bir o kadar bu yeni anlama etki eder.

Kameranın konumu ve filmin duygusu arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Örneğin; Zeki Demirkubuz sinemasında yönetmen oluşturduğu, karanlık ve kolostrofobik atmosferi, kullandığı kamera teknikleri ve aydınlatma tercihleri ile güçlendirir. *Masumiyetteki dış mekân çekimlerine dair önemli bir başka özellik ise öykünün farklı kentlerde geçiyor olmasına rağmen bu kentlerin ayırt edici tüm özelliklerinin silinmesi, tüm dış mekânların tek bir taşra kenti görüntüsüne indirgenmesidir. (Suner,2015,s.178). Yönetmen bunu kullandığı kamera açıları ve*

kamera ölçekleri ile sağlar. Dar açılar kullanan yönetmen bununla kadrajının merkezine karakteri olarak mekânın uzamsal boyutunu kısıtlar.

“*Yozgat Blues*” (Mahmut Fazıl Coşkun-2013) filminde orta yaşlarda olan müzisyen Yavuz ile öğrencisi olan Neşe'nin Yozgat'a olan yolculukları anlatılmaktadır. Filmde taşranın kapalı yaşam formu eleştirilir. Yönetmen taşra sıkıntısını anlatırken, kamera açılarını da bu doğrultuda kullanmıştır. Geniş açılardan kaçınan yönetmen, dar açılar kullanarak, bu sıkışmışlık hissini artırır. Bu filmde de anlamın ve duygunun oluşumundaki başat unsur; kameranın konumu ve kullanılan ölçeklerdir. Yönetmen kamera ve mekân arasında filmin anlatısına göre bir ilişki kurarak, hem anlamı hem de duyguyu güçlendirmiş olur.

Kamera ve mekânın bir diğer ilişkisi ise karakterdir. Karakteri mekânın içinde görürüz ve onunla mekânı tanırız(*Görüntü.3.2.*). Bunun en bariz örneklerinden biri Derviş Zaim'in “*Tabutta Röveşata*” filmidir. Filmin başkişisi Mahsun, Rumeli Hisarı'nda yaşayan bir evsizdir, balıkçı teknesi sahibi reisin yanında çalışır. Film genel itibarı ile dış mekânlarda geçer ve çok az iç mekân vardır. Filmin genel arka planında sürekli olarak deniz vardır.



Görüntü 3.2. Tabutta Röveşata (Mahsun)

Filmdeki bütün bu dış mekânlar Mahsun 'la beraber bize ulaşır ve onun zihin filtresinden geçen görüntülerdir bizim izlediğimiz. Filmde sürekli olarak kullanılan arka plandaki Boğaziçi manzarası, bildiğimiz kartpostallık anlamından uzaklaşıp yeni bir anlam kazanır. Bu yeni anlamda Boğaziçi manzarası Mahsun için yaşam alanı, onun mekânsal imgesidir. Bu bağlamda bildiğimiz İstanbul Boğazı

manzarasının, yeni anlamlar kazanmasında etkili olan faktör, kamera kullanımındır. Öykünün anlatı dili ile birlikte kurulan kamera açıları, filmin atmosferini oluşturur.

Nuri Bilge Ceylan ise filmlerinde kamerasını daha çok doğa ve çevre manzaralarına yöneltir. “*Kasaba*” ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda yönetmen, tarlaları, gökyüzünü ve mekânı durağan çekimlerle gösterir. *Ceylanın filmlerindeki manzara çekimleri bir “yaşanıla bilirlilik duygusu uyandırır izleyende”* (Suner, 2015,s.133). Yönetmen kamerasını olabildiğince tematik doğa manzaralarına çevirip, izleyenleri de buna dâhil etmesi ile istediği etkiyi ve duyguyu yaratır. Buna örnek olarak (*Görüntü 3.3.*) gösterilebilir.



Görüntü 3.3. Kış Uykusu (Aydın'ın Raylarda Bekleyişi)

Yukarıdaki sahnede yönetmen kameranın konumu ve kullanmış olduğu ölçekler ile filmin duygusu ve mekân arasında sıkı bir ilişki oluşturur. Geniş kamera açısı kullanılan bu sahnede, hem mekânın uzamsal boyutunu ortaya çıkmış hem de karakterin mekânla olan ilişkisini belirlemiştir. Bu noktada da örnekte görüldüğü üzere filmde kameranın konulduğu nokta ve kullanılan ölçekler ile sahnenin duygusu arasında derinlemesine bir bağ vardır. Karakterin yaşamış olduğu iç çatışmalar ve belirsizlik, yönetmen tarafından kameranın konumu ve mekân ilişkisi ile ortaya konulur.

Yönetmenlerin kendi anlatı dillerine göre kullandıkları kamera, aynı zamanda mekânsal bir farklılık yaratır. Diğer bütün teknik unsurlarla (ışık, ses, tasarım, vb.) düzenlenen sinemasal mekân, asıl anlamını kamera kullanımı ile kameranın konumlandırmasıyla oluşturur. Kameranın konumu filmde mekânın belirleyeni de olur, bu yüzden kamera kullanımı filmlerin türlerine göre farklılık gösterir. Ayrıca yönetmenlerin kendi anlatı dillerine göre kullandıkları kamera açıları ve kameranın

konumu, filmin diğer bütün özelliklerini etkilediği gibi, mekânın sunumuna da direkt olarak etki eder.

3.2. IŞIK

Barok Dönemi:

Rönesans'ın çalışmalarının merkezine aldığı denge, uyum ve akıl gibi olgulara karşın, barok sanatı bu ilkelerin tam tersi olan ilkesizlik ve coşkuyu temel almıştır. Temel aldığı bu çalışma ilkeleri barok resim sanatını klasik resim anlayışından tümüyle ayırıştırır. Simetrik ve düz anlatı çizgisinden kaçınan barok dönemi ressamı, çalışmalarında diyagonal bir anlatı üslubu tercih etmişlerdir. Açık kompozisyon anlayışını benimseyen barok dönemi ressamı tablolarında neden ve sonuç ilişkisinden ziyade daha çok bir “anı” resmederler. Açık kompozisyon barok sanatı döneminde resim ve mekân ilişkisi de yaratmıştır. Bunun en net örneklerinden olan tavan resimleri, bütün bu biçimsel özellikleri içinde barındırmıştır. Buna örnek olarak;



Görüntü 3.4. Versailles Sarayı Kraliyet Şapeli Tavanı(Charles Le Brun,1619-1690)

Resmin en belirgin özelliği, tavan yüzeyinde oluşmuş olan derinlik algısıdır. Resmin içerisinde birden çok boyut vardır. Bu durum da tavanın mimari yapısındaki tek boyutu ortadan kaldırmış ve birbiri içine geçen birden çok boyut yaratmıştır. Ayrıca resmin içinde anlamın en temel belirleyeni, ışık ögesi olmuştur. Resimde ana ışık kaynağı olarak en son boyutta güneşi görürüz. Aynı zamanda güneşten yansıyan ışık, belli bazı bölgeleri ön plana çıkartacak derecede parlatmıştır. Örneğin resmin sol orta ve sol üst köşelerinde bulunan beyazlar içinde resmedilen figürler, ışık kullanımı ile ön plana çıkmıştır. Barok resim sanatının özelliklerinden olan ışık ve gölge kullanımı,

burada da mevcuttur. Resmin aydınlık kısımlarına karşın, bazı kısımları karanlıkta bırakılmıştır. Bu durum, resmin kendi içerisindeki anlam ve duyguyu güçlendirmiştir.

Barok sanatında resim çok önemli bir yer tutar. Klasik resim anlayışından uzaklaşarak, yeni bir anlatı tarzı olan, açık kompozisyon anlayışını benimsemişlerdir. Açık kompozisyonu renk ve ışık- gölge kullanımı ile güçlendirmişlerdir. Eskiden daha az önem verilen bu biçimsel özellikler barok sanatı ile beraber anlatının en büyük faktörlerinden olmuşlardır. Renk ve ışık- gölge uyumu, açık kompozisyonla bütünleşip, anlamın yaratılmasında çok büyük katkı sunmuşlardır. Rönesans resim sanatında renkler birbirlerine karışmaz, renk ve anlatı ilişkisi kapalı bir formda sunulurdu. Barok resim sanatında ise bunun tam tersi bir anlayışla kontrast renkler kullanılmış, renklerin iç içe geçip, birbirlerinin içinde erimesi ve bu şekilde renklerin kaynaşması sağlanmıştır. Renklerin bu şekilde kullanılmasını, ışık ile desteklemişler ve bu iki biçimsel özellik anlatının oluşmasında temel yapı taşı olmuştur. Barok resminin en önemli temsilcilerinden olan Caravaggio yaptığı resimlerde renk ve ışık – gölge ilişkisini çok net bir şekilde kullanmıştır.



Görüntü 3.5. The Entombment (Caravaggio, 1602-1603)

İsa'nın mezara konuluşu adlı çalışmasında tanık olduğumuz an, İsa'nın azizeler tarafından mezara konuluşudur. Tabloda ışık İsa'nın bedenine direk olarak vurmaktadır. Işığın kaynağı gözükmez de, tablodaki renklerin vurgusu dikkat çeker. Resmin bakış açısı, sağdan başlayıp sola doğru gitmektedir. Arka fonun karanlıkta kalması, hem ışık hem de renk uyumunu güçlendirmiş, anlama dramatik

bir etki kazandırmıştır. Arkanın karanlıkta kalması, bir yandan da boşluk hissi uyandırıp bir derinlik algısı yaratmıştır.

Aslında sinemada ışık kullanımı sadece fiziksel olarak kameranın mekânı ve içindekileri algılamasından çok daha fazla anlam üzerinden üretilir. Bunun en önemli boyutu ise ışık ile kurulan estetik ilişkidir. Filmsel anlatıda temel anlatı tekniklerinden biri olan ışık kullanımı, filmin görselliği ve anlamı için yarattığı estetik kavrayışlar, onu sinema için vazgeçilmez bir unsur yapmıştır. Bu noktada filmsel ışığın iki temel üzerinden oluştuğunu söyleyebiliriz. İlki teknik nedenlerden duyulan ışık gerekliliği, ikincisi ise filmsel anlatıyı destekleyen ışığın yarattığı estetik boyuttur.

Yönetmenler, filmsel anlatılarını güçlü kılmak ve aynı zamanda estetik görüntüler sunmak için, ışığı çok boyutlu bir şekilde tasarlarlar. Bu bağlamda filmsel anlatılarda kurulan ışık kullanımı için belirli kalıplardan bahsetmek zordur. Bu genellikle filmin türüne, anlatı yapısına, duygusuna ve geçtiği mekâna göre şekillenir. Filmin anlatısına uygun seçilen mekânlar, daha sonra yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından filmin içinde barındırdığı duygulara paralel bir şekilde ışıklandırılır. Bu ışıklandırma tercihi, filmin tüm temel dinamikleri ile ilişki içerisinde gerçekleşir. Bu noktada ışığın estetik boyutunu oluşturan en önemli öğelerden biri ışık ve gölge kullanımudur.

3.2.1. Işık ve Gölge kullanımı:

Filmsel anlatıda ışık ve gölge kullanımı birçok anlam üzerinden inşa edilir. Filmin belirli yerlerini aydınlık yapan yönetmenler, bazı kısımları da karanlıkta bırakır. Birbirinin zıttı olan bu iki kavram, filmsel anlatıda kullanıldığında, hem estetik bir görüntü oluşturur, hem de güçlü bir anlam inşa eder. Işık tasarımında bir diğer önemli unsur ise, seyircinin algısını ışıkla yönlendirebilmektir. Yönetmen seyircinin algısını çekmek istediği yeri aydınlatırken, sahnenin geri kalanını karanlıkta bırakır. Algan (1999,s.20) bu durum için şunları belirtir; “*Işık, nesnelere ve uzayı algılamamızda önemli rol oynar. Gösterilmek istenen nesne aydınlatılır.*” Bu aydınlatma yöntemi genellikle nokta ışık kullanımı ile gerçekleşir. Işık ve gölge ikilisinin uygulanmasında bir başka unsur ise, karakterin ruhsal durumunu belirtecek şekilde tasarlanabiliyor olmasıdır. Karakterin yüzünün bir kısmını aydınlık, diğer kısmını gölgede bırakarak, karakterin iç dünyası hakkında bilgi verilmiş olur. Aynı bağlam da ışık ve gölge

kullanımı mekân tasarlamasına da estetik bir boyut katar, boş bir arazide çevreyi karanlıkta bırakarak sadece içindeki ağacı ışıklandırma, hem estetik bir görüntü, hem de filmin anlatı dili için güçlü bir anlam oluşturur.

3.2.2. Işığın Yönü:

Işığın yönünün, yoğunluğunun ve niteliğinin değişmesi ile sahnenin dramatik vurgusunda da değişimler olmakta veya anlamında farklılıklar oluşmakta (Şenyapılı,1998, s.95, aktrn: Sözen, 2013,s.38). Bu teknikte en önemli ayrıntı, ışığın kurulduğu yöndür. Bu ise yönetmenin anlatı diline göre karar verdiği bir unsurdur. Bu noktada yönetmen oyuncuyu ya da nesneyi hangi taraftan aydınlatacağına, vermek istediği duyguya göre karar verir. Işığın geldiği yön, psikolojik olarak etkiyi güçlendirir. Bu yüzden genellikle korku filmlerinde ışık, karakterin yüzüne alt açı ile yansıtılarak, korku ve gerilim oluşturulmaya çalışılır. Bu durum bize şunu gösterir; ışığın yönü birçok farklı anlam üzerinden oluşturulabilir. Bu teknik ile mekânın derinlik algısına da etki edilir. Sahnenin ön tarafını zayıf ışıklandırma ya da tamamen karanlıkta bırakarak, arka fona yanal bir ışıklandırma ile aydınlattığınız da, hem mekânsal bir uzama bağlı derinlik, hem de güçlü bir anlatım oluşturulur. Işığın geldiği yön, karakterin mekânla olan ilişkisine de etki eder. Kameranın hemen arkasında kurduğunuz güçlü bir ışık kaynağı ile direkt olarak oyuncunun yüzünü aydınlatırken, arkada güçlü bir gölge ortaya çıkar. Buna karşın arka tarafta kuracağınız bir ışık ile karakter ve mekân arasında görsel bir ayrışma yaratarak, ikili arasında mekânsal bir de derinlik yaratmış olursunuz.

3.2.3. Işığın yoğunluğu:

“Aydınlatmanın ana özelliği sert ve yumuşak olmasından kaynaklanır. Sert aydınlatma yoğun, doğrudan yöneltilmiş bir konumdadır ve sahneye ton farklılıklarının çok keskin olduğu bir görünüm getirir” (Sözen, 2013,s.37). Işığın yoğunluğunun filmin anlatı dünyası arasında çok sıkı bir ilişkisi vardır. Sert ışık, noktasal ve güçlü ışık kaynaklarından gelerek keskin gölgeler oluşturur. Kimi yönetmenler sert ışık kullanımından faydalanarak, ortaya çıkan ışıklı alanlar ve keskin gölgelerin hâkim olduğu alanlar arasında, anlamsal bir ilişki kurarak, filmsel anlatı dilini güçlendirir. Yumuşak ışık kullanımının da ise, genellikle filtreler yardımı ile ışığın gücünü kırmak ve

sahneye direk olarak giden ışığın etkisini kırarak bütün sahneye yayılmasını sağlamaktır. Örneğin bulutlu olan bir hava, yumuşak ışık kullanımı için örnek gösterilebilir. Çünkü bulutlar güneş ile nesnenin arasına giren filtre görevi görerek, güneşten gelen sert ışıkları yumuşatır.

Temelde bu üç anlam üzerinden inşa edilen ışık kullanımı, filmin türüne, duygusuna, yönetmenin anlatı diline, çekildiği mekâna vb. birçok anlam üzerinden yeniden ve farklı şekillerde yaratılabilir. Bu durum ışığın esnek olmasından kaynaklanır. Bu bağlamda aydınlatmanın temel işlevleri Kafal'ı tarafından aşağıdaki şekillerde belirtilmiştir.

- *“Dikkati yönlendirme*
- *Biçimi ortaya çıkarma*
- *Çevreyi tanıma ve çevreyi anlamlandırma*
- *İlişkileri düzenleme*
- *Görsel ve teknik sürekliliği sağlama, aydınlatmanın temel işlevleri olarak kabul edilir “(Kafalı,2000,s.127aktrn: Sözen,2013,s.35).*

Sinema dünyasında kullanılan ışıklandırma filmin birçok ögesine (anlam, duygu, psikolojik boyut ve tasarım) etki ettiği gibi, filmin mekânsal boyutuna da, hem anlam üzerinden, hem de estetik bir boyutta etki eder. Mekân birçok farklı ışıklandırma tekniği ile hem anlam hem de estetik olarak yeni boyutlar kazanır. Sinema anlatısını görsel bir dille oluşturduğu için, ışığı çok boyutlu bir şekilde kullanır. Bu noktada Nuri Bilge Ceylan'ın *“Bir Zamanlar Anadolu'da”* filminde belirlediğimiz sahneler üzerinden ışık, mekân ve karakter üçlüsü arasında ki ilişkiyi irdeleyeceğiz. Filmin büyük çoğunluğu gece dış mekânlarda geçtiği için, filmdeki dış mekân ve ışık arasındaki ilişkiyi temel alacağız.

Işık ve iç mekân arasındaki ilişkinin filmin anlamı ve duygusu üzerindeki etkilerini çözümlmek için ise, Nuri Bilge Ceylan'ın *“Kış Uykusu”* filmini örneklem olarak alacağız. Bu filmi seçmemizin en önemli unsurlarından biri ise bu filmde Rembrant ve Caravaggio tarzı ışık ve gölge kullanımı denenmiş ve başarılı olunmuştur. Bu yüzden filmde birbiri içerisine geçen ışık ve gölge kullanımı filmin hem anlamına hem de duygusuna etki etmiştir.

Kasabadaki bir grup tamirci, tamirhanede içki içerken içlerinden biri diğerine çocuğunun babasının kendisi olduğunu imalı bir şekilde belirtir. Bundan dolayı tamirhanede arbede çıkar ve çocuğun babası olduğunu söyleyen kişi, diğerini öldürür ve kardeşi ile beraber öldürdükleri adamı gömerler. Cinayetin ortaya çıkması ile bir savcı, bir doktor ve polislerin nezaretinde taşrada adli keşif yapılır. Cesedin yerini arama tüm gece boyunca devam eder ve sabahın ilk ışıkları ile cesedin gömülü olduğu yer bulunur. Bu noktada Nuri Bilge Ceylan kamerasını taşranın ıssız ve karanlık dolu bir gecesine çevirerek, bir ceset arama üzerinde yapılan yolculukla Anadolu'nun kendi içinde barındırdığı iç dinamikleri seyirciye sunar.

Filmin tümü değerlendirildiğinde, arka fonda karanlık bir atmosfer vardır. Film, hikâyenin gidişatı dolayısıyla daha çok dış mekânlarda geçmektedir. Dış mekân çekimlerinin zamansal diliminin gece vaktinde geçmesi, arka fondaki karanlığı, filmin tümüne yaymıştır, bu noktada filmin başat unsurlarından biri karanlıktır. Gece çekimlerinin dış mekânlarda geçmesinden dolayı ışık kullanımı özel bir anlam üzerinden oluşturulur. Barok sanatı resim anlayışında gördüğümüz ışık ve gölgenin iç içe kullanımı üzerinden oluşturan anlamın benzeri bir ışık kullanımı bu film içinde geçerlidir. Film boyunca ışık ve gölge kullanımı iç içe girerek, gerek estetik bir görüntü gerekse de anlamın dramatik etkisi güçlendirilmiştir. Karakterlerin mekânla olan ilişkileri, ışık kullanımı ile sunulduğu gibi, mekânın uzamsal boyutu ve derinliği de ışık kullanımı ile oluşturulmuştur. Filmin tümü değerlendirildiğinde, genel olarak parçalı ışık tekniği kullanılmış, anlamın oluşumu da bu anlatı tekniği üzerinden inşa edilmiştir.



Görüntü 3.6. *Bir Zamanlar Anadolu'da (Dış Gece, Işık Tasarım Örneği)1*

Filmdeki karakterin sırtı bize dönüktür. Sağ taraftan kurulan yanal ışıklandırma ile karakterin önündeki alan güçlü bir şekilde aydınlatılmıştır. Ön tarafta olan güçlü ışıklandırma, aynı zamanda karakterin silüetini daha da belirgin kılmıştır. Bu şekil bir ışıklandırma ile karakter ve mekân arasında uzamsal bir derinlik yaratılmıştır. Karakterin sol tarafında kalan bazı kısımlarının gölgede kalması, hem mekânın şeklini ortaya çıkarmış, hem de görüntüye estetik bir boyut kazandırmıştır.



Görüntü 3.7. Bir Zamanlar Anadolu'da (Dış Gece, ışık Tasarımı Örneği) 2

Bu sahnede filmdeki birçok karakteri görüyoruz. Ön taraftan oyuncuların yüzüne doğru gelen güçlü bir ışık kaynağı var. Ön taraftaki ilk üç karakterin gölgeleri, karşılardaki ışıktan dolayı, çok belirlen bir şekilde ön plana çıkmıştır. Sahnenin en arka kısmında bulunan alan, sağ taraftan, öndeki ışığa göre gücü daha az olan bir ışık kaynağı ile aydınlatılmıştır. Bu şekilde arkadaki fon da belirginleştirilmiştir.



Görüntü 3.8. Bir Zamanlar Anadolu'da (Dış Gece, Işık Tasarımı Örneği)3

Filmdeki iki karakteri gördüğümüz bu sahnede, ışık ile mekânın uzamsal boyutu ortaya çıkmıştır. Karakterlerin arkası bize dönük olduğu için, ışığın uzamsal yönü de karakterlerin bakış açısına göre oluşturulmuştur. Bu noktada ışığın kaynağı sağ

tarafıdır ve ışık üstten aşağıya doğru yansımaktadır. Işığın düştüğü ilk alan, çok belirgin bir şekilde parlamaktadır. Işık, sahnede gözükken ağaçların arasındaki bütün yolu aydınlatarak, mekânda bir derinlik algısı yaratmıştır. Bu noktada karakterlerin de içinde olduğu gölge ile ışık ayrımı, nettir. Bir diğer ışık kaynağı ise, sahnenin sağında yanal bir şekilde kullanılmıştır. Bu ışıklandırma tekniği de, temelde parçalı ışık tekniğine uygun bir şekilde kullanılmıştır. Kadrajın içinde beliren gölge ve ışık ilişkisi, hem karakterlerin mekânla olan eylemlerini, hem de sahnenin duygu durumunu güçlendirmektedir.



Görüntü 3.9. Bir Zamanlar Anadolu'da (İç Gün, Işık Tasarımı Örneği)

Bu sahnede karakter aynanın önünde ayakta durmaktadır. Karakter karşısındaki aynada kendine bakmaktadır. Karakteri net olarak aynadaki yansımından görürüz. Duvarlarda mavi boya vardır. Sağ taraftan gelen ışık sayesinde karakterin aynada gözükken yüzü ve bedeni yumuşak bir gün ışığı ile aydınlatılmaktadır. Aynada, arka fonda gözükken mavi duvar da, ışıkla aydınlatılmıştır.



Görüntü 3.10. Bir Zamanlar Anadolu'da (İç Gece ,Işık Tasarımı Örneği)

Sahnedeki kadın karakter elindeki tepside çayları getirmektedir. Odadaki ışığın kaynağı olan gaz lambası da bu tepsinin içindedir. Bu yüzden kadının yüzüne alt açı ile gelen çok güçlü bir ışık vardır. Kadının elinde tuttuğu tepsinin yüksekliği ışığın sınırını belirlemiştir. Bu yüzden altında kalan her şey karanlıkta kalmıştır. Işığın kaynağı, kadının elinde olduğu için, kadının bedeni arkasındaki kapı boşluğunda güçlü bir gölge yaratmıştır. Işık ve gölge kullanımı, mekânsal olarak dar bir alanın içinden yansıdığı için, bıraktığı etki daha güçlü olmuştur. Birbirlerinin içine giren gölge ve ışık kullanımı, anlatıya masalsı bir duygu katmıştır.

Kış Uykusu Filminin ana karakteri Aydın eski bir tiyatro oyuncusudur. İstanbul'dan uzlaşmış Anadolu'nun taşrasında hayatına devam etmektedir. Bu noktada Aydın karakteri üzerinden Türkiye'deki aydın kesiminin eleştirisini sunar yönetmen. Aydın ve eşi Nihal arasında yaşanan sorunlarda filmin hikâyesinde önemli bir yer tutar.

Kış Uykusu filmi genel olarak iç mekanlarda geçmektedir. Film Kapadokya'nın tarihi evlerinde geçtiği için, iç mekanın ışık tasarımı ve filmin duygu boyutu arasında çok sıkı bir ilişki kurulmuştur. Filmde kurulan ışığın en temel özelliği ise, Rembrandt tarzı aydınlatma olmasıdır. Rembrandt ışıklandırma tekniğinde ışık ve gölgenin iç içe kullanılması hem anlamı hemde duyguyu etkiler. Nuri Bilge Ceylan da "*Kış Uykusu*" filminde özellikle gölge ve ışığı iç içe kullanarak, hem mekanın mimari yapısını ortaya çıkarmıştır, hem de filmin anlam ve duygusunu güçlendirmiştir. Filmde kurulan ışığın en önemli özelliklerinden biri ise, beyaz olan gün ışığı ile, genellikle gece sahnelerinde kullanılan sarı ışığın beraber kullanılmasıdır. Bu iki ışık kaynağının beraber

kullanılması, hem filmin duygu boyutunu etkilemiş, hemde filme estetik bir görünüm kazandırmıştır.



Görüntü 3.11. Kış Uykusu (Aydın ve Suavi Çalışma Odasında)

Filmdeki iki karakteri gördüğümüz bu sahnede, ışık, hem anlamın, hem de filmin duygu boyutunu oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Odanın sağ tarafındaki pencereden içeriye gün ışığı girmektedir. Odada bulunan ikinci bir ışık kaynağı ise, duvarda asılı olan lambadır. Gün ışığı ile sarı ışık iç içe geçerek, anlamın dramatik boyutunu ve görüntünün estetik boyutunu iyice artırmıştır. Ayrıca filmde odayı aydınlatan ana ışık olan pencereden giren gün ışığı ulaşamadığı yerlerde de gölge yaratmıştır. Örneğin odun sobasının olduğu köşe gölgede kalmıştır. Aynı köşede sarı ışık, duvarda aydınlık sınırlı bir alan yaratarak, gölge ile ışık arasında belirgin bir hat oluşturmuştur. Sahnenin içindeki tüm bu ışıklandırma teknikleri, hem mekânın uzamsal boyutunu ortaya koyar, hem de sahnenin içerisindeki duyguyu ortaya çıkartır.



Görüntü 3.12. Kış Uykusu (Aydın ve Nihal Odada Konuşurken)

Filmdeki bu sahnede iki karakteri bir odanın içinde ayakta görürüz. Odanın ışık kaynakları odada bulunan üç penceredir. Öncelikle kadın karakter, pencerenin tam karşısında durmaktadır ve gün ışığı kadının yüzünü aydınlatmaktadır. Odanın diğer tarafında ışık kaynağı olmadığından, kadının sırtı karanlıkta kalmıştır. Sahnede kadın karaktere göre birkaç adım daha olan erkek karakter, gölgede kalmıştır. Odanın ortasındaki pencereden gelen gün ışığı, hemen dibindeki sandalyenin üst kısmını ve erkek karakterin sol tarafını aydınlatmaktadır. Odanın köşesinde bulunan üçüncü pencereden giren gün ışığı hemen önündeki masanın üzerinden hafif bir aydınlık alan yaratmıştır ve o pencerenin varlığı mekânın uzamsal boyutunu ortaya çıkaran önemli bir unsurdur. Nuri Bilge Ceylan “*Kış Uykusu*” filminde pencerelerin varlığını, kurulan dramatik ışığın en önemli etkenlerinden biri olarak kullanır ve anlamlar dünyasını pencerelerden gelen aydınlatma teknikleri ile gerçekleştirir.



Görüntü 3.13. *Kış Uykusu* (Nihal'in Hüzünlü Hali)

Filmin bu sahnesinde, ayakta olan kadın karakterin yüzünü yakın plan görürüz. Bu sahnede duygunun oluşumundaki başat unsurlardan biri, beyaz gün ışığının ve sarı ışığın karakterin yüzündeki yansımasıdır. Kadın karakterin sağ arka tarafında bulunan pencereden içeri giren gün ışığı, karakterin sağ omzundaki saçını ve yüzünün sağ kısmında beyaz bir parıltı oluşturmuştur. Buna karşın kadının yüzünün sol tarafında ise sarı ışık ile aydınlatılmıştır. İki ışık kaynağının da ulaşmadığı kadının sağ gözünün çevresi ise karanlıkta kalmıştır. Bu iki farklı ışık kaynağı, kadının yüzünde ve saçlarında iki farklı ton yaratmıştır. Ayrıca kurulan dramatik ışık ile kadının yüzündeki hüznün ve ardındaki çatışmalar daha da belirginleştirilmiştir. Bu örnekte de görüldüğü üzere, sinemada ışık tasarımı duyguların boyutunu ortaya çıkartıp onları güçlendirmektedir.



Görüntü 3.14. *Kış Uykusu (Nihal'in Aydın'la Konuşmasında Takındığı Tavrı)*

Filmdeki bu sahnede kanepede uzanmış olan kadın karakteri görürüz. Sahnede hâkim olan sarı ışıktır. Karakterin tam karşısında olan ışık kaynağı, kadının yüzünün sağ kısmını aydınlatırken, yüzün sol tarafı ise karanlıkta kalmıştır. Aynı şekilde karşıdan gelen ışık kanepenin üst kısmını aydınlatırken, kadının oluşturduğu gölge ise kanepenin yüzeyinde keskin bir ışık ve gölge ayrımı yaratmıştır. Odanın karşı tarafında bulunan pencereden içeri hafif bir beyaz ışık yansımaktadır ve pencerenin varlığı bu ışık sayesinde anlaşılmaktadır. Kadının konumu, kamera ve pencerenin arasındadır ve bu yüzden pencerenin varlığı, aynı zamanda kameranın bakış açısında bir derinlik algısı yaratmıştır. Odanın geri kalan bölümleri ise, karanlıkta bırakılmıştır. Bu tercih, aynı zamanda izleyenin dikkatini de aydınlık alanlara yöneltmiştir.



Görüntü 3.15. *Kış Uykusu (Aydın ve Nihal Odada Tartışırken)*

Filmin bu sahnesinde kanepede uzanmış kadın karakteri ve ayakta bekleyen erkek karakteri görürüz. Işık kaynağı iki karakterin tam karşısındadır, bu yüzden kadın tümüyle aydınlatılmışken, erkek biraz daha karanlıkta kalmıştır. Işık kaynağının

konumundan dolayı, erkeğin gölgesi arkadaki duvara yansımıştır, duvarın yüzeyinde ışık ve gölgeli alanları iç içe geçmiştir. Erkeğin sol tarafındaki alan ise tümüyle karanlıkta kalmıştır. Sahnenin içinde, filmin genel iç çekimlerinde olduğu gibi ışık ve gölge iç içe geçmiştir. Ayrıca sahnenin içindeki ışık, nesnelere hatlarında keskin parlaklık yaratmıştır. Sahnenin içindeki duygu, kurulan dramatik ışık ile daha da güçlenmiştir.



Görüntü 3.16. *Kış Uykusu (Nihal'in Odada Yalnız Başına Olduğu Sahne)*

Duvarda asılı olan sarı ışık kaynağı, duvarın üst kısmında ve altındaki masanın üzerinde keskin bir aydınlık alan yaratmıştır. Işık kaynağının üzerindeki nesnenin şekli ışığın aldığı uzamın hatlarını belirlemiştir. Ayrıca odanın sol tarafındaki pencereden içeri gün ışığı girmektedir. Kadın karakterin önündeki zeminde ve karşısındaki duvarda aydınlık bir alan yaratmıştır. Bu sahnenin içinde de yönetmen gün ışığı ile sarı ışığı beraber kullanarak anlamın dramatik boyutunu ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda odadaki nesnelere birbirleri ve karakterle olan ilişki bütünlüğü de kurulan dramatik ışık ile ortaya çıkmıştır. Işığın tasarımı, sahnenin içinde geçtiği tarihi mekânın yapısını ve keskin hatlarını belirgin kılmıştır. Bu örnek de bize, ışık ve mekân arasındaki ilişkiyi gösterir. Odanın geri kalan bölümleri karanlıkta kalmıştır. Bu durumda aydınlık ve karanlık arasındaki ilişkiden doğan duygu boyutu, sahnenin dramatik anlamını belirlemiştir.

Özü itibarı ile sinema, görsel bir anlatı tekniği üzerinden hikâyesini sunar. İçinde barındırdığı teknik unsurlar ile anlatıyı çok anlamlı boyutlar üzerinden inşa eder. Bu teknik unsurlardan biri de ışık kullanımınıdır. Kameranın ihtiyaç duyduğu ışık yoğunluğu filmsel anlatı için teknik bir gereklilik iken, ışığın kullanımı ile estetik ve etkili anlamlar

yaratılır. Sinemada ışık tasarımı dramatik etkiyi sağlamada en önemli unsurlardan biridir. Sinemasal mekânın yaratılmasında-en önemli unsurlardan biri olan aydınlatma tekniği, karakter ve mekân ilişkisinin ortaya çıkmasında ve dramatik etki yaratmada, filmin anlatısını ve anlamlarını oluşturmada da en etkili etmenlerden biridir.

3.3.SES

Sinemasal mekân kurulumunun çok boyutlu olduğunu belirtmiştik. Sinema bu mekânları inşa ederken, çeşitli teknik unsurlardan (kamera, ışık, kurgu) faydalanır. Bu teknik öğelerden biri de ses tasarımıdır. Bu noktada belirtmeliyiz ki sesin kullanımı ile beraber sinemasal mekânın bütünlüğü sağlanmış olur. Sesin sinemada, mekâna kazandırdığı birçok katkı vardır. Bunlar;

- Ses kullanımı ile sinemada mekân bütünsellik kazanmıştır.
- Mekânın görsel sınırları aşarak, görülmeyen mekân da perdeye dâhil olmuştur.
- Sinemanın diğer bütün unsurları göze hitap ederken, ses kullanımı kulağa hitap eder.
- Sesin kullanımı ile beraber sinemasal mekân estetik bir etki kazanmıştır.
- Ses kullanımı ile mekânın derinlik boyutu oluşturulmuştur.
- Sesin kullanımı ile filmlerde verilmek istenen duyguların seyirciye ulaşması kolaylaşmıştır.

Sözen Diegetik ses kavramını şu şekilde açıklar; *“Diegetik ses, kaynağı öykü evreni içinde olan sestir. Karakterler tarafından söylenen sözcükler, öykü içerisindeki nesnelere çıkan sesler ve öykü mekânında ki radyo, teyp veya enstrümanlardan çıkan melodiler gibi sesler “diegetik ses” olarak tanımlanırlar”* (2013,s.2104). Bu bağlamda sinemasal mekânın oluşumunda diegetik ses unsuru daha baskındır. Filmin içerisindeki kaynaklardan gelen bu ses, aynı zamanda mekânsal bir derinlik de oluşturur ve mekâna dramatik bir unsur kazandırır. Bu noktada sunacağımız bir örnek, belirttiğimiz fikirleri destekler nitelikte olacaktır. Sahilde konuşan iki sevgiliyi gördüğümüz bir sahnede, duyduklarımız sadece ikilinin arasında geçen diyaloglar ise, burada sesin mekânsal uzamından bahsetmek olanaksızdır. Buna karşın hem diyalogları duyup, hem de arka fonda dalgaların sesini duyuyorsak, ses aynı zamanda hem mekânsal bir boyut kazanır hem de anlama dramatik bir unsur katar.

Bir başka örnek verelim; hücresinde bekleyen birini gördüğümüzü varsayalım, hücresinin camından içeri giren dalgaların sesini duyuyorsak, bu noktada da görülmeyen mekân, perdeye dâhil olur. Kaynağı kadrajda olmamasına rağmen ses, bize kaynağının hakkında fikir vermiş olur.

Sözen, Non- diegetik ses kavramını ise şu şekilde belirtir; “ *Kaynağı öykü evreninin dışında olan sesler ise “non-diegetik” sesler olarak tanımlanmaktadır*” (Sözen,2013,s.214). Bu tür bir ses kullanımında, ses öykü evreninin dışında olduğu için, mekânsal bir uzamdan bahsetmek olanaksızdır. Ancak sinemada kullanılan non-diegetik ses kullanımı ile görüntünün dramatik etkisi artırılır. Non-diegetik sesin en önemli kullanımlarından biri, müzik kullanımıdır. Filmlerde kullanılan müziğin neredeyse tamamı, non-diegetik müzik şeklindedir. Non-diegetik müzik kullanımı ile perdedeki mekânın anlama olan dramatik etkisi artırılırken, aynı zamanda karakterin mekânla olan dramatik ilişkisi de güçlendirilmiş olur. Non-diegetik müzik kullanımını, oyuncular duyamadıkları için, bu tür bir sesin temel alıcısı izleyendir.

Sesin sinemada yarattığı bu çok boyutlu işlevler sesin birçok farklı şekilde kullanılabilir olmasından kaynaklanıyor. Sinemada ses; müzik, diyalog, efekt sesler, doğal sesler, doğal olmayan sesler, üst anlatıcı vb. birçok farklı şekilde kullanılabilir. Sesin birçok farklı kullanım şekli, en nihayetinde filmde hem duygunun yönlendirilmesine hem de anlatının vurgulamasına yardımcı olur.

Filmde sesin kullanım türlerinden biri de dış sestir. Bu sesin kaynağı kadrajın dışındadır, seyirci sesin kaynağını görmez, ama sesi perdedeki görüntü ile birlikte duyar. Bonitzer dış sesi iktidarla ilişkilendirir ve bu ilişkilendirmeyi şu şekilde açıklar; “*Dış sesin bir iktidar, mutlak olarak başka (görüntü şeridinin kaydettiğinden başka) bir yerden gelip, görüntüye ve onun yansıttığına sahip olma iktidarını temsil ettiğidir* (Bonitzer,1995,s.28). Yazarın belirtmiş olduğu gibi, aslında dış sesin iktidarı sadece görüntünün üzerinde değildir, aynı zamanda görüntünün yarattığı anlam üzerinde de baskı kurar. Bu dış ses, genellikle erkek sesidir ve yönlendirmeye çalıştığı şey ise izleyenin algısıdır. Bu noktada önemli olan unsur ise dış sesin hangi amaçla kullanıldığıdır. Yönetmen tarafından kullanılan dış ses, didaktik bir anlatı ile izleyenin algısını yönlendiriyorsa, ses, görüntü üzerinde hâkimiyet kurar. Lotman’a göre bu durum sinemanın asıl gücünü yok eder ve sesin bu tür kullanımı sinemayı fakirleştirmektedir (1999,s.98)

Yedinci sanat dalı olan sinema kendinden önceki sanat dallarından etkilenmiştir. Ama sinema bu etkilenmeyi bir adım öteye taşıyarak, kendine has bir anlatı dili geliştirmiştir. Mimarının durağan mekân formunda yaratmış olduğu hareket gibi, bir de mekâna ait doğal sesleri seyirciye ulaştırmıştır. Bu anlamda sinema, sanat olmayı hem görüntü hem de ses kullanımı ile başarmıştır. Barok dönemi tablolarında görmüş olduğumuz bir anın resmedilişini, bir filme ait bir görüntü olarak hayal ettiğimizde, bunun başarılı bir şekilde kadraja alınmış bir görüntü ile eşdeğer olduğunu görürüz. Ancak, eğer sinemanın tüm gücü görselliğinde olsaydı, bu bir tablo ya da resimle eşdeğer olurdu. Sinema hikayesini, kompozisyonundan, kamera hareketlerine, aydınlatmadan, ses tasarımına değin pek çok unsurla ve çok çeşitli boyutlarda sunar. Gerek kameranın barındırdığı hareket kabiliyeti ya da farklı çekim ölçekleri, gerekse de kurgu, ışık dekorasyon vb. birçok öge film dilinin oluşturulmasına eşlik eder. Bu bağlamda film dilinin oluşmasına eşlik eden en önemli öğelerden biri de ses tasarımıdır. Sesin sinemaya girmesi ile beraber anlam, sadece görüntü ile değil ses ile de yaratılmış, ses de anlama ve duygulara hitap etmeye başlamıştır.

Sesin sinema dünyasına dâhil olması ile birlikte, sessiz filmlerin önemi gittikçe azalmıştır. Uzunca bir süreçte, görsellik, görsel anlatı, sesin özellikle diyalogların, yani retoriğin egemenliği altına girmiştir. Bu durum, sinema kuramcıları tarafından sürekli olarak tartışılmış bir konudur. Özellikle ilk sesli filmlerle beraber kuramcılar, birbirilerinden çok farklı yorumlarla sinemada ses unsuruna yaklaşmışlardır. Hitchcock, François Truffaut(1987,s.57) tarafından kitaplaştırılan röportajında da sesli filmler ile ilgili şunlar belirtir.

Benim görüşüme göre bu olgu bugün de geçerli. Günümüzde yapılan filmlerin çoğunda çok az sinema var. Bunlara “konuşan insanların fotoğrafları” diyebilirim. Sinemada bir öyküyü anlatırken, ancak, başvurulacak başka bir yol kalmadığın da diyalog kullanılmalıdır. Ben daima bir öyküyü, öncelikle sinemaya özgü bir yöntemle anlatmaya çalışırım.

Burada aslında Hitchcock tarafından belirtilen en önemli olgu; diyaloglardır. Diyalog kullanımı ile görsel etkinin kaybolduğunu belirten yönetmen, sinemanın asal gücünün, görsellikten geldiğini belirtmiştir. Sinema yapımlarında ses kullanımı, özellikle doğal sesler, gerçeklik duygusunu yaratmakta ve tamamlamakta eşsiz bir şekilde görsel dünyaya hizmet ederler. Ancak ses tasarımı, sadece diyalog üzerinden

yaratıldığında ortaya çıkan sorun ise görüntünün asıl işlevini kaybettiğidir. Sinemada çok farklı ses kullanımları vardır. Örneğin, rüzgârda sallanan bir ağacın sesini duyuyorsak burada görüntü ile ses birbirlerini bütünler niteliktedir. Ama buna karşın filmde doğal sesleri yok edip sadece diyalogları kullanmak, sinemanın asıl gücü olan görüntü ve ses ilişkisini bozar niteliktedir.

Buna örnek olarak;

Kim Ki-Duk filmlerinde diyaloglardan olabildiğince uzak durur. O daha çok sinemasında göstergeler ve görüntüler aracılığı ile derdini anlatır. Yönetmen “*Boş Ev*” (2005) filminde diyaloglardan tümüyle kaçınmıştır. Filmin konusu kısaca şöyledir; genç bir adam, yaşamını, tatile giden insanların boş evlerine girerek geçirir. Girdiği evlerde tanımadığı bu insanların yemeklerinden yer, onların yataklarında uyur, bunun karşılığında ise, girdiği evlerdeki kirli çamaşırları yıkar, evdeki bozuk olan aletleri tamir eder. Günün birinde genç adam girdiği evlerden birinin boş olmadığını anlar, kocası tarafından şiddete maruz kalan eski bir model olan bir kadınla tanışır. Artık genç adam ve kadın beraber bu evlere girmeye başlarlar. Yönetmen ikili arasında gerçekleşen aşkı, hiçbir diyalog kullanmadan verir. Adam ve kadın arasındaki aşk, film boyunca diyaloglardan bağımsız, iki karakterin arasındaki hareketlerle ve bakışlarla sunulur. Yönetmen bu noktada aşk olgusunu, film boyunca, dilin çerçevesi içerinden çıkartıp, sözcüklerden bağımsız bir şekilde sunar.

Bazin (1996) ise sinemada ses kullanımını yönetmenlerin sinema anlayışına bağlayarak açıklar. Bu yüzden Bazin iki tip yönetmen profilini ortaya koyar. Birincisi görüntüye inanan yönetmenlerdir (Pudovkin, Einstein) diğeri ise gerçeğe inanan yönetmenlerdir (Renoir, Droyer). Görüntüye inanan yönetmenler gerçeği yeniden yorumlarlar. Bu yorumda başat unsur ise kurgudur, gerçeği kurgulayan bu yönetmenler, kendi anlatı dillerine göre oluşturdukları gerçeği izleyene sunarlar. Gerçeğe inanan yönetmenler ise, gerçeği, üzerinde çok az değişim yaparak sunarlar. Bu yüzden kurgu kullanımlarına ihtiyaçları çok azdır. Bazin, sesin sinemada gerçeği yansıtmak isteyen yönetmenler için çok önemli bir etken olduğunu söyler. Çünkü doğal yaşamımızda olan ses, filmlerde kullanılması ile beraber, dış dünyadaki gerçekliğimize daha fazla yaklaşmış olur. “*sessiz sinema bir sakatlıktan başka bir şey değildi, çünkü gerçeğin öğelerinden birini eksik olarak veriyordu*”(Bazin,1996,s.50). Bazin ‘in asıl olarak

ilgilendiği sinemanın gerçeklik ile olan bağıdır. Bu yüzden sinemada ses kullanımını da gerçeklik ile ilişkilendirerek, gerçeğin sunumunda önemli bir etken olarak görür. Bu, aslında, insanın doğal yaşamında da var olan gerçeğin algılaması ile aynıdır. Doğada ses sürekli olarak vardır. Biz bu sesler eşliğinde doğayı deneyimleriz. Bu yüzden sinemada yönetmen, insanın gerçekliğine yaklaşmaya çalışırken, sesi kullanmak zorundadır.

Bresson'a (2012,s.37)göre ise ses ve görüntünün birbirlerine bir üstünlük kurma gayreti olmamalıdır. Yönetmenin özellikle altını çizdiği noktanın; bu iki kavramın birbirleriyle rekabet içinde olmamaları, her birinin filmin duygu ve anlam boyutuna sırası geldiğinde etki etmeleri gereğidir. Bu iki unsur, görüntü ve ses; birbiri ile çatışmamalı ya da biri diğerine üstünlük kurmamalıdır. Bresson sinemasında sese çok önemli anlamlar yükler. Bresson 'un ses tasarımında asıl önemli nokta ise, ses ile görüntü arasında bir ayrışma yaratmasıdır. Sesi görüntüden bağımsız bir şekilde kullanan yönetmen, bu tür bir teknikle sesi görüntünün içerdiği gerçeklikten kopartıp, onu yeni bir çerçevenin içinde hakikatle ilişkilendirir. Buna örnek olarak; *“Bir Taşra Papazının Güncesinde”* yönetmen genç bir papazın gittiği kasabada geçirmiş olduğu hastalığı ve bu süreçte yaşadığı manevi çatışmaları yansıtır. İzleyen, genç papazın iç çatışmalarını karakterin iç sesi ile duyar. Film boyunca karakterin yaşamış olduğu acıyı, bu iç sesler ile deneyimler izleyen.

Türk sinemasında ise, Reha Erdem'in filmlerinde ses tasarımını, sinemasal anlatı dilinin başat unsurlarından biri yaptığını öne sürebiliriz. Filmlerinde genellikle mekâna ait ortam sesleri kullanarak, bazen de doğal sesler ile yapay sesleri iç içe mixleyerek, mekânsal derinliğe ses unsuru ile katkıda bulunur. Özellikle ses kullanımı ile karakterlerin ruhsal durumları arasında bir ilişki yaratır. *“Beş Vakit”*(2006) filminde, estetik doğa manzaralarına karşın, rahatsız edici müzikler kullanarak taşranın içerisinde barındırdığı olumsuzlukları ses tasarımı ile vurgulamaya çalışmıştır.

Özön (2008,s.145) ses ve sinema arasındaki ilişki için şunları belirtir; *“Ses, her şeyden önce, sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmıştır.”* Aynı doğrultuda ses kullanımının, sinemasal mekanları gerçeğe daha çok yaklaştırdığını belirtebiliriz. Görsel bir sanat olan sinema, sesin kullanımı ile beraber işitsel de bir sanat olmuştur. Hem göze hem de kulağa hitap eden sesli filmler, belirtmek istedikleri anlamı, daha güçlü bir şekilde vurgulama olanağı elde etmişlerdir. Sesin sinemada kullanımı ile beraber, sinemasal mekân da yeni boyutlar kazanmıştır. Bu, gerek sinemanın sahip olduğu

teknik unsurlar sayesinde gerçekleşirken, gerekse de yönetmenlerin kişisel tercihleri ile oluşturdukları anlatı dillerine uygun ses kullanımları ile gerçekleşmiştir. Sanatsal mekânın hem görsel olması hem de işitsel olması, sinemanın sanatsal mekâna kazandırdığı yeni bir boyuttur.

3.4.KURGU

Lenin'in sinemaya verdiği büyük önem sayesinde Sovyet sineması çok güçlü atılımlar gerçekleştirmiştir. Özellikle sinema okullarında öğretilen filmsel kavramlar ile Sovyet sinemacıları, sinemayı, sanat formuna getirme çabasını sergilemişlerdir. Bireysel bir sinema anlayışından ziyade, başrolünde kitlelerin olduğu anlatı teknikleri geliştirmişlerdir. Bu noktada Sovyet sinemacılarının özellikle üzerinde durduğu soru şudur; "*sinemanın bir dili var mıdır*"? Bu soru merkez alınarak çekilen Sovyet filmlerinde; kostüm, ışık, kamera açıları, oyunculuk ve en önemlisi kurgu kullanımı ile sinemada bir dil geliştirmek istemişlerdir. Bu yüzden kurgunun tarihsel geçmişini anlamak ve sinemada kurgu sayesinde yaratılan çok boyutlu anlamları deşifre edebilmek için, Sovyet sinemasında kullanılmış olan kurgulama yöntemlerini inceleyeceğiz.

Sokolov (2006) kurgunun parça ve bütün ilişkisine değinerek, birbirinden ayrı küçük parçaların kurgu yardımı ile anlamlı bir bütünlüğe kavuştuğunu söyler. Kuleşov bir insanın yüzünü, başka birinin ellerini bir diğerinin gövdesini ve dördüncü bir başka kişiyi de ayaklarını çekerek, en sonunda hepsini bir araya getirerek kurgulamış ve ekranda ortaya çıkan bütünsellik tek bir kişinin bedeni gibi sunulmuştur. Kurgunun parça ve bütün arasında oluşturduğu anlamsal bütünlük ilişkisi, aynı doğrultuda filmsel mekânlar için de geçerlidir. Birbirinden farklı mekânlar kurgu yardımı ile anlamlı bir bütünsellik kazanırlar. Bu noktada; kurguda asıl önemli etken ise, iki ayrı planı hangi gerekçelerle birleştirdiğimizdir. Salt hikâyenin gidişatından ziyade iki ayrı planın birleştirilmesinin neticesinde ortaya yeni bir duygu da çıkar ve bu duygu, bu iki planın içeriğinden bağımsız yepyeni bir anlam ve duygu oluşturur. Esas olan kurgu ile birleştirilen farklı planların oluşturduğu bütünselliğin insan zihninde nasıl bir etki bıraktığıdır. Sokolov (2006,s.14) bu durumu şu şekilde betimler;

Zaten kurgunun temel mahiyeti de bundan ibarettir. Karşılaştırma ve bunun sonucunda olaylar arasındaki bağlantıların anlamının daha nitelikli ve başka bir düzeyinde ortaya çıkmasıdır. Bu anlatılanların ışığın da varılması mümkün olan

yargıya göre, karşılaştırma ilkesi yalnızca sinematografiye veya benzeri sanatlara ait değildir, aynı zamanda insan bilincinin çalışma mekanizmalarının da temel ilkesidir.

Yukarıdaki yargıda belirtildiği gibi filmsel kurgu, aynı zamanda insanın zihnine de hitap eden bir anlam üzerine kuruludur. Bu durum aslında beynimizin doğayı algılama süreci ile aynıdır. Gözlerimiz gördüğü nesnelere ve hareketleri beynimize aktarır ve beyin bunu anlamlandırır. Nesneye ait sesleri ise yine aynı şekilde kulağımız beynimize iletir. Beyin, görsel ve işitsel olan bu iletileri, daha önce yaşadıklarımızla, hafızamızdaki bilgilerle karşılaştırarak, bir anlamsal bütünlük oluşturur. Bu durum, tıpkı filmsel kurgu gibidir. Birbirinden farklı planlar, kurgu yardımı ile bütünleştirilir ve ortaya çıkan bu yeni anlamın(işitsel ve görsel) bütünlük oluşturacağı yer ise, izleyenin zihnidir.

Ayzenştayn ise (1975,s.42) kurgunun kes- yapıştır formatından ziyade bu işlemin neticesinde ortaya çıkan anlamın önemine dikkat çeker. Bir mezar ve ağlayan birinin olduğu iki ayrı planı bir araya getirdiğimizde, ortaya iki plandan bağımsız yeni bir anlam çıkar. Ağlayan kişinin mezardaki sevdiği için ağladığı anlamı ortaya çıkar. Ayzenştayn için kurgunun asıl amacı ise, iki farklı planın neticesinde ortaya çıkan yeni görüntünün oluşturduğu anlamdır. Bu bakış açısında önemli olan ise, ortaya çıkan bu yeni görüntünün ona kaynaklık eden iki farklı görüntünün oluşturduğu çatışmadan doğmasıdır.

“*Potemkin Zirhlisi*” adlı filmde yönetmen, Odesa merdivenleri sahnesinde, çatışma merkezli, diyalektik kurgu tekniklerini büyük bir ustalıkla sergiler. Merdivenlerden aşağı doğru inen çarlık askerleri, etrafta kaçınan insanlara ateş etmektedir. Bu sahnede yönetmen, yakın plan ölçekler kullanarak halkın yüzünde oluşan korku ve endişeyi yansıtmıştır. Kısa ve çarpıcı olan bu görüntülerin hızlıca birbiri ardına kurgulanıp sunulması filmin içindeki atraksiyona, çatışmaya, diyalektik kavramlara direkt olarak etki eder.

Vertov, ise sinema ile gerçeklik arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşır. Ancak yönetmenin özellikle üzerinde durduğu nokta ise; kayda alınan gerçekliğin seçiliyor olmasıdır. Yönetmen gerçeği olduğu gibi kaydeder ama bu gerçeği kendi seçer bu noktada da kurgu sanatı devreye girer. Aslında yönetmen gerçeklik ve kurgu kullanımı arasında çok sıkı bir ilişki yaratır. Yönetmen bu durumu şu şekilde belirtir; “*Biz sanat ile gerçeklik arasındaki ilişki ile ilgilenmeyiz, bizim için önemli olan gerçeklik ile bu*

gerçekliğin düzenlenmesi arasındaki ilişkidir (Vlada, 1978,s.30, aktrn; Yeşilyurt,2014). Yönetmen bu tür bir anlatı tekniği ile sinemasının temel unsurlarından birini kurgu kullanımını yapar.

Kurgunun temel işlevleri;

- a) Dizimsel işlev
- b) Anlamsal işlev
- c) Ritmik işlev

Oyunculuk, kostüm, mekân, ışık, vb. filmin diğer bütün öğeleri hikâyenin doğasına göre kurgulanır. Bu bağlamda film kurgusu kabaca üç kategoriye ayrılır:

- a) Kesme
- b) Bağlama
- c) Kurgu

Kurgu yardımı ile filme özgü uzam ve zaman yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin dizimini ve tartımını gerçekleştirmek, filme belli bir anlam kazandırmak, filme akıcılık vermek ancak böyle sağlanabilir. (Özön,2008,s.158)

Bir hikâyenin oluşum aşamasında kurgu devreye girer, yönetmen senaryoya dönüştürdüğü hikâyesini kendi kafasında kurgular ve birbiri ardına gelecek sahneleri, hikâyenin anlatı dünyasına göre oluşturur.

Sinema ile mekânın ilişkisi, salt fiziksel bir etkileşim değildir. Aynı zamanda zihinde beliren etkilerdir. Sinema sanatı, bu noktada mekânı oluştururken çok boyutlu bir anlatım yöntemi seçer. Bu gerek mekânın estetik açıdan yeniden tasarlanması gerekse de sinema sanatının sahip olduğu teknik unsurlar sayesinde mekânı yeniden yaratmasından kaynaklanır.

Sinema sanatının mekânı oluştururken faydalandığı teknik unsurlardan biri de kurgu kullanımınıdır. Filmde anlatılmak istenen anlama ve duyguya paralel mekânlar seçilir ve filmin duygusuna göre bu mekânlar yeniden kurgulanır. Sinemasal mekânın oluşumunda kurgunun yaptığı en önemli görevlerden biri de mekâna kazandırdığı dinamizmdir. Filme alınan mekânda hiçbir fiziksel aksiyon olmamasına rağmen kurgu kullanımını ile mekâna dinamik bir etki kazandırılabilir. Gerçek bir mekânın üzerinde hiçbir fiziksel oynama yapmadan, bir filme aktardığımızda ortaya çıkan mekân yine de

gerçeğin yerini tutamaz, ancak onun bir benzeri olur. Çünkü mekânın filme alınması aynı bağlamda kurgusal bir işlemin sonucudur.

Mimari mekân durağandır, bu durağan mekân formunun sinemaya geçişi ile birlikte mekâna hareket kazandırılır. Fiziksel olarak durağan olan birkaç ayrı mekân sinemada kurgu yardımı ile peş peşe gösterildiğinde, bu mekânlar arasında bir anlamsal bütünlük ve dinamik bir etkileşim yaratılmış olur. Adanır (2003,s.53) bu durumu şu şekilde belirtir;

“Filmin gerçeğe ilişkisini sağlayan, seyircide bir gerçeklik izlenimi bırakan, üçüncü boyut ya da perspektifi sağlayan, bir tür rölyef oluşturan şey; devinimdir. Devinim; yaşamı olduğu gibi ya da yeniden biçimlendirilmiş ya da dönüştürülmüş halde aktarandır. Sinematografinin görüntüden sonraki en önemli koşulu doğal olarak devinimdir”

Ancak kurgu kullanımı ile sinemada anlamsal bir bütünlük oluşması için dikkat edilmesi gereken en önemli unsurlardan biri de devamlılıktır. Oyuncunun bakış açısı, mekânda nesnelere devamlılığı, ışık ve renk uyumu bunlardan bazılarıdır.

Kurgu yalnız yarısı devinimli, yarısı devinimsiz iki çekimden kesintisiz bir devinim yaratmakla değil, hepsi devinimsiz olan varlıklardan devinim yaratılmasında da kullanılabilir. (Özön,2008,s.167). Kurgunun önemli bir diğer unsuru ise, devinimsel olmasıdır. Bir film için, birbirinden ayrı zaman ve mekânlarda çekilmiş olan görüntüler, devinimsel kurgu yardımı ile anlamlı bir bütün haline getirilir. Bu bir araya gelen görüntüler kurgu yardımı olmadan tıpkı bir slayt gösterisine benzer. Kurgunun bu çekimleri birleştirirken, temel aldığı en önemli unsur ise harekettir, belirli bir hareket ve devinimle oluşturulan görüntüler, filmsel anlatı için uygun ritmi yakalamış olurlar.

Bütün bu ilişkiler bağlamında kurgu kullanımı, sinemasal mekânın belirleyici faktörlerinden biridir. İster birbirinden apayrı mekânların arasında kurduğu devinimsel ilişki olsun, isterse son zamanlarda kurgu programları ile yaratılan tümüyle sanal mekânlar olsun her iki durumda da sinemasal mekânın belirleyici faktörlerinden biri de; kurgudur.

4.BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MEKÂN KULLANIMI

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da mekân çok çeşitli boyutlar üzerinden oluşturulur. Türkiye'nin içinde barındırdığı farklı kültürler ve bu kültürlerin yayılma alanı olan ülkedeki farklı coğrafi bölgeler, mekânın çok boyutlu sunumuna hizmet eder. Özellikle 2000 Sonrası Türk Sinemasında mekânsal anlamda daha büyük değişimler yaşanmıştır.

Filmlerin analizinde mekân kavramı merkez konumdadır. Bu noktada film içerik ve biçimsel analize tabi tutulmuştur. Filmlerin analizinde çalışmanın üçüncü bölümün de belirtilen sinemasal mekânı oluşturan (Kamera, Işık, Ses ve Kurgu) unsurların filmin mekânı ile olan ilişkileri detaylı bir okumaya tabi tutulmuştur. Bu bağlamda örnekleme dâhil edilen filmlerin biçimsel analizinde aşağıdaki belirleyici unsurlar etkili olmuştur;

- Kameranın konumu ve mekân ilişkisinin filmin anlam ve duygu boyutuna olan etkileri
- Tercih edilen mercek seçimleri ile mekânın sunumu
- Kamera ve karakter ilişkisinin mekân üzerinden sunumu
- Filmde kullanılan ses ve müziklerin filmin mekân sunumuna olan etkileri
- Filmde kurulan dramatik ışığın mekânla olan ilişkisi
- Kurgu kullanımının filmsel mekân üzerindeki etkileri

Tüm bu biçimsel unsurlar film içerisindeki görsellerle desteklenip analize tabi tutulmuştur. Filmlerin içeriksel analizinde de merkez kavram mekân kullanımınıdır. Bu bağlamda filmlerde karakterlerin yaşamış oldukları iç çatışmalar, cinsiyetçi kodlamalar, değişen kent yaşamı, aile kurumu vb. bütün etkenler mekân üzerinden analiz edilmiştir.

4.1. MASUMİYET FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI

Aslında bu çalışmanın örneklem ve analiz kısmı, 2000 sonrasında çekilmiş olan filmleri kapsamaktadır. Bu filmi seçmemizin nedeni ise hem yönetmenin 2000 sonrası güçlenen sinemasında bir ön adım olması hem de 2000'den önce Türkiye'de vahşi bir büyüme süreci içerisinde olan kent ve kentsel mekânlara ayna tutmasıdır. Filmin anlatısında kentsel mekânları bu derece önemi bir anlam üzerinden yeniden inşa edilmesi bu filmi seçmemizde önemli bir etken olmuştur. 2000'ler öncesinde Türkiye'deki kentleşmenin boyutunu filmsel bir bakışla görebilmek için bu film örnekleme dâhil edilmiştir. Ayrıca Zeki Demir Kubuz'un filmlerinde yarattığı kolostrofobik ortamın kurulumunda mekânın pay sahibi olması da önemli bir diğer unsur olmuştur.

4.1.1. Filminin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demir Kubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Senaryo: Zeki Demir Kubuz

Yapımcı: Zeki Demir Kubuz, Nihal G. Koldaş

Oyuncular: Haluk Bilginer, Derya Alabora, Güven Kıraç, Nihal Koldaş, Melis Tuna, Erdoğan Seren, Feridun Koç

Yıl: 1997

Süre: 110 dk.

Özellikler: Renkli

Mekân: İzmir

4.1.2. Filmin Konusu

İşlediği namus cinayeti nedeniyle girdiği cezaevinden çıkan Yusuf'un hiçbir amacı yoktur. Bu yüzden cezaevinden çıkmadan önce devlet büyüklerine bir mektup yazarak, cezaevinde kalmak istediğini belirtir. Yusuf cezaevinden çıktıktan sonra İzmir'e tek akrabası olan ablasının evine gider. Ablası Yusuf'un gelmesine hiçbir tepki vermez bunun nedeni ise Yusuf ablasının sevdiği adamı öldürmüştür ve bu yüzden cezaevine girmiştir. Ablasının evinde kalmayan Yusuf, izbe bir otele taşınır. Burada otel lobisinde küçük bir kızın (Çilem) hasta olduğunu görür ve onu hastaneye götürür.

Çilem, Uğur'un kızıdır. Uğur ise bir hayat kadınıdır. Sevdiği adam Zagor, bir polisi öldürdüğünden hapistedir ve Uğur da onun peşinde kentten kente dolaşır durmaktadır. Bekir ise Uğur'a saplantılı biridir ve o da Uğur'un peşinden koşup durmaktadır. Yusuf, Çilem'i hastaneye götürdüğü için Bekir ve Uğur'la tanışır ve üçlü arasında yaşanan ilişkiler filmin ana konusu olur.

4.1.3. Filmde Mekân Kullanımı

Masumiyet filmi jenerikten önce gelen bir sekansla başlar. Filmin başkışisi olan Yusuf'u cezaevi müdürünün odasında görürüz. Yusuf, müdürün karşısında duvara dayalı olan koltukta oturmaktadır. Müdür, Yusuf'un yazmış olduğu mektubu sesli okur, bu mektupla Yusuf'un bütün ailesini depremde kaybettiğini ve dışarda kimsesi olmadığı için dışarı çıkmaktan korktuğunu öğreniriz. Bu mektubu da bu yüzden, kalan ömrünü hapiste geçirmek için devlet büyüklerine yazmıştır.

Filmin bir sonraki sahnesinde Yusuf'u bir otobüsün içinde görürüz. Yönetmen burada aydınlatma tekniği üzerinden, anlamı oluşturmuştur. Yusuf'un yüzünün yarısı aydınlık diğer yarısı karanlıkta kalmıştır(*Görüntü 4.1.*). Bu tür bir aydınlatma tekniği ile karakterin iç dünyası hakkında fikir sahibi oluruz.



Görüntü 4.1. Yusuf Otobüsle İzmir'e Giderken

Yusuf'un otele ilk girişinde, Yeşilçam filmlerine ait sesler duyulur. Yusuf, otel görevlisini lobide beklerken, yönetmen uzak ve yüksek bir açıdan otel lobisini gösterir (*Görüntü 4.2.*). Mekânın merkezinde televizyon yer almaktadır. Hemen karşısında ise televizyonun konumuna göre ayarlanmış tekli bir koltuk vardır. Televizyonun sağ tarafında ışıkla aydınlatılmış bir akvaryum, sol tarafında ise iri yapraklı bir salon çiçeği vardır, çiçek duvarın büyük bir bölümünü kaplamıştır. Bu iki nesne de doğayı

çağırıştırır. Kapitalizmin kentleri sermaye alanı olarak yeniden inşa etmesi ile kent içi doğal alanlar yok edilmiştir. Kentin oransız büyümesi, beraberinde doğanın tamamen talan edilmesiyle sonuçlanmıştır. Kentin doğadan bu derece uzaklaşması, kent içi beton bloklarda bu tür minyatür doğal nesnelerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Otel lobisindeki çiçek ve akvaryum, bu duruma örnek olarak gösterilebilir.



Görüntü 4.2. Yusuf'un Kaldığı Otelin Lobisi

Yusuf odasına çıkar. Oda daha önce orada kalmış olan insanların izleri ile doludur. Duvarda asıllı olan giysiler, posterler, kasetler ve eski dolaplar, duvardaki izler, daha önce orada yaşamış kişilerin izleridir(*Görüntü 4. 3.*). Her yaşanmışlık ardında bir iz bırakmıştır. Yusuf, yatağın başucunda bulduğu tabloları karıştırır, bu tablolar genelde doğaya ait tablolardır. Bu tablolar, beton blokların içinde yaşayan kişilerin taşraya ve doğaya duydukları özlemin bir neticesi olarak okunabilir.



Görüntü 4.3. Yusuf'un Odasında Duvarda Asılı Bulunan Posterler

Yusuf'un otogara eniştesini görmeye gittiği sahnede, yönetmen bize kenti aktarır. Nuri Bilge Ceylan, *Uzak* filminde Yusuf'un kente ilk gelişini bomboş sokaklar ve genel planlarla aktarmıştır. Buna karşın Zeki Demir Kubuz, kadrajın merkezine Yusuf'u alarak kenti sunar, genel planlardan ziyade daha dar açılar kullanır, izleyen,

kenti kamera açısı ile sınırlandırılmış bir şekilde deneyimler, burada kadrajın merkezinde Yusuf vardır. Kamera bazen Yusuf'un gözünün yerine geçerek, kentin içindeki insan hareketlerini sallanarak sunar. Burada yönetmenin kent tasvirinde, değişen ve değişmeye devam eden kent vardır. Kalabalık caddeler, geçip giden insanlar, arabaların sesi, konuşan insanların çıkardığı gürültüler ve arada öykü evrenine dâhil olan rahatsız edici bir müzik ile birlikte sunar kenti yönetmen. Dar kamera açıları ve rahatsız edici sesler ile izleyen için kent, tedirgin edici olur. Yusuf, kentte yürüdükçe, rahatsızlık ve tedirginliği artar. Aynı şekilde otogarda da büyük bir kalabalık vardır. Tüm bu etkenler ile beraber ortaya çıkan kent tasviri, korkutucudur. Üretimin kırsaldan alınıp kentlerde yoğunlaşması, beraberinde, kırsalda yaşayanları kente göç etmeye zorlamıştır. Bu durum, kentlerde yoğun nüfus artışına sebebiyet vermiştir. Bu filmde çarpık ve hastalıklı kentleşme görünür hale gelmiştir.

Yusuf'un eniştesi ile eve gittikleri sahnede, kameranın konumu ve mekânın mimari yapısı, filmin kolostrofobik olan havasını artırmıştır. Dar merdivenlerin aşağı kısmına konumlanan kameranın bakış açısı, mekânın uzamsal boyutunu kısıtlayarak, bir sıkışmışlık hissi yaratır.(*Görüntü 4. 4.*) Aynı şekilde yönetmen, Yusuf'un ablasının kapıyı açtığı sahnede ise anlamı, aydınlatma tekniği üzerinden oluşturur. Evin içinde sağ tarafta olan ışık kaynağı, Yusuf'un ablasının yüzünün sağ tarafını aydınlatırken, sol taraf karanlıkta kalmıştır. Kadının yüz gölgesi kapı üzerine düşmektedir(*Görüntü 4. 5.*). Filmin ilerleyen sahnelerinde izleyici kadının geçmişini öğrenir ama yönetmen bu sahnede bu tür bir aydınlatma tekniği kullanarak, kadının iç dünyası hakkında bilgi verir.



Görüntü 4.4. Yusuf Dar Merdivenlerde



Görüntü 4.5. Yusuf Ablası ile Karşılaşırken

Ev içi sahnelerde bir gerilim ortamı vardır. Yusuf'un ablası, Yusuf'un gelişine hiçbir tepki göstermez. Bu noktada kameranın konumu, karanlık olan atmosferi

daha da artırır. Kamera karakterlere göre daha alçak bir konumdadır, bu yüzden mekânın mimari yapısındaki dar kısım, kameranın konumu ve kullanılan dar açılı ölçekler ile mekânın mimari yapısı sıkışmışlığa dönüştürülür. Evin dizaynı tümüyle geleneksel yapıdadır ama evde aynı zamanda çamaşır makinesi ve buzdolabı da vardır, bu iki nesne kentli olmanın bir gerekliliği olarak okunabilir. Filmde yemek sahnesi ile beraber, babanın evdeki hâkimiyeti iyice ortaya çıkar. Hâkimiyet şiddet üzerinden şekillenir. Baba, önce çocuğu üzerinden bu şiddeti ortaya koyar, ardından belinden çıkardığı kemeri ile karısını döver. Yusuf tüm şiddeti, salonun içinden, diğer odaya açılan pencereden izler. Şiddet burada, mekânsal olarak vücut bulur. Zeki Demir Kubuz sinemasında ev; şiddetin mekânıdır. Ama bu evler, bizim aşına olduğumuz evlerdir. Bu evlerin içinde şiddet erkek eliyle, kadına ve çocuğa yönelir. Bu sahnenin bir diğer önemli unsuru ise, erkeğin kendi melodramını, yemek sahnesinde dile getirmesidir. Mağdur rolündedir erkek, önce bu mağduriyetini dile getirir, ardından bunun acısını kadından alır.



Görüntü 4.6. Evdeki Gerilim Hali



Görüntü 4.7. Salon Genel Görüntü

Yusuf'un Çilem'i hastaneye götürmesi Uğur ve Bekir'le tanışmasına vesile olur. Yusuf ve Bekir sabah kahvaltı ettikten sonra ayrılırlar, Yusuf hapishaneye giden Uğur'u takip eder. Yönetmen bu noktada ikinci defa kenti sunar. Eğik kamera açıları kullanır, o rahatsız edici ses yeniden öykü evrenine dâhil olur. Hareketli kamera ile Yusuf takip edilir kent içinde, yine kadrajın merkezinde Yusuf vardır. Seyyar satıcılar, kirli sokaklar görürüz kentte, bu takip sırasında gördüğümüz bir diğer unsur ise, birbiri ardı sıra uzanan yeni kent mimarisidir.

Yusuf, Bekir ve Uğur arasındaki ilişkiler film ilerledikçe daha da derinleşir. Bekir, Yusuf ve Çilem' in saklı bahçeye gittikleri sahnede, karakterlerin geçmişi

öğreniriz. Yusuf ablası ile kaçtığı için askerlik arkadaşını vurmuştur, ablasını da ağzından vurup dilsiz bırakmıştır. Bu yüzden on sene cezaevinde yatmıştır. Bekir ise Uğur'la aynı mahallede büyümüştür, Uğur'a olan aşkı bütün hayatını değiştirmiştir. Buna karşın Uğur ise Zagor'a âşıktır. Zagor da, biri polis iki kişiyi öldürdüğü için cezaevindedir, cezaevinde karıştığı olaylardan dolayı sürekli olarak başka kentlere sürgün edilmektedir. Uğur, Zagor'un peşinden gider, Bekir ise Uğur'un peşinden. Bu sahnenin önemli bir diğer yanı ise, doğal bir alanda, kent dışında gerçekleşiyor olmasıdır, burada da yönetmen dar açılar kullanarak mekânın uzamsal boyutunu kısmıştır. Daha çok kadrajın merkezine iki karakteri alır, özellikle iki karakter, geçmişlerinden bahsettiklerinde kamera onları daha yakından alır. Yönetmen bu tür bir kamera tekniği ile, karakterin iç dünyalarını yansıtmak ister izleyene. Bu sahnenin diğer önemli tarafı ise, filmin bir çeşit erkek melodramı olmasıdır. Yani melodramın bu kez sahibi, Yeşilçam'ın aksine, erkeklerdir. Aslında şikâyet ettikleri hayatın kendisi değildir, hayatlarının merkezinde olan kadınlardır. Masumiyet filminde hem Bekir karakteri, hem de Yusuf'un eniştesi, ikisi de kadınlar üzerinden diğer bütün durumları eleştirirler. Bu iki karakter kendi acılarını, yaşamış oldukları kötü anıları, kadınlarla bütünleştirirler. Ancak şikâyet söylemi tek taraflıdır, kadınlardan hiçbir şey duymayız buna dair. Örneğin Yusuf'un eniştesi ablasını döverken, kadın hiçbir fiziksel tepki göstermez. Yönetmenin bakış açısı ile kadın bu şiddeti kabul etmiştir, suskundur ya da susmayı tercih etmiştir. Burada belirtmeliyiz ki "Masumiyet" filminde söz sahibi erkeklerdir.

Filmde önemli bir diğer unsur, otel lobilerinde anlamsız gözlerle izlenen Yeşilçam filmleridir. Bunu gidilen her otelde görürüz. Otel lobilerinde oturmuş, anlamsız gözlerle televizyonu izleyen birileri vardır. Masumiyet filminde Yusuf özelinde diğer karakterlere de baktığımızda ortada bir göçmenlik veya yolculuk hali vardır, yönetmen kamerasının kadrajına aldığı karakterlerle, izleyeni bu yolculuğa çıkarır. Sokaklar, otobüsün ön camından kayda alınan yollar, insanlarla dolu caddeler, gece kulüpleri, dört ayrı şehir vb. tüm bu etkenler Yusuf'un yaşamış olduğu yolculuğun duraklarıdır.

En önemli durak ise oteldir ama Masumiyet filmindeki otel, bildiğimiz lüks otellerden değildir, bir sığınaktır yolculuk halinde olanlar için, kentte tutunamamış olanlar için bir yuva konumundadır. Film boyunca otelde yaşamışlıkların izlerini görürüz. Daha önce mekân başlığı altında Ague'nin (1997) "yok mekânlar" kavramını

incelediğimizde yazar, otelleri de bu kategoriye alıyordu. Ancak Masumiyet filmindeki otel için “yok mekân” tanımını kullanamayız. Bunun nedeni ise içinde taşıdığı yaşanmışlıkların izleridir. Bu duruma örnek olarak; Bekir öldükten sonra, giysilerinin hala otel odasında asılı durmasını gösterebiliriz. Bekir’in kendini vurması ile Yusuf, Bekir’in yerine geçerek, onun gibi davranmaya başlar, tavırları, giysileri hatta Uğur üzerinde baskı kurma arzusu bile, onu Bekir gibi yapar. Aslında bu durum, herhangi bir amacı olmayan Yusuf’un bir amaç edinmesi olarak okunabilir.

Filmde aydınlatma, anlamın oluşumunda çok büyük pay sahibidir. Karanlık otel odaları, içe doğru açılan kapıların varlığı ile aydınlanır ve aydınlık ile karanlık arasında keskin bir ayrışma ortaya çıkar. Filmde ayrıca genel olarak otel içindeki sahnelerde, odaların bir köşesi, karanlıkta kalır. Filmde güçlü ışık kaynakları kullanılmamıştır, aydınlık ve karanlık iç içe geçerek filmin duyu boyutunu etkilemiştir. Ayrıca bu tür bir ışık kullanımı ile mekânında kolostrofobik ortamı artırılır. Buna örnek olarak (*Görüntü 4.8.*) sahnesi gösterilebilir.



Görüntü 4.8. Yusuf Bekir'in Odasında Otururken

Bu sahnede ışığın kaynağı Uğur karakterinin arkasındadır, bu yüzden karakterin gölgesi yerden duvara doğru yükselmektedir. Yusuf’un vücudunun bir yarısı karanlıkta diğer yarısı aydınlıkta kalmıştır. Duvardaki poster ve Bekir’in giysileri, odaya giren ışıkla daha net gözükür. Odanın geri kalan bölümü ise karanlıkta kalmıştır. Bu tür anlatma tekniği ile yönetmen, Yusuf’un içinde bulunmuş olduğu sıkışmışlığı yansıtır. Yusuf’un, Bekir’in odasına gelme amacı, aslında onun gibi olma isteğidir. Yönetmen bu aydınlatma tekniği ile Yusuf’un yaşamış olduğu bu ikili ruh halini yansıtır.

Filmde anlamın oluşumunda etkili olan bir diğer unsur ise, yönetmenin kullanmış olduğu çerçeveleme tekniğidir (*Görüntü 4.9.*). Yönetmen karakterleri ile kameranın arasına kapı, pencere, demir parmaklıklar vb. yapılar olarak bir çerçeveleme

teknîği oluşturur. (**Görüntü 4.10.**). Mekânın fiziksel yapısı kameranın konumu, filmdeki hâkim kolostrofobik atmosferi daha çok artırır.



Görüntü 4.9. Yusuf ve Çilem çerçeve içinde



Görüntü 4.10. Çerçeveleme Tekniği

Filmde Zagor hapishaneden kaçar, Uğur da-onun yanına gider, Yusuf ile Çilem orada kalırlar. Otelci Yusuf'a Uğur'un onları beklediklerini söyler ve ikisi Ankara'ya giderler. Ancak Zagor tekrar birini öldürmüştür, bu yüzden Yusuf, Çilemi de alarak hapishane arkadaşı olan Orhan'ın babasını bulmak için İstanbul'a gider. Yönetmen buradan sonra, kamerasını İstanbul'a çevirir. Burada da otelde kalırlar, buradaki otel de İzmir'deki gibi eski ve yıkık döküktür. İnsanlar otel lobisinde anlamsız gözlerle televizyonu izlemektedirler. Yusuf, Çilem'i yatırmak için odaya çıkarttığında dışarıda türkü söyleyen birinin sesi duyulur;

Aslında bu türkü, Masumiyet filminde kentte tutunamayanların bir portresi gibidir. Özlem duyulan bir taşra vardır türküde, buna karşın "*buralarda yaşanmıyor/kimse beni anlamıyor*" söylemi ile eleştirilen kenttir ve kent yaşamının zorluklarıdır. Aslında bu zorlukları film boyunca görmeye devam ederiz. Değişen ve değişmeye devam eden bir kent vardır "Masumiyet" filminde. Yusuf, otel odasından dışarıya baktığında, dışarıda ateşin başında oturmuş birkaç çocuk görür. Ardından gelen sahnede ise Yusuf ile Çilem istiklal caddesinde kalabalıklar içinde yürümektedirler. (**Görüntü 4.11.**) Yusuf'un Orhan'ın babasını bulması ile film sona erer.



Görüntü 4.11. *İstiklal Caddesi Genel Görüntü*

Masumiyet filmi kentte tutunamayanların hikâyesidir. Kentin ihtişamlı binalarını görmeyiz bu filmde, bunun yerine kentin dışında varoşlarda yaşayan, gecekondulu mahallelerinde, yıkık dökük olan mekânlara tanıklık ederiz. Film bu mekânlar üzerinden ataerkil sistemi, erkeğin konumunu, kadının suskunluğunu ve en önemlisi bunlara sebebiyet veren kenti işler. Film boyunca farklı şehirlerarasında gidip gelir hikâye, kentler arası bu yolculuğa izleyen de dâhil olur. Masumiyet filminde mekânın kullanımı, kamera açıları, aydınlatma tekniği ve ses kullanımı, yaratılan kolostrofobik ortamın oluşumunu katkıda bulunmuştur.

4.2. UZAK FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI

Uzak filminin örnekleme dâhil edilmesinin en önemli sebebi yönetmenin mekâna yüklemiş olduğu anlamlardır. Bu noktada kentli olan Mahmut ve taşralı Yusuf üzerinden kent ve taşranın sunumunu yapan yönetmen bu sunumda en önemli unsur olarak mekân kullanımını tercih eder. Yönetmen kentli bireyin uğramış olduğu değişim halini mekân kullanımı ile sunar. Değişen kent yaşamı beraberinde bireyin mekânla olan ilişkisini de değiştirmiştir. Ayrıca filmde kadının sunumu mekânsal kodlamalarla sunulur. 2002 yılında çekilmiş olan “*Uzak*” filmi bize o günün İstanbul’unu da gösterir bu noktada filmsel bir bakış ile gerçek mekânın uğramış olduğu değişim haline de şahit oluruz. “*Uzak*” filminde mekânın birçok boyut üzerinden inşa edilmesi ve anlama direkt olarak müdahale etmesi bu filmi seçmemizde öncelikli unsur olmuştur.

4.2.1. Uzak Filminin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Cemil Kavukçu

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Ebru Ceylan, Mehmet Emin Toprak, Nazan Kesal, Muzaffer Özdemir, Ercan Kesal, Fatma Ceyla

Yıl: 2002

Süre: 110 dk.

Özellikler: 35mm, Renkli

Mekân: İstanbul

4.2.2. Filmin Konusu

Taşradan İstanbul'a gelen Yusuf'un amacı, uzak ülkelere giden gemilerde iş bulmaktır. İsteddiği işi bulana kadar yıllar önce İstanbul'a gelmiş olan akrabası olan Mahmut'un evinde kalmayı planlar. Mahmut'un kendisine yardımcı olacağı ve iş bulacağı umudunu taşıyan Yusuf'un bütün beklentileri boşa çıkar. Mahmut Yusuf 'a karşı çok ilgisiz ve soğuk davranır. Bu durum ikili arasında ait oldukları mekânlara bağlı olan bir çatışma yaratır. Başlangıçta Mahmut'un Yusuf'a karşı olan ev içi denetimleri zamanla daha da büyüyerek ikili arasında derin bir uçurum yaratır.

Yusuf geçici olarak kaldığı Mahmut'un evinde hoş karşılanmaz, ikili arasında kentli ve taşralı üzerinden bir istenmeme durumu yaşanır. Mahmut Yusuf'u cehaletle suçlar ve onu evinde istemez. Mahmut başta küçük denetimlerle kontrol altına almaya çalıştığı Yusuf'u zamanla evinden kovmaya çalışır. Yusuf taşraya dönmek istemediğinden bütün bunlara karşın, hala gemilerde iş bulma ümidini korur. Mahmut'un Yusuf'a karşı tavırları gittikçe şiddetlenir Gemilerde iş bulamayacağını anlayan Yusuf gelmiş olduğu taşraya geri döner. Yusuf'un dönüşü ile Mahmut'un kentteki yalnızlığı daha da çok artar.

4.2.3. Filmde Mekan Kullanımı

Uzak filminde açılış sahnesinde mekân seyirciye önce sesle tanıtılır. Hemen ardından gelen ilk görüntüde taşrada bir köyü görürüz, Yusuf sırtındaki çantası ile karların içinde kameraya doğru gelmektedir (*Görüntü 4.12.*). Yusuf kameranın kadrajından çıktığında, yönetmen mekâna ait doğal seslerle (havlayan köpekler, kuş sesleri, horoz sesleri) taşrayı gösterir. Kameranın yola dönmesi ile beraber Yusuf tekrar kadraja girer ve gelen arabaya biner. Yönetmen Yusuf'un arabaya binişini göstermez, siyah ekranın üzerinden, geçen filme ait bilgilerin arka fonunda Yusuf'un arabaya bindiğini ve arabanın uzaklaştığını duyarız.



Görüntü 4.12. Yusuf'un Köyden Çıkışı

Yönetmen atmosferi, filmin ikinci sahnesinde görüntüden önce sesle tanıtır. Bir vapurun sesi ve yürüyen birinin ahşap zeminde çıkardığı gıcırtilardan sonra gelen görüntüde, Mahmut'u ve bir kadını görürüz. Kadın soyunurken, Mahmut ona bakmaktadır. Mahmut kameraya daha yakın ve nettir. Kadın ise bulanık bir şekilde yansıtılmıştır. Akbulut' a göre kadının soyundukça bulanıklaşması, filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılır, bu kadın evlidir ve ikisi arasında yaşanan ilişki, sadece cinsellik üzerine kuruludur(Akbulut,2005,s.126). Bu noktadan sonra Mahmut'u ev içinde görürüz, çalan telefonu açmaya giderken arayanın annesi olduğunu duyunca, telefonu açmaktan vazgeçer. Mahmut'un kent yaşamıyla bireysel bir hayat sürdürdüğünü, bundan sonra daha net görmeye başlarız. Sabah kahvaltılı ederken de masada, sadece bir

sandalye vardır, kahvaltılıklar hazırdır, dolaptan aldığı gibi kahvaltılıkları masaya koyar. Tüm bu detaylar, aslında kent yaşamının birey üzerinde yaratmış olduğu işlevsellik ve hız unsurları ile ilgilidir. Öte yandan masada hatta evde sadece bir sandalyenin olması, daha önce değindiğimiz gibi bireyin, kent yaşamıyla beraber gittikçe bireyselleşmesi ve toplumdan uzaklaşmasının bir göstergesi olabilir olarak görülebilir. Kentli bireyin yaşamış olduğu kendi içindeki yalnızlığına bir diğer vurgu, Mahmut'un sahilde tek başına çay içtiği sahnede görülür. (*Görüntü 4.13.*) Bu sahnenin bir diğer önemli unsuru, kent içinde Mahmut'u, açık alanda gördüğümüz nadir sahnelerden biri olmasıdır.



Görüntü 4.13. Mahmut sahilde tek başına çay içerken

Yusuf'u kentte gördüğümüz ilk sahne ise, etrafı büyük binalarla çevrelenmiş olan ve yol boyunca arabaların dizili olduğu bir sokak sahnesidir. (*Görüntü 4.14.*) Bu sahne ile beraber aslında Nuri Bilge Ceylan, taşralının gözünden kentin mimari yapısına dair bir ön eleştiri verir. Yeşilçam sinemasında gördüğümüz, sokak içinde top oynayan çocuklar, yâda mahalle eşrafı sokakta yoktur, sokak asimetrik bir şekilde uzayıp gider ve içinde Yusuf'tan başka kimse yer almaz. Mahmut'un evde olmadığını öğrenen Yusuf, beklemeye başlar, bu arada sokakta bir kadının olduğunu gören Yusuf, tüm ilgisini oraya yöneltir. Yusuf'un kadının dikkatini çekmek için taktığı gözlük ve arabaya yaslanması, Yusuf'un, kentli bir bireye benzeme çabası olarak okunabilir (*Görüntü 4.15.*). Bu sahnede bir diğer önemli unsur da, kadının Yusuf tarafından gözetim altına alınmasıdır. Yönetmen erkek bakışın kışkacına alır kadını ve Yusuf bu gözetimi çok aleni bir şekilde yapar. Yusuf'un taktığı gözlük, takındığı tavırlar ve arabaya dayanması, kentli biri gibi olma çabasını gösterir. Yusuf'un kentli olma çabası, aslında dayandığı arabanın alarmının çalması ile bir bozguna uğrar.



Görüntü 4.14. Yusuf Boş Sokaklarda Görünürken **Görüntü 4.15.** Yusuf Kadını Gözetlerken

Yusuf apartman girişinde uyurken, Mahmut gelir ve ikisi beraber eve çıkarlar. Mahmut'un kentli birey olarak Yusuf üzerinde ilk üstünlüğü, bu sahnede belirir. Mahmut Yusuf'a karşı soğuk ve ilgisizdir, Yusuf bu kadar saat Mahmut'u beklemesine rağmen, herhangi bir şikâyetle bulunmaz. Mahmut, Yusuf'un kokan ayakkabılarına, koku giderici sprey sıkarak, dolaba atar. Mahmut bunu yaparak, taşralıya olan üstünlüğünü sergiler, onun için taşralı, kentli kadar temiz değildir.

Yönetmen İstanbul'un karlar altında olan sunumunu, Yusuf la beraber izleyene aktarır. (**Görüntü 4.17.**). Karların kaplamış olduğu şehirde koşuşturan insanları, parkta eğlenen sevgilileri görürüz. Buna karşın Yusuf yalnızdır ve uzaktan seyreder insanları. Bu sahnelerde, sürekli olarak çalan gemi sirenlerinin seslerini duyarız. Yusuf, sahilde karaya vurmuş bir gemi enkazı bulur, (**Görüntü 4.16.**) Aslında bu gemi enkazı Yusuf'un gemicilik işinin olamayacağını bir göstergesi gibidir.



Görüntü 4.16. Sahilde Gemi Enkazı

Görüntü 4.17. Yusuf ve Karlı İstanbul

Yusuf, ıslanan ayakkabı ve çoraplarını kalorifere asmak için, Mahmut'un onayını bekler. Mahmut televizyonun karşısında, ev sahibi olmanın verdiği rahatlık ile uzanmaktadır. Mahmut'un ev içi tasarımı da bu bireysellik üzerine kurgulanmıştır. Salonun merkezinde televizyon yer almaktadır, hemen karşısında ise televizyonun konumuna göre ayarlanmış tek kişilik bir koltuk vardır. Zaten filmin ilerleyen sahnelerinde bu konumun, sadece Mahmut'a ait olduğunu görürüz. Mahmut'un evinin bir diğer özelliği ise, mesleği olan fotoğrafçılığa dair işlemlerini evde yürütmesidir. Evin bir odasını, yaptığı stüdyoda çalışmaktadır. Kentin, birey yaşamında evi, sosyal ve kültürel ilişkilerden soyutlayıp, tümüyle ticari bir nesneye dönüştürdüğünü belirtmiştik. Mahmut'un evi için, bu durum fazlasıyla geçerlidir. Ev herhangi bir kültürel aidiyet taşımaz, sadece kuruluş amacına hizmet eden bir anlayış üzerine inşa edilmiştir. Ev, hem dışarıya karşı kendimizi koruduğumuz bir kaleye, hem de dışarının temsiline dönüşür bu filmde.

Filmde Mahmut'un arkadaşları ile buluştuğu sahnede, dikkati çeken unsur; Mahmut'un "karılar" söylemidir. Masada bir yandan Tarkovski ve fotoğrafçılık hakkında konuşulurken, Mahmut'un arkadaşına "karıların niye gelmediğini sorması", yönetmenin filmlerinde yarattığı kadın söylemi hakkında bilgilendiricidir. Kadınlar kelimesi "karılar" söylemine indirgenerek, masada kadının varlığı cinsellik üzerinden ve nesneleştirilerek vurgulanır.

Filmde Yusuf'un geçiciliğine bir diğer vurgu da, ikilinin televizyon izlerken oturdukları koltuklardır(*Görüntü 4.18.*). Mahmut sabit olan koltukta otururken, Yusuf ise geçici bir koltukta oturmaktadır. Yusuf kalktığında, koltuğu götürüp eski yerine bırakır. Aynı şekilde televizyonun kontrolü de Mahmut'un elindedir, televizyonun ne zaman kapatılacağına kendisi karar verir. Tüm bu ev içi denetimler, kentli bireyin mekânla kurduğu ilişkinin neticesidir. Bu ev içi denetimlerin, süreç içinde dozu gittikçe artar. Yusuf kentin dışında istenmediği gibi, ev içinde de Mahmut tarafından istenmez. Bu durumun sebebi, yönetmen tarafından Yusuf'un taşralı olmasından kaynaklı olarak sunulur. Kent'in taşrayı denetim altına almak istemesi gibi.



Görüntü 4.18. Yusuf ve Mahmut Televizyon İzlerken

Mahmut ile Yusuf'un arasında geçen bir tartışmada, diyaloglar üzerinden kentli ve taşralı eleştirisi yapılır. Yusuf, kentli bireyin geçirmiş olduğu değişime olan tepkisini bu diyalogla belirtir.

Yusuf: zaten siz hepiniz böylesiniz, burası değiştirmiş sizi (01.18)

Yusuf'un bu değişim vurgusu, aslında kentli bireyin ahlaki ve kültürel yozlaşmasına bir gönderme niteliğindedir. Önemli bir diğer unsur ise, Yusuf'un bu değişim karşısındaki eleştirisinin, bize, taşranın kentte göre daha insancıl olduğunu göstermesidir. Film boyunca, Yusuf'un, hem ev içi, hem de kentte karşılaştığı ilgisiz tavırlara şaşırması, bunun bir göstergesidir.

Mahmut'un Yusuf'u eleştirdiği diyaloglarda ise bu eleştiri, tümüyle taşra üzerinden vurgulanır. Hatta Mahmut Yusuf'a karşı çoğul bir dil kullanarak, Yusuf üzerinden tüm taşralılara bir eleştiri yapar.

Mahmut: taşradan gelmişsiniz, işiniz gücünüz torpil aramak, bir vasıf bulmak diye bir derdiniz yok, amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi cart curt....her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz (01:18)

Mahmut'un Yusuf'a karşı bu eleştirisinde asıl vurgulanan ise, taşralının vasıfsızlığıdır. Kentli olan Mahmut'un bu söylemi, aslında, değişen üretim ilişkilerinin, insanlar arasında yaratmış olduğu statü farkıdır. Bu farkın belirleyenlerinden biri

mekândır. Çünkü kapitalizm üretimini mekân üzerinden örgütler. Üretimin kırsaldan alınıp kentlerde yoğunlaşması ile beraber, kentlerde, mekânsal anlamda iş kolları ortaya çıkmıştır. Aynı bağlamda taşralı için üretim kırsalda imkânsız kılındığı için, çözümü kentte aramaya başlarlar. Zaten Yusuf'un kente gelmesine neden olan, kasabadaki fabrikanın kapatılmış olmasıdır.

Yusuf film boyunca kadınlarla olan ilişkisinde tek taraflıdır. Pencereden gördüğü kadını takip eder ve bu takip, şehrin sokaklarından, bir parka kadar devam eder. Parkta, bir ağacın arkasında kadını gözetleyen Yusuf(*Görüntü 4.19.*), tam kadının yanına gitmek için hareketlenirken, kadının yanına gelen erkekten dolayı geri döner. Kitapçada takip ettiği kadın için de benzer bir son yaşanır(*Görüntü 4.21.*). Kadının sinemaya girmesi ile beraber Yusuf'un çabası, bir kez daha boşuna çıkar, amacına ulaşmaz. Aynı doğrultuda Yusuf apartman girişinde kapıcının getireceği paketi beklerken, orada bulunan kadını yeniden gözetim altına alır. Bakışları sürekli olarak kadının üzerindedir. Buna karşın kadın, başı öne eğik ve mahcup bir şekilde bekler (*Görüntü 4.20.*). Yönetmenin filmlerinde kadına olan bakış açısı, burada da ortaya çıkar. Kadın, erkeğe göre ikincil plandadır. Yusuf bu gözetimi açık ve rahat bir şekilde yaparken, filmde tam tersi anlam, suçluluk ve mahcubiyet, kadın üzerinden vurgulanmıştır.



Görüntü 4.19. Yusuf Kadını Takip Ederken



Görüntü 4.20. Yusuf'un Gözetlediği Kadın

Yusuf'un film boyunca kadınlarla kurduğu tek etkileşim, metroda yanına oturan bir kadının bacaklarına sürtünmek olur (*Görüntü 4.22.*) . Tüm bu ilişkiler bağlamında "Uzak" filminde kadınlar, sürekli olarak gözetim ve baskı altındadırlar. Erkeğin bu gözetimi taşralı ve kentli olarak ayrışsa bile gözetim yine de devam etmektedir. Filmde

hem Mahmut için hem de Yusuf için kadınların sunumu, tümüyle cinsellik üzerinden yapılmıştır. Yusuf, bu denetimi açık kent alanlarında yaparken, Mahmut ise bunu kapalı alanlarda yapar. Mahmut'un cinsellikle olan bir diğer belirleyeni ise, televizyonda izlediği erotik görüntülerdir. Tüm bu ilişkiler bağlamında “*Uzak*” filminde yaratılan kadınlar, erkeğe göre ikincil konumdadırlar. Mahmut'un filmde ilişki yaşadığı kadın evlidir ve kocasını Mahmut ile aldatmaktadır. Mahmut ile bu kadın arasında herhangi bir diyalog gerçekleşmez, kadını en net gördüğümüz yer ise, Mahmut'un evinde aynanın karşısındaki sahnedir.



Görüntü 4.22. Yusuf Kıza Dokunurken **Görüntü 4.22.** Yusuf Kıza Dokunurken

Yusuf kentte istenmemektedir. Kentin içinde Yusuf'a karşı olan bu tavırların aynısını Mahmut, ev içinde Yusuf'a karşı gösterir. Kendi varlığını kurallarla ve denetimlerle Yusuf'a hissettiren Mahmut, en nihayetinde Yusuf'u hırsızlıkla da suçlar. Yusuf ise uğramış olduğu tüm bu denetimlerin ve aşağılanmaların sonunda, gemicilik işinin de olmayacağını anlayınca kenti terk eder. Eve geldiğinde Yusuf'un gittiğini gören Mahmut, Yusuf'un kaldığı odada ona ait bir sigara bulur. Yusuf'un gitmesi ile aslında Mahmut'un şehirdeki yalnızlığı daha çok artırmış gibidir. Sahilde bir bankta oturan Mahmut, Yusuf'tan kalmış olan sigaradan bir tane içer (**Görüntü 4.23.**).



Görüntü 4.23. *Mahmut Sahilde Tek başına Çay İçerken*

Filmdeki mekânlar ve sunumları, filmin duygusunu ve vermek istediği mesajı güçlendirerek yansıtılır. Gerçek dış yaşamın mekânlarda yarattığı değişimi ve bu değişimin sinemasal mekâna etkisini, ataerkil sistemin kent mekânı üzerinde halen sürdürdüğü hâkimiyetini, taşralı bir bireyin kentte kendini kabul ettirememesi sürecini, tüm bu olguları, mekân üstünden anlamlar kurarak, kodlamalar yaparak sunar bize yönetmen Nuri Bilge Ceylan. Bu yüzden filmde kent eleştirisini, iki farklı sosyal statüde olan insanın üzerinden yapar yönetmen. Bir tarafta kentli olan Mahmut, öte tarafta ise taşralı olan Yusuf. Bu iki karakteri merceğine alarak, yaşama bakış açılarını karşılaştırarak, karlar altında olan bir İstanbul atmosferinde aktarır Nuri Bilge Ceylan hikâyesini. Kentin eleştirisi, filmde çok boyutlu bir şekilde sunulmuştur. Kentin değişen mimari yapısı, mekânın değişen kültürel yapısı ve kentte kadının mekânsal konumu gibi birçok etken kent üzerinden sunulur.

4.3. BEŞ VAKİT FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI

Beş Vakit filminin örnekleme dâhil edilmesinin en önemli sebebi yönetmenin Yeşilçam sinemasında kalmış olan taşra algısına yönelik olan eleştirel bakış açısıdır. Bu noktada yönetmen tarafından taşra bilindik saf ve temiz anlamlarından ziyade içerisindeki donuk ve kapalı olan yaşam formu ile sunulur. Reha Erdem tarafından taşranın içindeki donuk olan yaşam tarzının bir belirleyeni ise birey ve mekân iliklisidir. Daha önceki iki filmde kent yaşamının olumsuzlukları üzerinden durulurken, bu film Türkiye'deki vahşi kentleşme sürecinde taşraya bir bakış atmamıza vesile olmuştur.

Ayrıca yönetmen çocukların yaşam alanını, kadına biçilen rolleri, erkeğin egemenliğini ve yılladır süre gelen alışkanlıkları mekân kullanımı üzerinden sunar. Tüm bu etkenler *Beş Vakit* filmi örneklemeye dâhil etmemize neden olmuştur.

4.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Senaryo: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Oyuncular: Elit İşcan, Ali Bey Kayalı, Selma Ergeç, Yiğit Özşener, Özkan Özen, Tilbe Saran, Bülent Emin Yarar, Sevinç Erbulak, Köksal Engür

Yıl: 2006

Süre: 111dk.

Özellikler: 35mm, Renkli

Mekân: Çanakkale

4.3.2 Filmin Konusu

Reha Erdem "*Beş Vakit*" filminde Yıldız, Ömer ve Yakup adlı üç çocuk üzerinden hikâyesini aktarır. Yönetmen filmde bu üç çocuğun gözünden taşranın kendi içerisindeki donuk olan yaşam tarzına bir eleştiri sunar. Baba ve oğul arasında yaşanan sorunların nesiller boyu süregeldiğine şahit oluruz. Yakup, imam olan babasını öldürmek ister ve bunu gerçekleştirmek için birçok farklı yola başvurur. Ömer okuldaki öğretmenine âşıktır ve babasının öğretmeni gizliden gözetlediğini görünce oda babasını öldürmeyi planlar. Yıldız ise ev işlerinden kaçıp babasının yanına gider, bu yüzden annesi ile arasında çatışmalar yaşanır.

Filmde taşranın içindeki kapalı olan yaşam formu sonunda bu üç çocuğu da sisteme adapte eder. Büyüklerine karşı olan öfkeleri ortadan kalkan Ömer ve Yakup babalarını affeder. Yıldız ise suskunluğa bürünerek ev işlerinde annesine yardımcı olur.

4.3.3. Filmde Mekân Kullanımı

Türk sinemasında tüketim ve toplum için birer tüketim canavarına dönüşmüş kentler çoğu filmde eleştirilmiştir. Gerek kent yaşamının bireyler üzerindeki etkisi, gerekse kentlerin insan ilişkilerine olan etkisi de bu eleştiriye dâhil olmuştur. Reha Erdem "*Beş Vakit*" adlı filmde ise, taşrayı farklı şekilde ele alır ve eleştirir. Kente

göre daha saf ve doğal olarak tasvir edilen taşra, bu filmle kıyasıya eleştirilerek, özellikle kendini oluşturma sürecinde olan çocuklar üzerinde, şiddetli baskı alanları olarak tasvir edilmiştir. Yönetmen taşraya yönelik yaptığı bu eleştiriler filmde, sorunu, insan kaynaklı olmasından ziyade mekân kaynaklı olarak vurgular. Taşra, çocuklar için mutsuzluğun kaynağıdır. Bu yüzden, buradan kaçmak istemektedirler. Bu mutsuzluğun bir diğer önemli faktörü ise, taşrada hâkim olan ataerkil sistemin yarattığı zorluklardır. Hem mekânın, hem de yaşamın merkezinde yer alan ataerkil baskı, çocukların kaçması için başka bir nedendir.

Taşranın kendi içindeki kapalı olan yaşam formu, beraberinde yıllardır süregelen kaideler yaratmıştır. Bunlardan biri ise erkeğin, mekâna ve içindekilere hükmetme olgusudur. Bu yolla erkek, taşra yaşamı için bir baskı unsurudur. Buna örnek olarak; filmin sonunda, Ömer ve Yakup'un babalarını affetmelerini, ev işlerinden kaçıp doğaya babasının yanına giden Yıldız'ın ise isyan durumundan vazgeçerek, cinsiyetinin getirdiği durumu kabullenişini, ev işlerinde annesine yardımcı olmaya başlamasını gösterebiliriz. Tüm unsurlarla birlikte yönetmen aslında, taşrada hâkim baskıcı ve kabullenilmiş rollerin dışına çıkmanın mümkün olamayacağını gösterir. Çocukların, büyüklerinin olmadıkları sahnelerde, kendileri için bir düzen sağlamaya çalışmaları, nihayetinde taşranın kurallarına toslar. Çiftleşen hayvanları izleyen erkek çocukları, bunu kahkahalar ve rahatlıkla yaparken, bunu izleyen kızları oradan kovarlar.

Filmin içinde, erkeklerin çocuklara olan baskısı süreklidir ve filmdeki bu baskı unsuru aslında taşranın içinde süregelen bir gelenek gibi devam ettirilmeye çalışılır. Köyün çobanını döven köylü, ihtiyar heyeti karşısında kendini savunurken, “*ben ona babalık ettim*” der, aslında buradan da anlaşılacağı üzere filmde baba olmak aynı zamanda baskı ile düzen kurmaktır.

Yönetmen baba ve oğul arasındaki ilişkiyi, sadece Ömer ve Yakup üzerinden işlemez. Yakup'un babasının kendi babası ile olan sorunu, bu problemin nesiller boyu süre gelen bir sorun ve durum olduğunu gösterir. Buna örnek olarak şu sahneyi verebiliriz; filmin başlarında Yıldız, Yakup'un evinde gelerek, Yakup'un babasına, babasının onu çağırdığını söyler. Bu arada kapının önünde oturmuş olan Yakup'un annesi ve yaşlı kadın arasında gerçekleşen diyaloglarda şunlar söylenir;

Yakup'un annesi: *ne oldu gene, niye çağırdı(08.21)*

Yıldız;(bilmiyorum) (08.24)

Yaşlı kadın. *Sinirini belli ki yine oğlundan alacak, senin adam da hiç ses etmiyor ki.*(08.28)

Yakup'un annesi; *ne yapsın babası* (08.30)

Yaşlı kadın; *bunun babasının babası da böyleydi, ataları da hep böyleymiş, Annam anlatırdı bunun babasının, babasının babası da böyleymiş yani senin adamın dedesinin babası; yani seni anlayacağın sinirli hepsi.* (08.34)

Yaşlı kadın; *erkeler böyle oğlancıkken, iyi olurlar, baba olunca babalarına çekerler, deliriverirler, hepiciğinin içine tüküreyim.*(08.52)

Bu diyaloglarda da anlaşıldığı üzere, köydeki rutin yaşam, beraberinde kendi içerisinde geliştirmiş olduğu ilişkileri de, aynı kalıba sokmuştur. Bu yüzen yaşlı kadının belirttiği üzere, bu sorun erkekler arasında babadan oğula geçmektedir. Reha Erdem bu durumu çeşitli sahnelerde yeniden vurgular. Buna bir başka örnek olarak şu sahneyi verebiliriz; tarlayı süren Yakup'un babası, at durduğu için ata vurmaya başlar. Olanları gören Yakup'un dedesi oğluna vurur ve yere düşürür. Yakup'un babası sinirlenerek oradan uzaklaşır, Yakup dedesinin isteği ile babasını çağırır. Yakup'un babasının ağladığını görürüz. Aslında Yakup'un babası, çekip gitmek istemesine rağmen, babasını bırakıp gidemez. Oğlunun karşısında başı öne eğik bir şekilde bekler. Bu durumda Yakup'un babasının kendi babası karşısındaki bu çaresiz duruşu (Görüntü 4.24.) tıpkı filmdeki Yakup ve Ömer'in babaları karşısındaki çaresizliği ile aynıdır. Bir diğer sahnede ise; Yakup'un babası ve amcası kendi tarlalarının önüne birer duvar örerler, bunu onlardan yapmalarını isteyen babaları, Yakup'un babasının duvarını beğenmez ve bağırarak yıkar duvarı. Yakup'un babası yine aynı çaresizlikle beklemeye başlar babasının karşısında, bu olanları gören Yakup ise, oradan ayrılır ve köyün içerisinde bir duvarın dibinde ağlar.



Görüntü 4.24. *Yakup ve Babasının Çaresizliği*

Filmde yönetmen üç çocuğun aileleri ile olan ilişkilerini, birbiri ardına gelen üç ayrı yemek sahnesi ile aktarır. İlk sahnede Ömer ve ailesini görürüz; baba, eşi ve küçük çocuk yemek yerken, Ömer sofranın dışında beklemektedir, burada babanın otoritesini görürüz. Küçük kardeşe şefkatle yaklaşan baba, Ömer'i sofraya almaz, ardından ise Ömer'i kolundan tutup dışarı atar. Bu sahne ile beraber mekânın merkezinde babanın yer aldığı daha da netleşir. Mekâna kimi alacağı ya da mekândan kimi kovacağına kendisi karar verir.

İkinci sahnede ise Yakup ile anne ve babasını görürüz. Yakup kirli ellerle yemek yediği için babası tarafından azarlanır. Burada önemli olan durum ise, Yakup ile babasının ilişkisi, Ömer'inki kadar keskin değildir. Aslında yönetmen Yakup'un babası ile olan ilişkisini, taşrada süregelen baba oğul ilişkisi ile sunar. Yakup'un babasının kendi babası ile olan sorunlarını filmde görürüz, Yakup'un babası ise bu durumdan doğan öfkeyi, oğlu üzerinden gösterir. Yönetmen bu noktada, baba ile oğul ilişkisini, geçmişe dayalı ve rutin bir dile aktarır. Bu sorun yönetmenin gözünde kuşaklar arasında süregelen, bir problemdir ve tıpkı taşra içindeki rutin yaşam gibi, bu durum da, kendi içerisinde kapalı bir formdadır.

Üçüncü sahnede ise, Yıldız, anne ve babasını görürüz. Anne ve babası sofrada otururken Yıldız sofrayı toplamaktadır, Yıldız'ın içinde olduğu durum ise Yakup ve Ömer'den çok daha farklı bir boyuttadır. Burada Yıldız üzerindeki baskıyı, babası değil, annesi uygular, hatta babası onu kollar. Yıldız'ın annesinin kızına karşı olan bu tutumu, aslında onu kendine ve diğer köydeki bütün kadınlara benzetme çabasıdır. Yıldız, ev işlerinden kaçarak, doğaya babasının yanına gider. Filmde evin dışı, doğa, erkekler

içindir. Bu yüzden Yıldız, kabullenilmiş rolleri benimsemediği için eleştirilir. Ayrıca burada ataerkil sistem bir kadının eliyle ortaya çıkar.

Filmde taşranın kendi içerisindeki kapalılık hali, sadece köy içerisindeki ilişkilerde gözükmeyen, yönetmen aynı zamanda taşranın tasvirini de dış dünyadan soyutlayarak sunar. Kamera kullanımı ve mekânın doğal yapısı arasındaki ilişki, bu anlamı oluşturan birincil faktör olur. Buna örnek olarak, yönetmen gökyüzünü, bu dış dünyadan soyutlanmış taşranın sunumunda, sonsuzluğa açılan bir pencere gibi sunar. Kamera gökyüzünün sonsuz mavisinden, taşraya doğru iner. Bu yolla yönetmen, izleyeni, taşranın sıkışmışlığına çeker yeniden. Aynı bağlamda, tepelere çıkan çocukların sunumunda da, bu kapalılık hali vardır. (**Görüntü 4.25.**) Birbiri ardı sıra uzanan dağlar, mekânı dış dünyadan soyutlar. Dış mekân ile çocukların iç dünyası, tamamıyla zıtlıklar içerir.



Görüntü 4.25. Birbiri Ardı Sıra Uzanan Dağları İzleyen Çocuklar

Filmde çocuklar için taşra ve doğa arasında keskin bir çizgi vardır. Yönetmen mekânlar arasındaki ayrışmayı, özellikle kamera hareketleri ile belirtir. Köyde çocuklar baskı altındadır, bu baskı unsuru ise ataerkil düzendir.

Yönetmen çocukların köy içinde gözetim altında olduklarını vurgulamak için, hareketli kamera ile çocukları takip eder. Köy içindeki dolambaçlı yollarda yürüyen çocukları, kamera arkadan takip eder. Filmde köyün dışındaki doğal alanlar ise çocuklar için baskıdan kurtuldukları özgür oldukları bir yerdir. Bu yüzden çocuklar, köy dışındaki açık alanlarda uyurlar (**Görüntü 4.26. Görüntü 4.27.ve. Görüntü 4.28.**) Burada yapraklara, bitkilere sarılı uyuyan çocuklar, adeta doğa ile bütünleşirler. Yönetmen, açık alanlarda çocukların özgür olduklarını belirten geniş kamera açıları kullanır.



Görüntü 4.26. Yaprakların İçinde Uyuyan Ömer



Görüntü 4.27. Çalılıkların İçinde Uyuyan Yakup



Görüntü 4.28. Otların İçinde Uyuyan Yıldız

Taşrada mekân gibi zaman da rutindir, köy içerisindeki bütün günler birbirine benzer. Günde beş vakit okunan ezan, günleri belirli aralıklarla böler. Ezanın okunması köyde bir mecburiyettir, bu yüzden imam hasta olduğunda, köydeki başka biri ezanı okumaya gider. Bu film boyunca böyledir. Ezan, saati geldiğinde imam ya da başka biri tarafından okunur. Burada aslında aksatılmayan vakittir, ya da taşrada zamanın içine doldurulan zorunluluklar, gelenekler zinciridir. Köyde ezan, vakit ile eşdeğer anlamlara

sahiptir. Cami içerisinde imam tarafından verilen vaazlarda da baba ve oğul ilişkisine gönderme vardır, imam bir vaazda bu durum için şunları söyler;

“... ey oğullar, baba talimini dinleyin ve bilgiyi almak için dikkat edin, çünkü size iyi ders veriyorum, benim öğrettiğimi bırakmayın, çünkü bende babamın oğlu idim. Anamın göziinde nazik ve bir tanecik idim ve bana öğretti ve bana dedi; oğlum sözlerime dikkat et, dediklerime kulak ey, onlar gözlerinin önünden ayrılmasınlar, onları yüreğinin içinde sakla.”

Filmde müzik kullanımı da alışılmışın dışındadır. Filmde, doğanın estetik görüntülerinin olduğu taşrada, bu güzel görüntülere karşın, rahatsız edici bir müzik kullanılmıştır. Bu tür bir müzik kullanımı ile taşrada olan baskıcı faktörlerin yarattığı gerilim, daha da netleşir ve dramatik bir anlam kazanır. Mekânın olumsuzluklarını müzik ile vurgulayan yönetmen Erdem sinemasında “ses” unsurunu alabildiğince anlatının temel öğelerinden biri olarak öne çıkarmıştır.

Filmde erkeklerin ve erkek egemen kültürün çocuklar üzerindeki baskısı, kadınlar için de geçerlidir. Kadınlar da ataerkil baskının altındadırlar, ancak erkek egemen kültürün bir anlamda da taşıyıcılarıdır. Film boyunca kadınları, evin ve köyün içerisinde görürüz. Buna karşın erkekler, hem köyde ev içinde, hem de doğada öncü konumdadırlar. Bu noktada sadece köydeki öğretmen bu ataerkil sistemin dışındadır. Ancak o da erkekler tarafından gözetim altındadır. Aslında filmde kadına erkek tarafından biçilen rol, Yıldız’ın annesinin, ona yapması gerekenleri söylediği sözlerde belirginleşir, *”koca kız gelecek kardeşine bakacak yardım edecek”*. Yıldız’ın annesinin bu söylemi, aslında filmde taşrada kadına çizilmiş olan sınırları belirler. Kadın, doğada değil evin içinde olmalı ve ev işlerini yapmalıdır.

Filmde Ömer’in imam olan babasına karşı öfkesi, bir süre sonra onu öldürme planlarına dönüşür. Doktor, babasına üşütme dediği için Ömer, babası uyurken gizlice pencereleri açık bırakır. Bir süre sonra babasının Ömer üzerindeki baskısı arttıkça, Ömer de babasını öldürmek için yeni planlar yapar, önce gece gizlice ilaçlarını ortadan kaldırır, daha sonra, akreplerle babasını öldürmeye çalışır. Tüm bunlar sonuç

vermeyince, çobandan bir bıçak ister. Aslında film boyunca Ömer'in babasını öldürme arzusu sonlanmaz ve filmin sonunda da bu öldürme arzusunun yok olduğuna, gerçekler karşında dağıldığına tanıklık ederiz. Ancak tüm bunlara rağmen Ömer, babasına da benzemektedir. Buna örnek olarak; Ömer, Yakup, Yıldız ve çobanı dağ başında gördüğümüz sahnede, Yıldız ve Yakup şiir okurken, Ömer ezan okur(*Görüntü 4.29*). Bu durum aslında imam olan babasından Ömer'e geçecek olan mesleğin de belirtisidir. Salman'ın belirttiği gibi(2018, s.148-156). Ömer'in babası öldüğünde, Ömer onun yerine geçip imam olacaktır ve taşradaki rutin yaşam tekrar aynı monotonlukta devam edecektir.



Görüntü 4.29. Ömer'in Dağ Başında Ezan Okuduğu Sahne

Filmde Yakub'un babasına olan öfkesi, öldürmeye varacak kadar büyük değildir ama Yakup öğretmene aşiktir ve bir gün babasının öğretmeni gizlice gözetlediğini görür. Bu durum Yakub'un babasından daha fazla nefret etmesine neden olur ve o da tıpkı Ömer gibi babasını öldürmeyi düşünür. Buna karşın Yıldız'ın babası ile olan ilişkisi çok daha samimi ve içtendir. Aslında Yakub'un babası ve Yıldız'ın babasının, kendi babalarından görmüş olduklarını, çocuklarına yansıttıkları söylenebilir. Çünkü filmde Yıldız'ın babası, babası tarafından daha çok sevilmiştir. Buradaki sevgi ve öfke kavramlarının, bu rutin taşra yaşamı içinde ,kendi kapalı formlarını koruyarak, nesiller arasında aynı etkiyi sürdürdüklerini, etkinin aktarımının gerçekleştiğini görürüz.

Reha Erdem'in "*Beş Vakit*" filmi, taşrayı, kentten kaçıp gitmek istenen o huzurlu yer olarak değil de, kendi içinde baskıcı kuralları olan, alabildiğine ataerkil, kendi kimliklerini ve özgürlüklerini yaşamak ve oluşturmak isteyen çocukların zulüm gördüğü bir yer olarak tasvir etmiştir. Taşranın içine kapalı haline ve rutin yaşamına vurgu yapılmış, gerek karakterlerin mekânla olan ilişkileri ve gerek taşradaki ataerkil

baskı, filmde yoğun olarak yansıtılmıştır. Zaman ve mekân unsurları da kapalı bir anlatı formu ile sunulmuştur. Çocukların gözünden yansıtılan bu dünya, en masum olanın penceresinden sunulur, baskının ve ataerkil kuralların yarattığı etki ve baskı daha da belirgin hale getirilmiştir.

4.4. FİKRET BEY FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI

Bu filmin örnekleme dahil edilmesinin en önemli etkeni yönetmenin mekan üzerinde kurmuş olduğu çok boyutlu anlamlardır. Filmin tek mekanı olan fabrika üzerinden ülkenin içinde bulunmuş olduğu ekonomik ve siyasi bunalımlar sunulur. Ayrıca bu film sinemada tek mekanlı filmlere yönelik bir bakış yakalamamıza vesile olmuştur.

4.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Selma Köksal

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Senaryo: Selma Köksal

Yapımcı: Ali Arslan, Selma Köksal

Oyuncular: Ahmet Fuat Onan, Erol Keskin, Deniz Sevinç, Gökçe

Yıl: 2007

Süre: 93 dk.

Özellikler: 35mm, Renkli

Mekân: İstanbul

4.4.2. Filmin Konusu

Yıl 1989, gün 13 Ekim'dir. Fikret Bey 78 yaşında yaşlı bir sanayicidir, yaşamının son demlerini köhnemiş fabrikasında, kendisini alabildiğine sömüren küçük sanayici kiracıları ile geçirmektedir. Filmin hikâyesi Fikret Bey'in sadık fabrika bekçisi Mehmet ile eskimiş fabrika ofisinde geçirdikleri bir günün öyküsünü anlatır. Filmde sadece birkaç sahnede Fikret Bey'in kendinden hayli genç kızı (23) Zeynep ikiliye eşlik eder. Bu iki erkeğin dünyasına ve mekânına, babasının işyerine, babasının muhasebe işlerine destek olmak için girer ve mekânı bu iki erkeğe bırakarak çekilir. Filmin büyük

bir çoğunluğu tek mekânda geçer, kamera birkaç kez fabrika içinde, sınırlı olarak da fabrikanın etrafındaki gecekondu semtlerinde dolandır.

1923 yılında, on yaşında, kimsesiz bir yetim çocuk olarak İstanbul'a ayak basan Fikret Bey, Cumhuriyet'in ilanına şahit olur. Cumhuriyet'in ilk yıllarının coşkusu ile desteklenen Fikret Bey İstanbul'da ayakta durmayı, okumayı hem de çalışmayı başarmış, kendi üretim merkezi olan ilk fabrikasını da gençlik yıllarında kurmuştur. Ancak tarihsel olaylardan ve ülkenin içine çekildiği ekonomi politikalarından o da nasibini almış, iflas etmiş, hatta biricik oğlunun, 12 Eylül darbesiyle sürgüne gidişinin acısını derinden yaşamıştır. Filmde; Fabrika, Türkiye Cumhuriyet'i ve Fikret Bey iç içe geçerek, birbirlerinin metaforlarına dönüşeceklerdir. (Birey, toplum, siyaset, ekonomi politik)

4.4.3. Filmde Mekân Kullanımı

“*Fikret Bey*” filminde fabrika sahibi ile fabrikanın bekçisi olan Mehmet arasında yaşananlara şahit oluruz. Filmin anlatı dilindeki en önemli etmenlerden biri pencerelerdir. Bazen kamera sınırda durarak pencerenin öte tarafına geçmez, bazen de kamera içeriye girer ama karakterler dışarıda kalır. (*Görüntü 4.30.* ve *Görüntü 4.31.*) Bu bağlamda Fikret Bey filminde pencereler, iki karakter için de çok önemli bir unsurdur. Özellikle Fikret Bey'in, siyasi nedenlerle yurt dışına giden oğluna duyduğu özlem, fabrikanın içinde bulunduğu maddi zorluklar ve yaşadığı hastalık onu derinden sarsmaktadır, kendi deyimiyle ‘bu benim hayatım’ diye nitelendirdiği fabrika içinde bir çıkış noktası aramaktadır. Bu betonarme yapılar içerisinde pencereler, Fikret Bey için dışarı ile bir iletişim görevi görür. Türkiye'nin yaşadığı çalkantılı dönemler mekân olarak fabrika üzerinden işlenmiştir. Hem karakterlerin mekânla olan ilişkisi, hem de ülkenin yaşadığı ekonomik ve siyasi sorunları mekânla yansıtan yönetmen, mekân üzerinden çok katmanlı bir sinemasal anlam yaratmıştır.



Görüntü 4.30. Zeynep ikilinin resmini çekerken



Görüntü 4.31. Fikret Bey ile Zeynep

Fabrikanın küçük bir köşesinde bulunan bahçede ekili olan sebzeler ve kavak ağacı Fikret Bey ve Mehmet için taşraya ve doğaya duyulan özlemin bir göstergesidir. Filmde taşraya olan özlem, diyaloglarla da dile getirilir. İki karakter de doğdukları, çocukluklarını geçirdikleri köylerine duydukları özlemi dile getirirler. Bu bağlamda kocaman betonarme binalar içerisinde doğa, artık özlem duyulan çok uzak bir konumdadır.

Fikret Bey ve Mehmet, bu kendi oluşturdukları küçük bahçenin içine girdiklerinde, kamera, film boyunca o alana girmez, bunun yerine fabrikada durarak, bahçeyi pencereden gösterir. Bu tür bir anlatım tekniği ile seyirci, sürekli halde o betonarme yapının içinde kalır. (*Görüntü 4.32. ve Görüntü 4.33.*) Bahçeyi ise yönetmen penceresiz hiç göstermez, Köksal seyirciyi film boyunca, Fikret Bey ile birlikte içerde tutar, içeriden dışarıya bakmaya zorlar. Ta ki; “ölüm” “yıkım” temalarının hâkim olduğu filmin sonuna dek. Filmin sonunda nihayet seyirci, gece atmosferinde, Fikret Bey’in altına gömülmek istediği büyük kavak ağacının görseliyle artık dış mekandadır.

Filmin büyük bir bölümü fabrikanın içinde geçmektedir. Filmin ender dış sahnesinde ise Fikret Bey’in kızı Zeynep’le bekçi Mehmet’in, dışarıda, mahalle arasında yürüdüklerini, Fikret Bey ve oğlu hakkında konuştuklarını görürüz. Bu sahnede fabrikanın olduğu bölgenin dış mekânlarına da tanıklık ederiz. Burası, döneme ait İstanbul’un, ücra bir mahallesi, gecekondü semtleridir. (Gaziosmanpaşa, Küçükköy, ki bu bölge artık tamamıyla kentsel dönüşüme uğramış, fabrika artık yıkılmış, tümüyle

bölge betonarme yüksek binalarla kuşatılmış, gecekondu da fabrikanın akıbetine uğrayarak, tamamıyla yıkılmıştır). Gecekondu, bozuk yollar ve çarpık yapılar bize fabrikanın dış mekânları hakkında bilgi verir.



Görüntü 4.32. Fabrikadaki Bahçe



Görüntü 4.33. İkili Bahçenin İçindeyken

Filmde mekânsal olarak vurgulanan bir diğer unsur, eski İstanbul'un kozmopolit yapısıdır. Fikret Bey'in eskiden burada Rumlar, Ermeniler yaşırdı söylemi; eski İstanbul'daki çok kültürlülüğe bir vurgu niteliğindedir. Bu söylem aynı zamanda, günümüzde tek tipleşen kent kültürünün bir eleştirisi niteliğindedir.



Görüntü 4.34. Fabrika içinin puslu görüntüsü



Görüntü 4.35. Fabrikanın Giriş Kapısı

Fikret Bey" adlı bu filmde fabrika, başlı başına bir karakter gibidir. Kocaman puslu pencerelerin yarattığı hüznün, eski ve çürümüş makineler, duvarlardaki gri dekor, küçük bir köşedeki bahçe ve fabrikadaki çalışanlar ve yoksullukları, Fikret Bey'in yaşlılığı, hepsi fabrikadaki anlamı oluşturan göstergeler olmuştur.

Filmin bütününe hakim olan hüznü atmosfere karşılık, bekçi Mehmet'in evine gitmek istemesi, sevgi ve saygı ile bağlı olduğu patronu Fikret Bey'in bir türlü onu

bırakmaması, bekçi Mehmet'in bu durumdan duyduğu şikâyet, filme mizahi katkı da sağlamıştır.

Yönetmen özellikle Fikret Bey ile bekçi Mehmet arasında çok sıkı bir dostluk ilişkisi kurar. Biri patron diğeri işçi olan bu iki karakterin arasındaki ilişki, günümüz işçi ve patron arasında yaşanan ilişkilere çok uzaktır. Bu noktada yönetmen, idealleri olan Fikret Bey'in kişiliğini ve temsil ettiği değerleri açıkça ortaya koyar. Filmde daha çok Zeki Demirkubuz sinemasında görmüş olduğumuz iç mekânın bunaltıcı ve kasvetli halinin yerine, iç mekânlarda sürdürülen bir umut, bir dostluk hikâyesi vardır. Aslında Fikret Bey'in, ailesinin ısrarına rağmen eve gitmeyip fabrikada sabahlaması, karakterin mekânla kurduğu aidiyet ilişkisi ile ilgilidir. Fikret Bey'in ülkesi adına büyük ideallerle kurmuş olduğu fabrikanın çöküşü, karakterin özlem duyduğu ülkenin geleceğinin çöküşü ile de bağlantılıdır. Fikret Bey'in ısrarla bir çıkış yolu araması, aslında en nihayetinde özlemini duyduğu ülkenin aydınlık geleceği ile aynıdır. Yönetmen filmde gelecek kuşakları, Fikret Bey'in kızı Zeynep üzerinden temellendirir. Bir yandan Fikret Bey ve Mehmet arasında yaşanan daimi dostluk öte yandan gelecek kuşağı temsil eden Zeynep'in çaresizliği filme konu olur.

Sonuç olarak Fikret Bey filmi, hikâyesinin merkezine aldığı fabrika ve çevresi ile filmsel mekânın başlıca bir anlatıcı-kodlama olmasının ilginç bir örneği Türkiye sinemasında. Tüm film boyunca, mekân ve ana karakter iç içe geçerek bir Türkiye metaforu yaratmakta, sinemasal kodlardan, mekânı öne çıkarmaktadır.

4.5. BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ FİMİNDE MEKÂN KULLANIMI

“*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*” filminde değişen kentsel mekânlar vardır. Filmde özellikle büyükşehirlerde tüketim merkezli inşa edilen yeni kentsel mekânlar vardır. Bu noktada bu filmi seçmemizde ana unsurlardan biri, 2011 yılında çekilmiş olan bu film sayesinde aynı dönemde Türkiye’deki kentleşmeye filmsel bir bakış atmaktır. *Masumiyet* ve *Uzak* filmlerinde Türkiye’de gelişim süreci içerisinde olan kentleri gördük. Bu filmde ise gelişimini büyük ölçüde tamamlamış kentsel mekânları Ankara ili üzerinden görürüz. Bu bağlamda bu filmi örnekleme dâhil etmemizde, gerçek mekânların uğramış oldukları değişimin sinemasal mekana yansımalarını görmektir.

4.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Seyfi Teoman

Görüntü Yönetmeni: Birgit Gudjonsdottir

Senaryo: Barış Bıçakçı, : Seyfi Teoman

Yapımcı: Yamaç Okur, Nadir Öperli

Oyuncular: Güneş Sayın, İlker Aksum, Mehmet Ali Nuroğlu

Yıl: 2011

Süre: 102 dk.

Özellikler: 35mm, Renkli

4.5.2. Filmin Konusu

Dostlukları lise yıllarına dayanan iki arkadaş olan Ender ve Çetin, birlikte hayalini kurdukları aynı evde yaşama hayalini gerçekleştirmişlerdir. Bu esnada ortak arkadaşları olan Fikret, tatil için Türkiye’ye gelmiştir, tatil esnasında ailesi ile beraber trafik kazası geçirmiş, trafik kazasında Fikret, anne ve babasını kaybetmiştir.

Fikret’in tekrar Almanya’ya dönmesi gerekmektedir ama anne ve babasını kaybettiği için kız kardeşi Nihal tek başına kalmıştır. Nihal Ankara üniversitesinde okumaktadır, okulun bitmesine iki yıl vardır. Fikret Nihal’i yakın arkadaşları olan Ender ve Çetin’e emanet eder, Nihal bundan sonra Ender ve Çetin’in evinde yaşamaya başlar. Başlangıçta yaşamış olduğu travmadan dolayı Nihal, kendisini odaya kapatır ve kimse ile iletişim kurmaz. Ender ve Çetin ise Nihal’in evde kalmasından rahatsız olurlar.

Zamanla Nihal, Ender ve Çetin arasındaki ilişkiler gelişir. Ender ve Çetin, her ikisi de Nihal'e âşık olurlar. Bu aşkı hiçbir zaman ona söylemezler, kendilerine bile itiraf edemezler. Üçlü arasındaki ilişkiler gittikçe gelişir. Nihal bu arada yeni ilişkiler yaşar. Filmin sonunda Nihal yüksek lisans yapmak için yurt dışına abisinin yanına döner, Nihal'in gitmesi ile beraber Ender ve Çetin yine yalnız kalırlar ve içlerindeki gelişmemiş dünyalarına geri dönerler.

4.5.3. Filmde Mekân Kullanımı

Film, Ender ile Çetin'in evinde yapılan taziye görüntüleri ile başlar. Nihal'in abisi, işi nedeniyle Almanya'ya dönmek zorundadır. Anne ve babasının kaybından dolayı kız kardeşini Ankara'da yalnız bırakmak istemez, bu nedenle Nihal'i Ender ve Çetin'e emanet eder. Bu üçlüyü Nihal'in ailesinin evinde görürüz, yönetmen evdeki matemi belirtmek için çok zayıf ışık kaynakları kullanarak, evi karanlıkta sunmuştur, Nihal'i çerçeve içinde alan (*Görüntü 4.36.*) yönetmen, bu yolla karakterin yaşamının zorlu bir dönemeçte olduğunu, teknik bir dille yansıtır.

Nihal, Ender ve Çetin'in evine yerleştiğinde, Ender ve Çetin başlangıçta bu durumdan hoşnutsuzdurlar. Nihal ise kaybettiği ailesinin acısı ile kimse ile iletişim kurmaz. Zamanla üçlü arasındaki ilişkiler değişir ve Ender ile Çetin Nihal'e âşık olurlar.



Görüntü 4.36. Çerçeve İçine Alınan Nihal



Görüntü 4.37. Üç Karakter Merdivenlerden İnerken

Yönetmen sahneler arası geçişlerde kenti sunar(**Görüntü 4.38.**). Kentin sunumunda, müzik kullanmaz, bunun yerine kamera uzak ve yüksek bir yerde konumlandırılarak kente bakar. Yönetmen kenti, kente ait doğal sesler ile aktarır. Bu filmde, “Uzak” ve “Masumiyet” filmlerinin aksine kent, oluşum sürecini büyük ölçüde tamamlamıştır. Kocaman binalar görürüz filmde. Kapitalist ekonomik ilişkilerin kentler üzerindeki yıkıcı etkileri yalnızca İstanbul’a sınırlı kalmamıştır, aynı etkileri Ankara içinde de görürüz. Yönetmen sahneler arasında kamerasını; kentteki bulvarlara, caddelere, otoyollara çevirir. Bunların eşliğinde bir kent manzarası sunar. (**Görüntü4.39.**). Bu görüntüler sahne aralarına girerek izleyene kenti sunar. Ayrıca filmdeki kent sunumunda öncelikle yığın halindeki yapılar öne çıkar, yönetmen, kamerayı kalabalık caddelerden ziyade, kentteki yapılara çevirir.



Görüntü 4.38. Ankara'nın Genel Görüntüsü



Görüntü 4.39. Devasa Reklam Panosuyla Birlikte Sunulan Kentin Görünümü

Bu filmde ev tasviri tümüyle modern bir yapıda sunulmuştur. Burada evin merkez konumu salondur(*Görüntü 4.40.*). Salonun merkezinde de televizyon vardır. Televizyonun karşısına konumlandırılmış bir kanepa mevcuttur. Filmde salonun aydınlatılması birden fazla ışık kaynağı ile gerçekleştirilmiştir. Karakterlere soldan gelen hafif bir gün ışığı vardır. Salonun sol arka kısmında ise, duvarda asılı olan sarı bir ışık kaynağı vardır, duvardaki gölge ve ışık arasındaki ayırım nettir. Salonun geri kalan kısımları ise hafif bir karanlıkta bırakılmıştır. Tüm bu aydınlatma tekniği ile filmin duygu boyutu güçlendirilmiştir, aynı zamanda anlamın da dramatik etkisi artırılmıştır.



Görüntü 4.40. Ender ve Çetin Televizyon İzlerken

Filmin mekânsal göstergelerinde, evin koridoru çok önemli bir işleve sahiptir(*Görüntü 4.41.*). Zira üç ayrı karakterin odalarının kapıları, bu koridora açılmaktadır. Koridor, üçlü arasında kurulan ilişkide bir köprü görevi üstlenir. Bu anlatıyı destekleyecek nitelikte kamera açıları kullanılmıştır. Koridorun bir köşesine yerleştirilen kamera, olayları uzaktan izler. Üç karakterin kesişme noktalarından biridir

koridor. Evin bu bölümü karakterler için bir merkez işlevi görür. Evin içerisindeki mekânsal uzamlar, anlatının teknik dilini oluşturan önemli faktörlerdendir.



Görüntü 4.41. Evin Koridoru

Evdeki mutfak da çok önemli bir konumdadır. Ender ve Çetin için yemek yapmak bir aktivitedir, bu durum aslında değişen kent yaşamının bireyler üzerinde yarattığı olumsuz bir etki olarak okunabilir. Değişime uğrayan kent yaşamı ile beraber insan yaşamı da tümüyle değişmiştir. Filmdeki Ender ve Çetin, değişen insan profiline bir örnek niteliğindedirler. Değişen kent mekânı, insanları açık doğal alanlardan, kapalı mekânlara doğru itmiştir. Bu yüzden Ender ve Çetin için mutfakta yemek yapmak bir gereklilik olduğu kadar, bir de aktivitedir. Yönetmen mutfak içi çekimlerde, tezgâhın üzerindeki bölme ile kameranın kadrajını sınırlandırarak, dar bir alan yaratır (*Görüntü 4.42.*). Yönetmen, bu dar alan ile iki karakterin içinde oldukları iç çatışmaları, filmin teknik unsurları ile güçlendirerek sunar. Burada anlamın ve duygunun oluşumunda kameranın konumu ve mekânın mimari yapısı etkili olur. Yönetmen, mutfaktaki balkonu ise doğayı çağrıştıracak kodlarla sunar. Ender ve Çetin balkonda konuşurken, arka fonda bir baykuşun sesini duyarız, aynı şekilde yönetmen kamerasını iki karakterden, beton blokların içindeki kocaman bir ağaca çevirdiğinde, birbirine karışan kuş sesleri duyarız. İkili, balkonda sigara içip mutfığa geldikleri an, dışarıda oynayan çocukların sesleri, önce düşük sonra yüksek seviyede aktarılır. İki karakter, başları öne eğik bir şekilde dinlerler sesleri (*Görüntü 4.43.*). Yönetmen burada ses faktörü üzerinden bu iki karakterin geçmişlerine olan özlemlerini yansıtır. Aslında filmdeki asıl çaresizlik bu iki erkeğin büyümemeleri olarak görülebilir. İki karakter de dışarıda oyun oynayan çocukların içinde olmak isterler ama yaşları ve kent yaşamının getirdiği sorumlulukları, onları çaresizliğe sürükler. Bu çaresizliğin asıl nedeni ise çocuk kalma ve yetişkin olamama arasındaki dengesizlikten doğar.



Görüntü 4.42. Ender ve Çetin Yemek Yaparken



Görüntü 4.43. Ender ve Çetin'in Mutfaktaki Çaresiz Bekleyişi

Filmdeki ev karakterler için kültürel aidiyet taşımaz, evdeki dekorasyon bu doğrultuda dizayn edilmiştir. Ev, kentli bir birey için yuva konumunda değildir, birçok anlam taşır. Bu duruma örnek olarak, Ender için çalıştığı yer olmasıdır. Ender'in odasında kitaplarla dolu raflar vardır. Bu durumun aynısını daha önce ele aldığımız “Uzak” filminde Mahmut’un odasında da görmüştük. “Uzak” filmindeki kitaplar, Mahmut ile Yusuf arasındaki farka ve ayrıca kentli bireyin yaşamış olduğu içine kapalılığa işaret eder. Bu filmde Ender’in odasında bulunan kitaplar bir taraftan kentli bireyin yaşamış olduğu içine kapalılığa işaret ederken öte taraftan bu kitaplar oda için bir dekorasyon konumundadırlar. Oda, Ender için hem uyuyacağım hem de çalışacağı bir konumdadır, bu nedenle odanın tasarımı da bu doğrultuda yapılmıştır.

Filmin bir diğer önemli zaman dilimi ve mekânı, üçlünün pikniğe gittiği doğal mekândır. Burada Nihal, Çetin ve Ender’e göre doğa ile daha sıcak bir ilişki kurar ve doğa ile daha çabuk özdeşleşir. Nihal’in üstündeki uzun ve beyaz giysi, anlatıya masalsi bir duygu kazandırmıştır. Yönetmen açık alanda hareketli kamera kullanarak kadrajına hem karakterleri hem de arka plandaki estetik doğa görüntülerini almıştır.

Kent içinde, evde sıkışan bu üç karakterin, doğal alanda daha neşeli ve mutlu olduklarını gözlemleriz.

Filmde kent mekânlarının sunumunda, tüketim olgusu göze çarpar. Barlar, araba dolu otoyollar, havaalanı, reklam panoları ve Ender ile Çetin'in gittiği büyük alış-veriş merkezi. Tüm bunlar değişen kentin mimarisinde, tüketme olgusu üzerinden inşa edilen yapılarıdır, filmde aktarılan bu yapılar, Ankara'dadır, buna karşın ne ülkemize ne de en özelinde buldukları şehre dair bir kültürel gösterge taşımazlar. Özellikle alışveriş merkezi ile havaalanı Ague'nin (1997) belirtmiş olduğu "yok" mekânlar'ın tipik bir örneğidir. Havaalanlarında, mekânın mimari yapısı tüm kültürel kodlardan arındırılmış bir şekilde inşa edilmiştir, mekânın asıl amacı hız ve işlevsellik üzerinden yaratılan tüketme olgusudur.

Filmde Nihal'in Almanya'ya dönmesi ile beraber, Ender ve Çetin için bu iç çatışma daha çok artar. İki kişi aynı kadına âşık olmuşlardır ama film bu aşk etrafında şekillenmez. Filmin öykü evreninde bu iki adamın aynı kadına âşık olmaları, aslında erkeklerin iktidarsızlığı üzerinden vurgulanır. Filmin sonunda Nihal'in Almanya'ya gitmesi ile Ender ve Çetin, Nihal'in kalmış olduğu odaya langırt koyup onunla oynamaya başlarlar, bu durum bize bu iki adamın hala çocuk kalma isteğini, büyümemelerini gösterir.

"*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*" filmi, çocukluklarını yaşayamamış, ergenliği aşır yetişkin olamamış ve kendi kimliğini oluşturamamış iki erkeğin, aynı kadına âşık olmaları ve kadınla karşılaştıklarında, olamamış erkek kimlikleri ile yüzleşmemelerini konu edinmektedir. Film çeşitli teknikler üzerinden inşa edilmiştir. Ankara, soğuk ve karlı bir atmosferde sunulmuştur. Ancak bu film genel itibarı ile bir evin içerisindeki ilişkilerin, kent yaşamı ile beraber değişen mekân algısına örnek gösterilebilir.

4.6. CELAL TAN VE AİLESİNİN AŞIRI ACIKLI HİKÂYESİ

Bu filmi örnekleme dahil etmemizde en önemli unsur yönetmenin anlatısında ev kavramına yüklemiş olduğu çok işlevli anlamlardır. Bütün ailenin şahit olduğu bir cinayeti görmezden gelmeleri ve ondan sonra aile içerisinde gelişen olaylar, mekan olarak ev üzerinden sunulur. Yönetmen ev kavramını aile olgusu ile bütünleştirerek sunar. Bütün aile bireyleri için ev dışarıya karşı korunması gereken bir yerdir. Bundan dolayı evin reisinin işlemiş olduğu cinayet evden kovulma korkusu yüzünden aile bireyleri tarafından görmezden gelinir.

4.6.2. Filmin Künyesi

Yönetmen: Onur Ünlü

Görüntü Yönetmeni: Vedat Özdemir

Senaryo: Onur Ünlü

Yapımcı: Funda Alp, Orkun Ünlü

Oyuncular: Selçuk Yöntem, Türkü Turan, Ezgi Mola, Bülent Emin Yarar, Tansu Biçer, Ushan Çakır, Cengiz Bozkurt, Güler Ökten

Yıl: 2011

Süre: 95 dk.

Özellikler: 35mm, Renkli

Mekân: Eskişehir, İstanbul

4.6.3. Filmin Konusu

Tanınmış anayasa profesörü Celal Tan, çevresi tarafından çok saygı duyulan biridir. Eşinin ölümünden sonra Celal Tan, hayatını kurtarmış olduğu genç öğrencisi Özge ile evlenir. Ailesi tarafından Celal Tan'a sürpriz bir doğum günü partisi hazırlanır. Bütün aile salonda beklerken eve giren Celal Tan eşi Özge'yi onu aldattığını söyleyerek öldürür. Cinayette şahit olan aile fertleri bunu görmezden gelir. Özgen'in kör olan abisi ise gerçek katili bulmak için çabalar. Filmde günümüz toplumlarında değişmiş olan aile kurumuna Celal Tan ve ailesi üzerinden bir eleştiri sunar yönetmen.

4.6.4. Filmde Mekân Kullanımı

Film 'Özge'nin (Celal Tan'ın eşi) Celal Tan için yapacağı sürpriz doğum günü partisinin hazırlıkları ile başlar. Filmde kadınlara olan geleneksel bakış açısı bu sahne ile birlikte belli olur, Celal Tan'ın oğlu Kamuran ve torunu Ege otururken, bütün hazırlıkları kadınlar yapar.

Filmde Celal Tan'ın karısını öldürdüğü sahnede, ailenin içinde olduğu salon karanlık iken (*Görüntü 4.44.*) cinayetin işlendiği koridor aydınlıktır. Bütün aile bu cinayete şahit olur ama Celal Tan kimseyi görmez ve hızlıca evden çıkıp gider. Cinayetin oluş anında kamera salonun içindedir, cinayeti aile fertleri ile birlikte izleyici de o karanlık salondan izler. Cinayete şahit olup susanlar, karanlıktadır, cinayet ise aydınlıkta gerçekleşir. Bu durum günümüzde katledilen kadınları görüp susan topluma bir gönderme niteliğindedir ve yönetmen bu anlamı aydınlık ve karanlık kavramları üzerinden oluşturur.



Görüntü 4.44. Ailenin Cinayete Şahit Olduğu An

Filmde en önemli mekân evin salonudur. Bu evde de mekânın merkezinde bir televizyon ve hemen onun karşısında konumlandırılmış kanepeler vardır. Salondaki en önemli diğer nesne ise yemek masasıdır, aslında filmin öykü evreninde gerçekleşen olayların merkezinde bu yemek masası vardır. Bütün aile cinayete şahit olmalarına rağmen susarlar, bu suskunluğun aslı nedeni, aile bireylerinin kendi kişisel çıkarları gereği aileyi bir arada tutma arzusudur. Cinayetten sonra da aile bireyleri yine bu yemek masasının etrafında toplanırlar. (*Görüntü 4.45.*) Polisler olan soruşturmalarda bu yemek masasında gerçekleşir. Yemek masasında baba, başköşede oturmaktadır, diğer aile bireyleri ise onun etrafında otururlar. Filmde aynı şekilde Özge'nin kör olan abisi yemek masasının başında oturup, kardeşinin ölümünü çözmeye çalışırken, tüm aile fertleri teker teker masadan kalkarlar. Filmin anlatı dilinde yemek masası bütün aileyi bir arada tutan bir konumdadır ve aile bireyleri bu konum için susarlar.



Görüntü 4.45. *Cinayetten Sonra Ailenin Beraber Yemek Yediği Sahne*

Evin bir diğer önemli özelliği ise mahremiyet alanı olmasıdır. Filmde toplum tarafından saygın biri olarak görülen Anayasa Profesörü Celal Tan'ın, ev içi ilişkileri bilinmiyor olmasına rağmen, toplumsal konumu ve mesleği göz önünde bulundurularak bir değerlendirme yapılır ve saygı görür. Celal Tan'ın mesleğinden yola çıkılarak mutlu bir aile yaşamı olduğu varsayımı yapılır. Bireyin sahip olduğu meslek itibarı ile hem lüks bir evde oturuyor olması, hem de mutlu bir aileye sahip olması arasındaki ilişki, günümüzde değişen kent yaşamı ile beraber toplum ve birey arasındaki etik değerlerin belirleyici faktörü olmuştur. Celal Tan'ın Anayasa Profesörü olması, toplum nezdinde onu, iyi bir aile babası yapar, bu nedenle karısının onun tarafından öldürmüş olmasının geçerli bir nedeni yoktur. Ailenin bu duruma karşı olan sessizliği düzeni korumak adınadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde daha da netleşen bu durumu, aile bireylerinin kendi kişisel çıkarlarını korumak için yaptığını görürüz. Aile kavramının aslında, maddiyat karşısında, etik değerleri nasıl hiçe saydığına şahit oluruz. Aile ve mekânsal belirleyeni olan evin, dışarıya karşı bir sığınak bir çeşit de suçun merkezi, niteliği taşıdığını görürüz. Bu yaşamsal mekânda, evin içinde olan her şey, dışarıya karşı saklanılır veya farklı bir gerçeklikle aktarılır. Tüm bunların sebebi; aileyi bir arada tutma, koruma ve güçlü gösterme arzusudur. Aynı pencereden baktığımızda, yıllardır aile fertlerinden birinin yaptığı bir cinayetin, suçun, hatanın, aile şerefi gerekçe gösterilerek, ört bas edildiğine şahit oluruz. Toplumumuzda kadına, aile şerefine leke sürmeme öğüdü yapılırken, erkeğe aile şerefini koruma ve devam ettirme görevi verilir. Celal Tan'ın karısını öldürürken söylediği “*sen beni el âleme rezil mi edeceksin*” söylemi, bunun net bir örneğidir. Tüm bu etkenler aileyi yaşam biçimimizin, dominant düzenleyicisi yapar. Aile hem toplumla olan ilişkilerimizi hem de cinsiyetçi anlayışları

benimsetir. Onur Ünlü, bize aile kurumunun günümüzdeki gerçek yüzünü göstermektedir. Filmde işlenen cinayetten sonra şiddet ve gerilim giderek artmaktadır. Bu gerilim hali, evin dışında yaşanmazken, aile fertleri bir araya geldiğinde ortaya çıkar. (*Görüntü 4.46.*) Tüm aile fertlerinin şahit olduğu bir cinayet, hiç kimse tarafından itiraf edilmez.



Görüntü 4.46. Polis Soruşturması Esnasında Bütün Ailenin Salondaki Genel Görüntüsü

Filmde kadınlara karşı fiziksel ve psikolojik şiddet uygulanmaktadır. Mekânın merkezinde yer alan babanın işlediği cinayete, kadınlar da sesiz kalır. Toplumumuzda ailenin reisi, ailenin direği olarak nitelendirilen babanın, hem aile, hem de mekân üzerinde belirleyici rolü vardır. Ailedeki kadınların cinayete karşı sessiz kalmalarının sebeplerinden biri de, düzenlerinin bozulmasını istememeleridir. Ataerkil düzen kadın için hem dışarıda, hem de ev içinde vardır. Kadının korkularından biri de erkek tarafından mekânsızlaştırmaktır. Filmde kadına uygulanan şiddet, aldatma olgusu üzerinden meşrulaştırılır. Celal Tan, Özge'yi öldürme gerekçesi olarak aldatmayı öne sürer ve işlediği suçun cezasını canıyla ödetir. Filmde kadınlar, erkeklerin bir adım gerisinde konumlandırılmışlardır. Filmdeki kadınların hepsinin âşık olduğu, peşinde koştuğu bir erkek vardır. Bu bağlamda kadın, hem güçsüz, hem de cinsellik üzerinden var edilmiştir. Filmdeki bir diğer cinsiyetçi unsur ise, erkeklerin kadınlara göre cinsel durumları hakkında rahat rahat konuşuyor olmalarıdır.



Görüntü 4.47. Celal Tan'ın Yakın Plan Yüzü **Görüntü 4.48.** Kamuran'ın Yakın Plan Yüzü

Yönetmen filmin teknik dilinde, cinayeti görüp susanların yaşamış oldukları içsel çelişkileri yansıtmak için, kameranın kadrajını yakın plan aldığı nesnelere ikiye böler (**Görüntü 4.47.**) ve (**Görüntü 4.48.**). Bu şekilde karakterlerin yüzünün bir kısmını karanlık ve flu bırakırken, diğer kısmını ise aydınlıkta sunar. Buna örnek olarak cinayetten sonra eve gelen Özge'nin abisinin sevinçli konuşmaları sırasında, yönetmen bu tekniği uygulayarak, karakterlerin yaşamış oldukları durumu daha yakın planlarla seyirciye yansıtır.

Filmde müzik kullanımı sahneler arasında değişiklik gösterir. Sahnenin içindeki absürt ve gizemli hava, bu doğrultuda kullanılan müzikle artırılır. Buna örnek olarak; ailenin morg salonunda Özge'nin cesedini gördüğü sahnede yönetmen, anlatının içindeki gizemi ve absürtlüğü müzik kullanımı ile destekler.



Görüntü 4.49. Kamuran Cinayete İlgili İpucu Ararken

Yönetmen bu sahnede (*Görüntü 4.49.*) filmdeki gizemi ışık ile sağlamıştır. Sol pencereden gelen gün ışığı vardır, pencerenin önündeki pervazlar ışığı bölerek, keskin ve kesik hatlar oluşturmuştur, karşıda ışığın yansıdığı duvarda penceredeki pervazın şekli ortaya çıkmıştır. Filmde pervaz sayesinde oluşan kesik ışık, anlamın gizemini artıran bir unsurdur. Ayrıca filmde Kamuran'ın üstündeki mavi giysi ve elinde cinayet kanıtı olan mavi mektuba uygun kurulan ışığın tonu, beyazdan daha çok mavidir. Mavi ışık, sahnenin gizemini daha da artırmıştır. Salonda ayrıca, kadrajın içinde yer alan, mekânın kendi ışık kaynakları vardır. İlki masanın üzerindeki heykele tepeden gelmektedir, diğeri ise karakterin sağ arka tarafında bulunan alanı aydınlatmaktadır. Bu iki noktasal ışık kaynağı, filmdeki genel gün ışığının aksine sarı ışıktır. Odanın geri kalan bölümleri ise hafif bir karanlıkta bırakılmıştır. Tüm bu farklı ışık kaynakları ve gölge kullanımı ile sahnenin içindeki gizem havası iyice artırılmıştır.

Filmde en önemli mekân evdir. Bu noktada da “ev”, içerisinde barındırdığı unsurlar ile bireylerin ilişki ve kararlarını etkileyen anlamlar üzerinden oluşturulmuştur. Tüm ailenin şahit oldukları bir cinayeti görmezden gelerek, korumaya çalıştıkları “aile” ve mekânsal olarak “ev”dir. Bu noktada yönetmen “evi” merkezine alarak, bunun etrafında şekillenen olaylar üzerinden, sert bir toplumsal ahlak eleştirisine girişir ve bunu kara mizah ve absürd unsurlar içeren anlatısıyla görselleştirir.

4.7. DÊNGÊ BAVÊMIN (BABAMIN SESİ) FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI

Babamın Sesi filminin örnekleme dâhil edilmesinin amacı sinemasal mekânın çok boyutlu kullanımına vurgu yapılmak içindir. Bu filmi örneklemin diğer filmlerinde ayıran en önemli unsur birey ve mekân arasında kurulmuş olan aidiyet ilişkisidir. Bu bağlamda “*Babamın Sesi*” filminde karakterler ve mekân arasında kültürel ilişki filmin örnekleme dâhil edilmesinde önemli pay sahibi olmuştur. Ayrıca karakterlerin geçmişlerine olan yolculuklarının mekân üzerinden vurgulanması çalışmamız için önemli bir diğer unsur olmuştur.

4.7.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeynel Doğan, Orhan Eskiköy

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Senaryo: Orhan Eskiköy

Yapımcı: Özgür Doğan

Oyuncular: Zeynel Doğan, Gülizer Doğan Hasan Doğan, Ali Kul, Kemal Ulusoy, Beste Doğan

Yıl: 2012

Süre: 88 dk.

Özellikler: 35mm, Renkli

Mekân: Elbistan, Diyarbakır

4.7.2. Filmin Konusu

Kahramanmaraş'ın Elbistan bölgesinde yoğun siyasi olayların olduğu bir dönemde, Besé'nin kocası, çalışmak için yurt dışına gitmiştir. Besé bu süreçte iki oğluyla yalnız başına kalır ve onlarla kendisi ilgilenir. Besé'nin büyük oğlu (Hasan) siyasi olaylardan dolayı evden kaçar. Besé ve küçük oğlu Mehmet yalnız kalırlar. Kocasından gelen para ile hayatını devam ettiren Besé, bu süreçte bir yandan eve gelen sessiz telefonları oğlu Hasan'dan geldiğini düşünerek yaşamaya başlar. Ayrıca eşler arasındaki karşılıklı iletişim, kasetler üzerinden yürütülür. Baba, evdeki sorunlardan dolayı anneyi sorumlu tutar. Evlenen ve Diyarbakır'da yeni bir eve taşınan Mehmet'in, taşınma esnasında bulduğu geçmişe ait kasetler, Mehmet'i geçmişe dair bir yolculuğa çıkarır. Mehmet doğup büyüdüğü yere, annesinin yanına gider. İkili arasında geçmişte yaşanan acı kayıplar, tekrar gün yüzüne çıkar.

4.7.3. Filmde Mekan Kullanımı

Filmin açılış sahnesinde kuru bir ağaç ve yanında siyahlar içerisinde bir adam görürüz(*Görüntü 4.50*). Mekânsal olarak incelediğimizde, doğa solgun ve renksizdir. Kurumuş ağaç ve gökyüzünün bulutlu olması, hem doğanın renksizliğine katkı sağlamıştır, hem de filmin anlamına, dramatik bir unsur kazandırmıştır. Aynı zamanda, öten kuş ve rüzgâr sesi de görüntüyü dramatik anlamda bütünlemiştir. Filmin bir sonraki sahnesinde ise yine doğa başrolde. Filmde annenin arabadan inip evine tarlaların içine doğru yürüdüğü görüntülerde de, doğa yine aynı dramatik unsurlar içerir. Doğa

burada da solgun bir anlatı ile sunulmuştur. Tüm bu etkenlerle beraber filmde kameranın konumu ile doğanın sunumu arasındaki ilişki, filmin hem anlamını hem de duygu boyutunu güçlendirmiştir. Ayrıca bu sahnelerde müzik kullanılmaz, tümüyle doğaya ait sesler duyulur.(kuş sesi, akan suyun sesi, rüzgâr sesi). Annenin evi geleneksel Anadolu evleri gibi dizayn edilmiştir. Ev içinde kamera sürekli olarak olaylara uzaktan nesnel bir duruşla tanıklık eder (**Görüntü4.51.**). Bu tür bir anlatım tekniği ile seyircinin olaylara mesafesi, belirli bir yerden sağlanarak, yaşananları daha geniş bir perspektiften (Ülkenin içinde bulunduğu toplumsal, politik ve sosyolojik değişimlerle ilintili olarak) değerlendirmesine de olanak sağlanır. Geleneksel dramatik yapının öğeleri olan, duygu merkezli, katharsis, özdeşleşme kavramlarından olabildiğince uzak, nesnel ve gerçekçi bir anlatım, özellikle mekânın, doğanın sunumu ve kameranın kullanılışı ile sağlanır.



Görüntü 4.50. Filmin Giriş Sahnesi



Görüntü 4.51. Anne Köydeki Evinde Uyrken

Annenin tepelere gittiği sahnede de doğa, solgun bir şekilde aktarılmıştır.(**Görüntü 4.52.**). Esen rüzgârın sesi ile annenin matemini temsil eden siyah giysiler, bu anlatıyı destekleyen tercihler olmuştur. Bu sahnede bile kamera karaktere oldukça mesafeli bir konumdadır. Arkada gördüğümüz dağlar ufka kadar uzanmaktadır. Aynı sahnede mekânın kendi içerisindeki uzamsal kapalılığına vurgu yapılarak, karakterin içinde olduğu durumla bir ilişki kurulmuştur. Birbiri ardına uzanan dağlar; karakterin içinde olduğu sıkışmışlığı yansıtır niteliktedir. Yönetmen anlamın ve duygunun oluşumunu kamera ve mekân arasındaki ilişki ile sağlar.

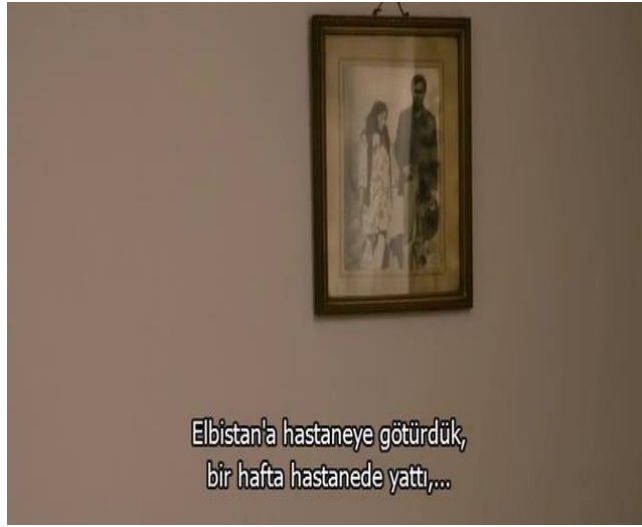


Görüntü 4.52. Annenin Dağların Tepesine Çıktığı Sahne

Filmde Bésé'nin küçük oğlu Mehmet, eşiyle yeni bir eve taşınır. Bu taşınma sırasında geçmişe ait kasetleri, fotoğrafları bulur, tüm bunlar Mehmet'i kendi geçmişinde bir yolculuğa çıkarır. Mehmet annesinin yanına, çocukluğunun geçtiği eve gider. Mehmet'in kasabadaki eve gitmesi ile beraber, ev geçmişe ait bir sorgulamanın merkezi olur. "Babamın Sesi" filminde, annenin köydeki ve kasabadaki ev ile kurduğu bağ, geçmişe dönük, yurt dışında olan kocası ve giden oğlu üzerinden kurulmuş bir bağlıdır. Annenin, küçük oğlunun ısrarına rağmen, burada yalnız başına kalmayı tercih etmesi, annenin mekânla kurduğu bir bağlıdır ve bu bağ tamamıyla geçmişe dönük sorgulamaları, yarım kalmışlıkları, acıları içerir. Mehmet de buraya geldikten sonra geçmişe yönelik olan çelişkilerini ve cevaplayamadığı sorularını mekân üzerinden sorgular. Ev, sokak, bahçe ve evin içindeki eşyalar, Mehmet için mekânsal bir sorgulama yöntemi yaratır. Anadolu'da yaşamış bir Kürt ailenin yaşadığı acılar, geçmişin izleriyle, anılarıyla dolu "ev" üzerinden tekrar canlanır. Mekân; içinde barındırdığı anıları, izleri her daim taşır ve tekrar gün yüzüne çıkmasına izin verildiğinde, açık göstergeler sunar. Mehmet için geçmişe dönük sorgulamalar, sürekli ev içinde gerçekleşir.

Filmin teknik dili de, bu geçmişe dönük sorgulamaları, mekânı merkeze alarak oluşturur. Filmde, babadan gelen kasetler dinlenirken, kamera evin duvarları arasında gezinerek, bize duvarda asılı olan resimleri(*Görüntü 4.53.*) gösterir. Bu tür bir anlatım tekniği ile mekânda bulunan anıların tekrar mekânla canlanması, bugüne gelip yeniden

hayat bulması sağlanmıştır. Siyah beyaz resimlerin asılı olduğu o çatlama duvarlar, mekânın anılarına bir işaret niteliğindedir.



Görüntü 4.53. Dış Seslerle Beraber Sunulan Geçmişe Ait Fotoğraflar

İlbuğa'nın belirttiği üzere (2016,s.109-111) filmdeki dış sesin bir diğer etkisi ise, baba bu kasetler vasıtasıyla anne üzerinde kurduğu baskıdır. Bu yolla, ev içinde yaşanan sorunlardan her daim sorumlu tutulan, anne olmaktadır. Baba, annenin kendini geliştirmesini, çocuklara sahip çıkmasını buyurur. Buna örnek olarak;

Baba: *Bésé çocukları böyle eğitemezsin, kendini yetiştirmiyorsun, okuma yazma öğren, çocuklar hastalansa hastaneye götüremezsin.* (10.40)

Baba, evin içerisinde gerçekleşen sorunlardan anneyi sorumlu tuttuğu gibi, bir de, onu eğitimsizlikle suçlar. Filmde dış seslerde babanın varlığı, özellikle aileye gönderdiği para üzerinden vurgulanır. Baba, eve gönderdiği paralarla evin söz sahibi ve ilişkilerin belirleyicisi olur. Anne üzerindeki baskısının bir diğer unsuru, pek çok benzerinde olduğu gibi, ekonomiktir de. Buna karşın annenin ev içerisindeki sorumlulukları çok daha fazladır. Bu durum, kocasıyla konuştuğu kasetlerde ortaya çıkar. Anne bir diyalogda şunları belirtir;

Bésé: *sen para kazanıyorsun ama bende anne, babana çocuklarına bakıyorum... tamam sen para kazanıyorsun ama bütün derdi tasayı bana bırakıyorsun.* (01.15)

Büyütmeye çalıştığı ve tüm sorunlarıyla tek başına uğraş verdiği iki çocuğu, ev işleri, beslediği hayvanların bakımı, çocukların eğitim ve güvenliği hep annenin sorumluluğundadır. Tüm bu uğraşlar bize, Anadolu'da yaşayan, üstelik tek başına

mücadele vermek zorunda kalan bir kadının sorumluluklarını gösterir. Ancak yine de merkezde erkek vardır, erkek kadının yaptıklarını yeterli bulmaz ve ondan daha çok mücadele etmesini, çocuklara daha çok dikkat etmesini ve kendini eğitmesini ister.



Görüntü 4.54. Filmde Ev İçinde Kullanılan Doğal Işıklandırma Örneği

Yukarıda görüldüğü üzere (*Görüntü 4.56.*) yönetmen, filmde parçalı ışık tekniği uygulamıştır. Filmin gerçeklik duygusuna ve mekânın mimari yapısına uygun kurulan ışık, hem anlamın hem de duygunun oluşumuna etki etmiştir. Odaya sol taraftan giren gün ışığı vardır, pencereden gelen bu zayıf gün ışığı, sadece üzerinden geçtiği duvarın bir kısmını aydınlatmaktadır. Işık, duvar üzerinde gölge ile arasında keskin bir ayrışma yaratır. Kapısı açık olan karşı odadaki ışık ile mekânın uzamsal boyutu ortaya çıkmıştır. Ayrıca odanın diğer yerlerinin karanlıkta bırakılması, görüntüye estetik bir boyut ve anlama dramatik bir etki kazandırmıştır.

Geçmiş, hafıza ve kimlik arayışı, filmin üç önemli yapı taşıdır ve filmin ana temaları bu üç temel öge üzerinden anlatıyı oluşturur. Bireyin kendi kimliğini bulma çabasını, “Duvara Karşı” filminde de görürüz. “Duvara Karşı” filminde, iki ayrı kültür arasında kalan kuşakları temsilen ana karakterlerin, sert çatışmalar yaşayıp, çıkış ararken, bir yandan da kendi köklerini ve kimliklerini keşfetme süreçlerini görürüz. Bu filmde de Mehmet’in geçmişe dair gördüğü rüya, onu bir yolculuk içine sokar ve memleketine, doğduğu büyüdüğü yere götürür. Bu kısa süreli yolculuğun gayesi, acılar üstüne kurulu ve bölük pörçük olan bir geçmişe, kendi köklerine dönme, hasıraltına itilen travmalar ile yüzleşme, kimliğini oluşturma, kayıp parçaları bulma arzusudur. Filmsel mekânlar, filmin anlatı diline göre şekillendirilmiştir. Filmin büyük çoğunluğu, içinde eski anıları barındıran evde geçmektedir. Daha önce incelediğimiz filmlerde,

kent yaşamıyla beraber değişen mekân algısının, bireyin mekânla olan ilişkisini de etkilediğini söylemiştik. “Babamın Sesi” filminde ise ev, mekânsal olarak, bu tür yeni bir ilişki türünden uzaktır. Kent yaşamında bireyin evle olan ilişkisi herhangi bir geçmiş barındırmazken, bu filmde “ev” kültürel bir aidiyet taşımaktadır. Bu filmde ev, günümüz travmatik bireylerinin eksik, bozuk ama bir yandan da kimliklerine dair pek çok acının ve sorunun cevabı niteliğinde (ki pek çok sorun toplumsal boyutlar taşımaktadır) , aynı zamanda halen sıcaklığını koruyan “yuva” kavramını karşılamaktadır bu “ev”.

4.8. DUVARA KARŞI FİLMİNDE MEKÂN KULLANIMI

2000’li yıllar ve sonrası Avrupa Göçmen sinemasının Türkiye sineması ile benzer göstergeler sunması, Türkiye’deki değişim ve dönüşümlere koşut çatışmalara eşlik etmesi açısından bu film örnekleme dahil edilmiştir. Göç ve göçmenlik olguları doğaları gereği mekan ile iç içe geçerler. Fatih Akın’ın filmlerinde de göç ve göçmenlik en önemli konular arasındadır bu noktada yönetmen filmlerinde mekânın kullanımına çok büyük önem vermektedir. Yönetmen “*Duvara Karşı*” filminde de mekanı göç ve göçmenlik ile bütünleştirerek sunar. Ayrıca bu film sayesinde göçmen sinemada kullanılan mekânsal kodlamaları görürüz. Bir diğer taratan bu film bize değişen ve değişmeye devam eden kentsel mekanlara ışık tutar. Filmin bir kısmı Almanya’da diğer kısmı da Türkiye’de geçmektedir. Bu durum bize sinemasal mekanın kültürel ve coğrafik sınırlara göre olan değişimini gösterir. Tüm bu unsurlar “*Duvara Karşı*” filmini örnekleme dahil etmemize vesile olmuştur.

4.8.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Fatih Akın

Görüntü Yönetmeni: Herve dieu, Rainer Klausmann

Senaryo: Fatih Akın

Yapımcı: Ralph Schwingel, Stefan Schubert, Jeanette Würll, Andreas Schreitmüller

Oyuncular: Sibel Kekilli, Birol Ünel, Catrin Striebeck, Güven Kıraç, Mona Mur, Meltem Cumbul, Stefan Gebelhoff

Yıl: 2004

Süre: 123 dk.

Özellikler: 35mm, Renkli

Mekân: Almanya, Türkiy

4.8.2. Filmin Konusu

Cahit orta yaşlı, Almanya’da yaşayan bir Türk’tür. Cahit’in hayattan herhangi bir beklentisi yoktur, bu yüzden intihara meyilli ve uyuşturucu kullanan biridir. Sibel ise Almanya’da yaşayan geleneksel bir Türk ailesinin kızıdır. Ailesinin ona sunduğu hayatı reddeden Sibel intihara kalkışır, klinikte tedavi gördüğü sırada Cahit ile tanışır. Sibel Cahit’le göstermelik bir evlilik yapmak istediğini söyler ve Cahit de bu durumu kabul eder. Sibel’in aile baskısından kurtulmak için düzenlediği göstermelik evlilik, zamanla Cahit ve Sibel’in birbirlerine aşık olmasına neden olur. Cahit, Sibel yüzünden cinayet işler, Sibel tek kalınca aile baskısı yüzünden İstanbul’a kaçar.

Cahit hapisten çıktıktan sonra İstanbul’a Sibel’i bulmaya gelir. Sibel İstanbul’da yaşadığı pek çok olumsuzluktan sonra, başka biri ile evlenerek, bir aile kurmuştur, bir çocuğu vardır. Cahit ise Mersin’e kendi geçmişini bulmaya gider.

4.8.3. Filmde Mekân Kullanımı

“*Duvara Karşı*” filmi Türkiye ve Almanya üzerinden doğu ve batı kültürlerini gösterir ve karşılaştırır. Anlatının temel merkezinde Akın’ın bütün filmlerinde olduğu gibi göçmenlik olgusu vardır. “*Duvara Karşı*” filminde merkeze alınan, bu iki ülkede de her iki tarafa da tam aidiyet duygusu hissedemeyen, arada kalmış insan toplulukları olan ikinci kuşak göçmenlerdir. Bu noktada Akın, filmin başkişileri olan Sibel ve Cahit karakterleri üzerinden göçmenliği işler.

Cahit intihar etmek için, arabasıyla bir duvara çarpar, yönetmen burada Cahit’in çarpmış olduğu duvarı metaforik bir anlatı üzerinden sunarak filmin adı olan “*Duvara Karşı*”yla bütünleştirir. Çünkü Cahit’in yaşamına son vermek için çarptığı bu duvar, onun yaşamında yeni olaylar geliştirir. Cahit yaralı olarak kurutulur ve rehabilitasyon merkezinde Sibel ile tanışır. Sibel de aile baskısından kurtulmak için intihar girişiminde bulunmuştur. Sibel, Cahit’in Türk olduğunu öğrenince, bu sefer aile baskısından kurtulmak için Cahit’e göstermelik bir evlilik yapmayı önerir. Cahit başlangıçta bu durumu kabul etmese de daha sonra oda bu göstermelik evliliğe razı gelir.

Filmde Cahit ve Şeref'in, Sibel'in evine kız istemeye gittikleri sahnede, evdeki dekorasyon ve karakterlerin giyim kuşamı ile konuşmaları Türk geleneklerine uygundur (*Görüntü 4.55.*). Bu sahnede Almanya'da yaşayan bu Türk ailenin hala Türk gelenek ve göreneklerini devam ettirdikleri görülür. Aslında Cahit, geçici olan bu durumu atlatmak için bu geleneklere uygun hareket eder. Sibel'in ailesinin yapısı bu noktada daha da belirginleşir. Sibel'in babasının getirdikleri çikolatayı yemeden önce içinde "alkol olup olmadığını sorması" ailenin geleneklere ve dini inançlarına olan bağlılığını gösterir. Aynı zamanda televizyonda açık olan kanal Türk kanalıdır, duyulan ses ise Seda Sayan'ın programın izlendiğini gösterir. Aile, Almanya'da halen Türkiye ile bağlantılı, kapalı yaşamlarına devam etmektedir. Filmde kız isteme merasiminin geçtiği salondaki nesnelere de, geleneksel Türk aile evi gibi dizayn edilmiştir. Evdeki kanepelerin rengi, konumu, duvarda asılı olan halı parçası ve İstanbul'a ait olan tablo, tüm bu göstergeler bize ailenin Almanya'da yaşamasına rağmen Türkiye ve Türk gelenekleri ile olan sıkı bağını gösterir. Ailenin bu geleneksel bakış açısı, aynı zamanda Sibel için baskı unsuruna dönüşmüştür. Ailede hâkim olan geleneksel bakış açısı, beraberinde ataerkil sistemin dayatmasını doğurmuştur. Filmin çoğu yerinde bu ataerkil baskıya şahit oluruz. Özellikle Sibel'in abisinin Sibel üzerinde kesin bir baskısı ve söz sahipliği vardır. Bu duruma bir diğer örnek ise, Sibel ve Cahit'i otobüsten kovan otobüs şoförü gösterilebilir. Bu şoför de Türk'tür ve Sibel ile Cahit'i otobüsten indirme sebebi olarak ikilinin uzaklaştığı dini ve kültürel değerlerini öne sürer. Bu noktada yine geleneksel olan bakış açısı ve ataerkil sistemin dayatılması ortaya konur. Filmde aynı şekilde, düğün töreni de, tümüyle geleneksel yapıdadır. Düğün Türkçe okunan müzikler eşliğinde devam eder.



Görüntü 4.55. Cahit'in Kız İstemeye Gittiği Sahne

Filmin ilk bölümünde Almanya'ya ait mekânları sunar yönetmen. Almanya'da gördüğümüz mekânlar; genellikle karanlık sokaklar, barlar, gece kulüpleri ve ikilinin evleridir. Cahit'in yaşamış olduğu ev, aslında onun yaşam şeklinin de aynası gibidir. Ev Almanya'nın geri kalan bölgelerine karşın, daha tenha bir yerdedir (*Resim 4.56.*). Cahit'in evi üzerinden yönetmen, Almanya'da yaşayan genç Türk göçmenlerin mekânlarını ve durumlarını sunar.



Görüntü 4.56. Cahit'in Evinin Olduğu Sokak

Cahit'in evinin içi dağınık ve düzensizdir (*Görüntü 4.57.*). Ev içerisinde Türk kültürüne ait hiçbir nesne yoktur. Evin içerisindeki düzensizlik ve boşluk aslında Cahit'in yaşamına ayna tutar. Filmde Sibel, Cahit'in evine gelmeden önce burası onun için sadece uyuyacağı bir yerdir, bu yüzden evin sahip olduğu herhangi bir kültürel aidiyet yoktur.



Görüntü 4.57. Cahit'in Evinin İç Görüntüsü

Filmde göç eden Türklerin aynı bölgelerde, aynı mahallelerde, getto şeklinde yaşadıkları görülür. Bu yüzden birbirleri ile olan ilişkiler de bu mekânlarda gerçekleşir.

Buna örnek olarak Cahit ve Şeref'in kız istemeye gitmeden önce gittikleri berber dükkânının olduğu bölgede, sıralı Türk dükkânlarını görürüz(*Görüntü 4.58.*). Bunlar da şehrin kalabalık merkezi yerlerinden ziyade, daha çok kıyıda تنها yerlerdedir.



Görüntü 4.58. Aynı Caddede Bulunan Türk Dükkanları

Cahit'in kıskançlık yüzünden birini öldürüp hapse girmesi ile beraber, Sibel'in ailesi, kızlarının neler yaptığını öğrenir ve onu reddedeler. Sibel'in ailesinin kızlarına olan bu baskının bir diğer net göstergesi ise, onu eve almamaktır. Sibel bu noktada ataerkil düzen tarafından mekânsızlaştırılır. Sibel için bu baskının en önemli nedeni, evdeki erkeklerdir. Bu yüzden Sibel, abisi ve babası evde olmadığında, gizlice gelip annesini görüp gider(*Görüntü 4.59.*). Bu noktada anne ve kız arasındaki dayanışmanın temelinde, ataerkil düzenin kadınlar üzerinde yarattığı baskı ve kadınların buna karşı yaşam alanı oluşturma arzuları yer alır.



Görüntü 4.59. Sibel'in Gizliden Annesini Görmeye Gittiği Sahne

Cahit hapisten çıktıktan sonra, Sibel'in abisi ile aralarında geçen diyaloglar geleneksel yapının kadına olan bakış açısını ortaya koyar;

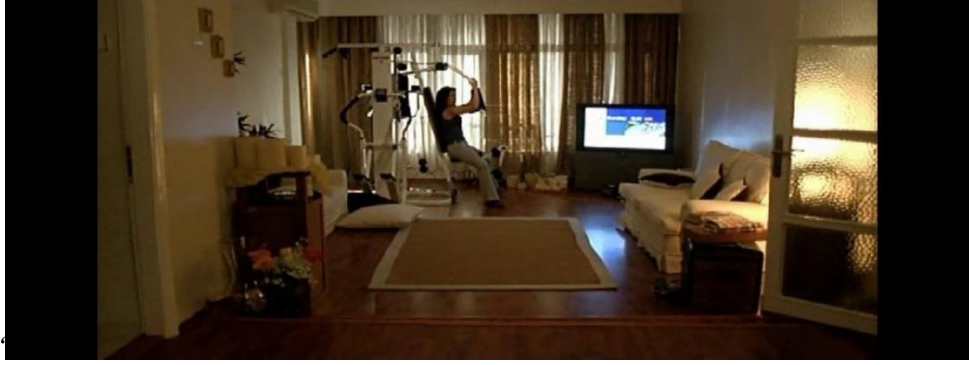
Sibel'in abisi; *Namusumuzu temizlemek zorundaydık, anlıyor musun? (01.32)*

Cahit; *Ee? Temizlediniz mi namusunuzu?(01.32)*

Akın burada, iki Türk erkeğin gözünden, kadına olan bakış açısını gösterir. Bu iki erkek de Almanya’da yaşayan birer Türk’tür. Buna karşın ikisinin kadına olan bakış açısı tümüyle birbirinden farklıdır. Sibel’in abisi için Sibel, ailenin namusudur ve yaptığı hata ailenin şerefi ile ilgilidir ve bu yüzden öldürülmesi gerekir. Bu şekilde Sibel’in abisi tarafından ailenin namusuna gelen leke, temizlenmiş olacaktır. Cahit için ise bu durum çok farklı bir boyuttadır, Cahit’in Sibel’in abisinin aksine bu duruma, geleneksel bir bakıştan ziyade, daha çok modern bir bakışla yaklaştığını görürüz.

Yönetmen anlatıda temel olarak genç nesil, ikinci kuşak göçmenleri ele alır. Bu yüzden yönetmen filmde, karakterler ile mekânlar arasında çok sıkı ilişkiler kurar. Göçmenliğin temelinde olan farklı mekânlar arasında gidip gelme ve bu mekânlara olan aidiyet veya aidiyetsizlik, Akın’ın yarattığı karakterlerin temel sorunudur. Bu yüzden “*Duvara Karşı*” filminde çok çeşitlilik, çok kültürlülük ve arada kalmışlık, sadece karakterler üzerinden gösterilmez, aynı zamanda filmde konuşulan üç farklı dil(Türkçe, Almanca, İngilizce) vardır ve filmdeki müzikler de çok çeşitlilik barındırır. Yönetmen, özellikle müzik seçimi ile sahnenin içinde barındırdığı duygu durumu ve karakterin ruh halleri ile sıkı bir ilişki yaratır. Yönetmen karakterlerin kendi kültürel kimliklerine olan bağlarını ve arayışlarını, müzik ile vurgular. Konuya örnek vermek gerekirse; Sibel Şeref’in evinde kaldığı gece Şeref, Türkçe bir türkü söyler. Buna karşın Cahit kendi evinde olduğu sahnelerde İngilizce hareketli şarkılar çalmaktadır.

Filmde Özer’in belirtmiş olduğu gibi (2013,s.270-273) gerçek mekânların değişiminde bir de coğrafik bir boyut vardır. Buna örnek olarak Sibel ve Selma’nın evleri gösterilebilir. Sibel’in Almanya’daki evi geleneksel ilişkiler içerdiği gibi, evin tasarımı da bu gelenekselliğe ve ataerkil düzene göre tasarlanmıştır. Selma’nın İstanbul’daki evi ise daha moderndir, bu modernliği Selma’nın evinin tasarımında gördüğümüz gibi Selma’nın hayatında da görürüz (***Görüntü 4.60.***). İşi olan, evi olan, kendi ayaklarının üzerinde duran bir kadındır Selma. Tam da Sibel’in olmak istediği kişi gibidir. Bu noktada Akın tarafından coğrafik bölgelere göre olan yaşam algısı, tümüyle tersyüz edilir. Almanya’da yaşayan Türk aileyi geleneksel ve ataerkil kodlaralar sunan yönetmen, bu kodlamaların tam tersi modern bir formda, Selma’nın hayatını sunar.



Görüntü 4.60. Selman'ın İstanbul'daki Evi



Görüntü 4.61. Filmde Ara Sahnelerde Gösterilen Orkestra Ekibi ve Arka Fondaki Süleymaniye Camisi

Yukarıdaki görüntü, sahne aralarında filme dâhil olur. Yönetmen, tümüyle geleneksel ve oryantalist bir anlatı tercihinde bulunur. Orkestra ekibinin elinde bulunan çalgı aletleri, genellikle doğu müziğine ait geleneksel aletlerdir. Önde şarkı söyleyen kadının üzerindeki uzun kırmızı giysi de aynı derecede geleneksel tarzdadır. Özellikle kadının üzerindeki kırmızı giysi ve okunan Türk halk müziği, Akın'ın hitap ettiği farklı kültürlerdeki seyirci için bir İstanbul ya da en genelinde bir Türkiye portresidir. Arka fondaki Süleymaniye Camisi, İstanbul boğazı ve eski İstanbul silueti filmde ara sahneler olarak kullanılır. Müzik heyetinin üstünde oturduğu halı ise el işi bir Türk halısıdır. Sıla özlemi, vatan hasreti oryantalizm ile harmanlanmıştır. (*Görüntü 4.61.*)

Filmde mekânsal olarak bir diğer vurgu ise, büyüyen kentlerin birbirine benzeyen varoş bölgeleridir (*Görüntü 4.62.*) Bu durum hem Türkiye için, hem de Almanya için geçerlidir. Yönetmen anlatısının temeline, mekân olarak, kentin kıyısında köşesinde kalmış olan bu varoş bölgeleri almıştır. Kentlerin varoş bölgeleri, Akın'ın karakterleri gibi çok kültürlü, çok kimlikli yerlerdir. Kentlerin varoş bölgeleri, göç eden ve göç halinde olanların mekânlarıdır. Yönetmen de filmin öyküsünün merkezine aldığı göçmenlik olgusunu, bu varoş bölgeler üzerinden sunar. Ayrıca Akın'ın filmlerindeki

kent tasvirinde gördüğümüz bir diğer konu ise, kapitalizm tarafından üretim ve tüketim eksenli inşa edilmiş olan kentlerin mimarisi ve yoğun nüfus hareketleridir. Kırdan kente doğru gerçekleşen nüfus akışı, Akın'ın filmlerinde ülkeler arasındadır, bu nüfus akışı artık az gelişmiş ülkelere doğru gerçekleşmektedir. Bu nüfus akışlarının temelinde, ekonomik kaygıların hâkim olduğu açıkça görülür. Akının filmlerindeki Türkler de bu sebeplerden dolayı Almanya'ya gelmişlerdir. Ama Fatih Akın için Almanya, Türkler için iş fırsatları olan bir yer değildir, aksine göçmenler için, içinde birçok olumsuzluklar ve çelişkiler barındıran huzursuz bir yerdir.



Görüntü 4.62. Sibel İstanbul'da caddede yürürken

Sibel İstanbul'da yaşamaya başladığı için, Cahit de hapisten çıktıktan sonra onu bulmaya İstanbul'a gelir. Ancak Sibel, yaşadığı sert olumsuzluklardan sonra, İstanbul'da kalıp bir aile kurarak yaşamına devam eder. Cahit ise Mersin'e, doğduğu şehre kendi köklerine doğru bir arayışa yönelir.

Akın, "Duvara Karşı" filminde, Almanya'da yaşayan iki Türk göçmen üzerinden, göçmenlik ve kültür ilişkisini ele alır. Yönetmen göçmenliği, çok boyutlu bir şekilde irdeler. Ataerkil sistemin dayatmaları, ülkelerin sınırlarını aşan geleneksel kodlamaların kadın hayatı üzerindeki kısıtlayıcı etkileri, birey ve kültür ilişkisi, bireyin mekâna olan aidiyeti veya aidiyetsizliği, çok çeşitli müzikler, konuşulan farklı diller vb. gibi birçok etken, yönetmenin anlatısında başat unsurlar olurlar. "Duvara Karşı" filminde tüm bu çelişik, çatışmalı unsurlarla harmanlanan bir hikâye vardır. Yönetmen bu filmde mekânı özel olarak anlamın oluşumunda kullanır. Karanlık arka sokaklar, duman altında kalmış barlar, karakterlerin kültürleri ile olan bağını sergileyen evleri ve en önemlisi, bütün büyük şehirlerde birbirine benzeyen varoş bölgeleri. Tüm bu mekânsal kodlamalar Duvara Karşı filminde anlamı oluşturan güçlü anlatıcılar olmakta.

4.BÖLÜM SONU

Ülkedeki hâkim Neoliberal politikaların kentler ve kent mekânları üzerindeki değişimleri, Türk sinemasında mekânın sunumunda önemli bir anlam oluşturmuştur. Bu noktada kapitalist sistemin yıkıcı etkilerinin merkez konumunda olduğu kentlerde, gecekondular yapılar azalmış, betonarme yapılar artmış ve tüm yapılar birbirine benzemiştir. Bu durum kentlerde, kocaman gökdelenlerin dibinde, gecekondular mahalleleri yaratmış ve kentlerdeki bu uç yapılar birbirleriyle iç içe geçmiştirler. Bundan dolayı doğa tahrip edilmiş ve kentler ile doğa arasında çok büyük savaş yaşanmıştır. Gerçek mekânlardaki bu fiziksel ve kültürel değişim, 2000 Sonrası Türk Sinemasında başat mekânsal kullanımlara ve etkileşimli konulara yerini bırakmıştır. Özellikle bu mekânsal anlatıların merkezine bireyi alan yönetmenler, mekânların geçirdiği değişimler ile bireyin iç dünyası arasında ilişki kurarak anlatılarını oluşturmuşlardır. Bu durumda 2000 Sonrası Türk Sinemasında mekân, anlatının en önemli öğelerinden biri olmuştur. Bir dünya kenti olma yolunda olan İstanbul; kapitalizmin bu yıkıcı etkilerine oldukça fazla maruz kalmıştır. Türk sinemasının merkez kenti olan İstanbul, maruz kaldığı bu yıkıcı etkileri ile filmsel anlatıya konu olmuştur. Bu noktada yönetmenler, İstanbul'u eleştirel bir aktarım ile sunarak, Yeşilçam sinemasında kalmış olan İstanbul algısını da değiştirmişlerdir.

2000 Sonrası Türk Sinemasında mekân kullanımı coğrafî olarak da zenginleşmiştir. Bağımsız yönetmenler tarafından Türkiye'nin birçok farklı kentlerinde filmler çekilmiştir. Bu durumda Türk sinemasının mekânsal coğrafyası, İstanbul'un tekelden çıkmıştır. Türk sinemasının bölgesel anlamda yayılması, sinemasal kültürün zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Mekânsal değişimler beraberinde Türk sinemasına yeni konular da getirmiştir. Kent ve taşranın sunumu, bu noktada, çok önemli bir anlam kazanmış, sinemamızın yeni boyutlara taşımıştır. İki mekânsal kavram (kent ve taşra), içinde barındırdıkları toplumsal ve ticari unsurları ve çelişkileri ile sunulmuştur. Kadının maruz kaldığı ataerkil sistem, kapitalizmin mekânlar üzerinde yarattığı fiziksel ve kültürel değişimler ve görsel açıdan mekânların zenginliği, bu noktada önemli unsurlar olarak sinemamızda yerini almıştır. Kentlerin kapitalizm tarafından sermaye alanı olarak yeniden inşa edilmesinden sonra, birey ve mekân arasında yeni bir ilişki türü doğmuştur. Son dönem Türk sinemasında, kentli bireyin mekânla kurduğu ilişkiden doğan bunalım hali filmsel anlatılara konu olmuştur.

5. SONUÇ

Sinema ve mekân arasındaki ilişkinin çok boyutlu sunumunu irdelemeyi hedefleyen bu çalışmanın merkez kavramı mekândır. Değişen ve dönüşen mekânın kendisiyle birlikte değiştirdiği insan yaşamının uğramış olduğu bu dönüşüm sürecinin etkileri, filmsel anlatılar üzerinden incelenmiştir. Kapitalizmin üretimi, kırsaldan alıp kentlerde yoğunlaştırması ile beraber mekân kavramı, geleneksel formundan kopmuştur. Kapitalist üretim ilişkilerinin mekânın formunda yarattığı değişiklik, en nihayetinde insanın mekânla olan yaşamsal ilişkisini de tümüyle değiştirmiştir. Kırsalda üretimin yok edilmesi, kentlere yoğun nüfus akışına sebep olmuştur. Kentlerin sermaye alanı olarak yeniden tasarlanması, bu üretim ve tüketimin merkezine mekânı yerleştirmiştir. Kentsel mekânlar bu yeni formu ile kapitalizmin yayılma sürecine eşlik etmiştir.

Bütün sanat formları anlatılarını sunabilmek için, fiziksel bir alana gereksinim duyarlar. Bu fiziksel alan ise ortaya çıkan sanat eserine dolaylı veya direkt olarak etki eder. Yedinci sanat dalı olan sinema ise sanatsal alan olarak mekân ile anlatısını sunar. Mekânsız bir film hayal etmek olanaksızdır. Bu yüzden filmin sunumunda hayati bir önem taşıyan mekân, sinema yapımlarında çok boyutlu şekillerde kullanılır. Filmin türüne, yönetmenin anlatı diline, vb. birçok etkene bağlı olarak mekân, filmlerde yeniden tasarlanır. Sinema yapımlarının, anlatılarının merkezine aldığı mekân kavramı, fiziksel gerçekliğinden kopar ve yeniden inşa edilir. Mekânın bu yeni formu, fiziksel mekâna göre daha esnek ve yoruma açıktır.

Sinemasal mekânın oluşum sürecine filmin teknik unsurları direkt olarak etki eder. Filmin anlam ve duygu boyutunu etkileyen mekânın kullanımı, bu teknik unsurlar ile çerçevelendirilir. Bu tez çalışmasında da, yaratılan filmsel mekâna etki eden kamera, ışık, ses ve kurgu gibi teknik unsurlar detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Bu doğrultuda çalışmanın amacı, değişen mekânların ve mekân kavramının 2000'li yıllarda Türk sinemasının anlatı yapısına ne denli etki ettikleridir. Mekân kavramının uğramış olduğu bu dönüşümler, kaynağını gerçek hayattaki mekânlardan alan sinema yapımları için de bir dönüşüm süreci yaratmıştır. Bu dönüşümü belirleyebilmek için genel hatlarıyla sinemanın mekânla olan ilişkisi incelenmiştir. Bu noktada çalışmanın merkezinde olan mekân kavramının Türk sinemasında hangi

gerekçelerle ve hangi anlamlarla kullanıldığını vurgulamak için örneklem sekiz film üzerinden incelenmiştir.

2000 sonrası Türk sinemasında mekânsal bazda büyük değişimler yaşanmıştır. Sinemasını ticari sinemanın dışında tutan yeni nesil yönetmenler(Reha erdem, Nuri bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz vb.) İstanbul'la sınırlı olan Türk sinemasında mekânı, Türkiye'nin başka birçok kentine de taşımışlardır. Türk sinemasında mekânın dönüşümü ve zenginleşmesi, beraberinde sinemaya yeni konular, yeni tartışmalar, yeni bakış açıları getirmiştir. Bunlardan en önemlisi ise mekân üzerinden eleştiriye tabi tutulan taşra ve kent söylemidir. Türkiye gibi gelişme sürecinde olan ülkelerin, kapitalist ekonomik sistemin yıkıcı etkilerine maruz kalması daha şiddetli olmuştur. Bu etkilerin en önemli boyutu ise kent mekânları üzerinden gerçekleşir. Bu yüzden kent eleştirisi sunan yönetmenler; kapitalizmin etkisine maruz kalan mekânları olduğu gibi filmsel anlatılara dâhil etmişlerdir.

Taşranın eleştirisi de aynı şekilde mekân üzerinden sunulur. Taşranın eleştirel sunumu da 2000 sonrası Türk sinemasında gerçekleşmiş olan yeni bir durumdur. Türk sinemasının önceki dönemlerinde taşra özlem duyulan bir konumdayken, 2000 sonrası filmlerde ise taşranın kendi içerisindeki kapalı olan yaşam formu eleştirilmiştir. Bu eleştiriye sağlayan en önemli noktalardan biri ise sinemanın İstanbul'un dışına çıkmış olmasıdır. Bu yüzden yönetmenler taşra eleştirisini sunarken, anlatılarını güçlü kılacak taşra mekânları kullanmışlardır. Aynı zamanda taşra eleştirisinin bir diğer ayağı da kent ve taşra kavramlarının birbiriyle çatışmasında yaratılır. Bu çatışmanın merkezinde ise değişen insan yaşamı vardır. Kapitalizmin kentler üzerindeki hâkimiyeti taşrada da hissedilir. Bu yüzden kabullenilmiş olan cinsiyetçi roller, kadın ve erkek yaşamı, çocukların üzerindeki baskılar ve toprağa bağlı olan egemenlik alanları gibi konular taşra eleştirisi veren filmlerde eleştirilen noktalar olur.

2000 sonrası Türk sinemasında mekân üzerinden tartışılan bir diğer konu ise kadının mekânsal konumlandırılmasındaki değişimdir. Değişen kent yaşamı beraberinde mekânın üzerinde erkeğin egemenliğini yeniden, farklı biçimlerde yaratmıştır. Her ne kadar son dönem Türk sinemasında kadının konumu eleştirel bir dille aktarılmaya çalışılmış olsa da, bu filmler ataerkil zihniyetin sınırlı alanından çıkmayı başaramamışlardır. Kent yaşamında kadının üzerindeki baskı ve kadının yaşam alanının

ev ile sınırlandırma, kent eleştirisi veren filmlerde görüldüğü gibi, taşra eleştirisi veren filmlerde de gözlemlenir. Kadın yaşamının üzerindeki baskı ve kadın yaşamının belirli mekânlarla sınırlandırılması kavramlarını ele aldığımızda, kent ve taşra mekânlarının arasındaki sınır ortadan kalkmış olur. Her iki alanda da kadın üzerindeki baskı, benzerdir.

Merkezine insan yaşamını alan sinema yapıtları bunu gerçekleştirirken, ülkedeki hâkim ideolojik baskıları, ülkenin ekonomik ilişkilerini, ülkedeki ataerkil yapıyı ve kadının durumunu, ülkenin sosyal ve kültürel göstergeleri gibi birçok konuyu, izleyiciye aktarma ve tartışma yaratma gücüne sahiptir. Bu noktada çalışmanın örneklem kısmında ele aldığımız 2000 sonrasına ait sekiz ayrı film bize, Türkiye'nin sosyal ve kültürel yaşam pratiklerini sunmuştur. Buna örnek olarak analiz edilen filmlerden;

“**Masumiyet**” filminde yönetmen, Yusuf, Bekir ve Uğur karakterleri üzerinden hikâyesini aktarır. Hikâyenin merkezinde ise Yusuf karakteri vardır. “*Masumiyet*” filmi 1997 yılında çekilmiştir. Aslında bu çalışmanın örneklem ve analiz kısmı, 2000 sonrasında çekilmiş olan filmleri kapsamaktadır. Bu filmi seçmemizin nedeni ise, hem yönetmenin 2000 sonrası güçlenen sinemasında bir ön adım olması, hem de 2000'den önce Türkiye'de vahşi bir büyüme süreci içerisinde olan kent ve kentsel mekânlara ayna tutmasıdır. Bu noktada “*Masumiyet*” filminde kentlerin ihtişamlı bölgelerini görmeyiz, gördüğümüz kentin değişen ve değişmeye devam eden, metruk, köhnemiş, kıyıda kalmış mekânları ve insanlarıdır. Özellikle kentlerin varoş bölgelerindeki insanların temsilcileri vardır bu filmde. Bu durum bize 1997 yılında Türkiye'de kentlere doğru gerçekleşen yoğun ve çarpık nüfus akışını da gösterir. Aynı zamanda bu yoğun nüfusun oluşturduğu insan yığınlarının yaşam merkezi ise kentlerin varoş bölgeleridir. “*Uzak*” filminde kent sunumu daha çok yalnızlık ve yabancılaşma olgusu üzerinden vurgulanırken, “*Masumiyet*” filminde ise; kent kalabalıkları ve yabancılaşma kavramları üzerinden sunulur.

“*Uzak*”; filminin; başkişiler olan Yusuf ve Mahmut üzerinden ülkede mekâna ve ekonomik ilişkilere bağlı değişen insan yaşamına şahit oluruz. Kentli birey olan Mahmut'un Yusuf'u evinde istememesi ve mekânla kurduğu herhangi bir kültürel aidiyet taşımayan, çıkarlara dayalı olan ilişki biçimi, en nihayetinde bize 2000 sonrası Türk toplumunda değişen birey yaşamına dair veriler sunar. Ayrıca hem kentli olan Mahmut hem de taşradan gelen Yusuf için kadınların sunumu tümüyle cinsellik

üzerinden kurgulanmıştır. Film boyunca kentin açık alanlarında Yusuf tarafından gözetim altında tutulan kadınlar vardır. Yusuf bu durumu çok rahat bir şekilde yapar. Yönetmen kentli bireyin mekânla kurduğu değişen yaşam pratiklerini taşralı olan Yusuf'un gözünden yansıtır. Bu noktada 2002 yılında çekilmiş olan “*Uzak*” filminde yönetmen Nuri bilge Ceylan, taşranın tasvirini Yusuf üzerinden yapar. Yusuf filmde Mahmut'a göre daha masumdur. Yusuf'un bu masumiyeti aslında taşranın masumiyetine eşdeğerdir. Bu yüzden 2002 yılında taşra insanı halen masumiyetini korurken, kent ise değişmiş ve kendisiyle birlikte bireyin ahlaki ve kültürel değerlerinde de bir yozlaşma yaratmıştır.

"Beş Vakit" *Beş Vakit* filminde yönetmen Yıldız, Yakup ve Ömer adlı üç çocuk üzerinden taşranın kendi içerisindeki kapalı olan yaşam formunu eleştirir. Bu film aslında Türk sinemasında hep özlem duyulan, kentteki zorlu yaşamın karşıtı olarak görülen rahat ve doğa ile iç içe olan taşra anlatısının zıttı bir anlam üzerinden sunulur. Taşranın kendi içerisindeki kapalı olan yaşam şekli, beraberinde içerisinde geliştirdiği ilişki biçimlerini de taşır. Baba ve oğul arasında nesiller boyu süre gelen sorunlar, ataerkil baskının mekân üzerindeki hâkimiyeti, kadının iç mekâna sığdırılan yaşamı gibi olumsuzluklar, mekân üzerinden sunulur. Yönetmen anlatısının bir tarafına üç çocuğu yerleştirirken, diğer tarafa ise taşranın kendi içindeki donuk olan yaşamı ve bu yaşamın kalıplaştırdığı ilişkileri alır. Birbirine zıt kavramlar (çocukların masumiyeti ve ataerkil düzenin baskısı) üzerinden anlatısını güçlendirerek sunar.

"Fikret Bey" filminde yönetmen Köksal, mekân olarak bir fabrika üzerinden ülkenin içerisinde bulunmuş olduğu durumu sunar. Filmin başkışileri fabrika sahibi olan Fikret Bey fabrikanın bekçisi Mehmet'tir. Bu noktada idealleri olan ve ülkesi için aydınlık bir gelecek düşleyen Fikret Bey, uluslararası ölçekte tekelleşen ve yıkıcı sonuçlar doğuran kapitalist ekonominin Türkiye'de yarattığı baskının kurbanı olur. Yönetmen özellikle bunu filmin tek mekânı olan fabrika üzerinden sunar. Film boyunca yavaş yavaş iflasa doğru giden bu eski bina, adeta ülkenin geleceğine metaforik bir örneklem sunar. Ayrıca yönetmen bu fabrikanın içerisinde işçiler ve fabrika sahibi arasında dostluk üzerinden kurulan bir iletişim ağını yansıtır. Farklı sınıflara, yaş gruplarına, farklı kültürel ve dini inançlara sahip işveren Fikret Bey ve bekçisi Mehmet arasındaki empati ve güçlü sevgi günümüzde hemen hemen tamamıyla kaybedilmiş değerlerin göstergeleridir.

“**Bizim Büyük Çaresizliğimiz**” filmde ise; ailesini trafik kazasında kaybeden Nihal’in abisinin arkadaşları olan Ender ve Çetin’in evinde kalması ve üçlünün ev içi ilişkileri temelinde anlatı oluşur. Bu film 2011 yılında çekilmiştir, bu yüzden “*Masumiyet*” ve “*Uzak*” filmlerinde gördüğümüz kentin büyüme ve değişme serüveni büyük ölçekte tamamlamıştır. Özellikle filmdeki ana mekân olan ev, kültürel değerlerden soyutlanmıştır. Aynı derecede kentin sunumunda da kültürel ve tarihi değerler yoktur. Ayrıca bu film Ankara’da geçmektedir ve kapitalizmin etkisinin sadece İstanbul’la sınırlı kalmadığını gösterir. Filmde tüketim üzerine inşa edilen mekânlar oldukça fazla göze çarpar. Alışveriş için gidilen büyük alışveriş merkezi, arabalarla dolu otoyollar ve havaalanı gibi mekânlar tüketim olgusu üzerine inşa edilmiş olan kentsel mekânlardır.

“**Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı**” Hikâyesi filmde yönetmen Onur Ünlü; hikâyesinin merkezine Celal Tan ve ailesini alır. Yönetmen mekâna bağlı olarak değişen insan yaşamının ve ahlaki değerlerin tutarsızlığını aile kavramı üzerinden işler. Bütün ailenin şahit olduğu bir cinayeti kendi kişisel çıkarları gereği görmezden gelmeleri bize günümüzde değişen aile kavramını sunar. Özellikle bütün aile fertlerinin amacı aileyi bir arada tutmaktır. Yönetmen bu noktada ev kavramını aile olgusu ile bütünleştirerek sunar. Her ne kadar film absürt ve mizah dolu bir dille yaratılmışsa da, değindiği konular oldukça ciddi ve serttir. Filmde aynı zamanda kadınlar erkeklere göre bir adım geride konumlandırılmışlardır ve kadının erkek tarafından mekândan kovulma korkusu vardır.

“**Babamın Sesi (Denge Bavemın)**” Filmde anne ve oğlunun geçmişe yönelik olan sorgulamaları ev kavramı üzerinden gerçekleşir. Çalışmaya giden kocası ve evden kaçan oğlunun gelişini bekleyen annenin dramı ve oğul Mehmet’in geçmişe yönelik olan sorgulamaları, filmin hikâyesini oluşturur. Bu filmi incelediğim diğer filmlerden ayıran en önemli nokta ise; ev kavramıdır. Bu filmde ev, geçmişin izleri ile doludur. Bu yüzden kentlerdeki konutlara göre bu ev, ait olduğu toplumun kültürünü, çelişkilerini ve acılarını halen içinde taşımaktadır. Mehmet için geçmişe yönelik olan sorgulamalar bu ev üzerinden gerçekleşir. Filmde ayrıca tıpkı kent yaşamında olduğu gibi erkeğin hem mekân üzerinde hem de kadın üzerinde baskısı vardır. Filmde baskı unsuru, anne ve baba arasında iletişimi sağlayan kasetler üzerinden gerçekleşir. Baba eve gönderdiği bu kasetlerin varlığı ile anne üzerinde bir baskı oluşturur.

“**Duvara Karşı**” 2000’li yıllar ve sonrası Avrupa Göçmen sinemasının Türkiye sineması ile benzer göstergeler sunması, Türkiye’deki değişim ve dönüşümlere koşut çatışmalara eşlik etmesi açısından bu tez çalışmasına dahil edilen Alman yapımı “*Duvara Karşı*” filminde ise Türkiye kökenli göçmen bir aileye mensup yönetmen Fatih Akın; Almanya’da yaşayan İkinci kuşak Türk göçmeni ailelerin çocukları olan Sibel ve Cahit üzerinden hikâyesini aktarır. Bu filmde değişen gerçek mekânların, sinemasal mekânlara olan baskısı, değişen çarpıklaşan yeni mekanlar içindeki genç insanların yüksek ölçekli çatışmalarına tanıklık ederiz. Demirkubuz’un “*Masumiyet*” filminde olduğu gibi Akın bizi, kentlerin varoş, göç almış çok kimlikli bölgelerine götürür. Ayrıca filmde büyüyen kentlerin arka sokakları birbirine benzemektedir. Almanya’daki arka sokaklar ile Türkiye’deki arka sokaklar büyük bir benzerlik taşımaktadırlar. Bu durum bize kentin devasa büyümesinin coğrafik bölge sınırlarını mekân bazında ortadan kaldırdığının işaretidir. Filmde ayrıca yönetmen, tutucu ve geleneksel olan değerleri Almanya’da yaşayan Sibel’in ailesi üzerinden yansıtırken, İstanbul’da yaşayan Selma’ya ise modern bir profil çizer. Yönetmen bununla coğrafik mekâna yüklenmiş olan algıları tersyüz eder.

Yukarıda değindiğimiz bütün bu filmlerin ışığında 2000 sonrası Türk sinemasının hem mekânsal olarak bir değişim süreci yaşadığını hem de konu bazında yenilikler yansıttığını görürüz. Ayrıca ele alışımız bütün filmlerin anlatısında mekânın kullanımı, hem anlamı hem de duygunun oluşumunu etkilemiştir. Aynı zamanda bu filmlerde kullanılan mekânın bize gösterdiği bir diğer önemli unsur ise; Türkiye’nin dönemsel bazda yaşamış olduğu ekonomik ilişkilerin mekân üzerinde yarattığı değişimlerdir. En nihayetinde ortaya çıkan sonuç ise, Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerin etkisinde olduğu kapitalizm, kendi sermaye alanı için mekânı bütün kültürel ve tarihi yapısından soyutlar. Mekânın uğramış olduğu bu değişim beraberinde toplumun içindeki bireyi de değiştirmiştir. Bu değişimin merkezinde yer alan bireyin yaşamı ve mekânla ilişkisi aynı doğrultuda 2000 sonrası Türk sinemasının başat konularından biri olmuştur. Sinemanın içinde barındırdığı teknik unsurlar ile güçlendirilen bu anlatılar çoğu filmde eleştirel bir dille aktarılmıştır. Bu çalışmanın sonunda görülmüştür ki 2000 sonrası Türk filmlerinde kullanılan mekânsal kodlamaların, gerçek mekanın değişimine paralel bir değişim yaşadığıdır.

KAYNAKÇA

- Adanır O. (2015), Sinematografik İmge ve Gerçeklik, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,8/1, s.6-8
- Adanır, O. (2003), Sinemada Anlam ve Anlatım, (2.Baskı), *Alfa Yayınları*, İstanbul,
- Akbulut, H. (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak (Anlatı, Zaman, Mekân), (1.Baskı) *Bağlam yayıncılık*, İstanbul
- Al E. (2015), Tekniğin Hükümranlığında Yeni Bir Varlık Mertebesi olarak Görüntü, *IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı V*, Kütahya, s.237-250
- Algan, E. (1999), Görüntü Yönetmenliğine Giriş,(1.Basım), *Çözüm İletişim Hizmetleri Ltd. Şti.* Eskişehir
- Andrew J.A.(2010), Büyük Sinema Kuramları, (1.Baskı), (Çev. Zahit Atam), *Doruk Yayınları*, İstanbul
- Arslan. A., (2018), Neoliberalizm ve Kent Meydanlarının Postmodern Estetiği, *SAV Katkı*, (6): 6-20
- Ayzenştayn, S. (1975) Bir Sinemacının Düşünceleri,(1.Baskı) (Çev.: Azmi Arna), *Yol Yayınları*, İstanbul
- Baudrillard J.(2014) Simülakrlar ve Simülasyon, (9.Baskı), (Çev.: Oğuz Adanır), *Doğu Batı yayınları*, Ankara
- Bayrak, T. (2015). Türk Sinemasında Mekân Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filmlerinin Mekânsal Çözümlemesi. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. *İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Bazin A. (1966), Çağdaş Sinemanın Sorunları, (1.Baskı), (Çev.: Nijat Özön), *Bilgi yayınevi*, Ankara
- Bazin A.(2011), Sinema Nedir, ,(1.Baskı), (Çev.: İbrahim Şener, *Doruk yayınları*,İstanbul
- Bektaş, E. H. (2017) Sinema ve Mekan İlişkisi Açısından Bilimkurgu Filmlerine Bir Bakış, *Mimarlık ve Yaşam Dergisi* 2(2), s.202-204
- Berman M.(1994), Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, (1.Baskı), (Çev.: Ümit Altuğ-Bülent Peker), *İletişim yayınları*, İstanbul
- Bilgili. E.,(1998), Dış Ticaret, Ekonomik Kalkınma ve Sanayi Devrimi, Cilt,1, Sayı, 13,s.35-50
- Bonitzer P.(1995), Bakış ve Ses, (1.Baskı), (Çev. İzzet Yasar), *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul
- Bresson R.(2012), Sinematografi Üzerine Notlar,(1.Baskı), *Küre Yayınları*, İstanbul
- Çam A.(2018) Sinemasal Hodolojik Mekânlar- Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Hodolojik Mekân Bağlamında Çözümlemesi, *Yeni Düşünceler Dergisi*,(9), s.45-56

Çiçek M. (2016), Göstergibilim Ve Sinema Ya Da Sinema Göstergibilimi, *Kesit Akademi Dergisi*, Yıl,2 Sayı,3, 25-41

Davis M. (2007) Gecekondu Gezegeni, (1.Baskı), (Çev.: Gürol Koca), *Metis yayınları*, İstanbul

Doğan, H.H., (2011), Küreselleşme Koşullarında Kentsel Dinamiklerin Gelişimi, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Yıl 4, Sayı 1, s.15-42

Erdoğan, İ.(2012), Pozitivist Metodoloji ve Ötesi,(3.Baskı), *Erk Yayınları*, Ankara

François T.(1987), Hitchcock, (1.Baskı), (Çev.: İlyas Hızlı), *Afa yayınları*, İstanbul

Gök, C. (2007), Sinema ve Gerçeklik, Beykent Üniversitesi *Sosyal Bilimler Dergisi*,1(2), s.112-123

Gürbilek N. (1995) Yer değiştiren Gölge, (1.Baskı), *Metis Yayınları*, İstanbul,

Harvey D.(2008) Umut Mekanları, (1.Baskı), (Çev.: Zeynep Gambeti), *Metis yayınları*, İstanbul

Heidegger, M.(1996) Kentin Felsefesi, (1.Baskı), (Çev.: Olcay Kural), *Cogito*, Sayı: 8/Yaz, İstanbul, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul

Huberman L. (2009). Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla, (1. Baskı), (Çev.: .Murat Belge), *İletişim yayınları*, İstanbul,

İlbuğa E.U.(2016) Babamın Sesi ve Annemin Şarkısı Filmlerinde Beleşin İzinden Geçmiş ve Bugün, *Global Media Journal TR Edition*,7(13), 109-111

Kale, Ö.(2010), Edebiyat Sinema İlişkisi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research* Volume: 3 Issue: 14, 267-273

Karasar, N. (1998), Bilimsel Araştırma Yöntemi,(8.Basım) *Nobel Yayın Dağ. Ltd. Şti.*, Ankara

Karatay A. (2006), Cennetin Çocukları ve Bisiklet Hırsızları Filmleri Bağlamında Sinema, İdeoloji Ve Gerçeklik, *İdil Dergisi*,10.786, s.105-108

Keleş, R. (2010), Kentleşme Politikası, (11. Baskı), *İmge Kitapevi*, İstanbul

Künüçen H.(2001), Türk sinemasında Kadının Sunumu Üzerine, *Kurgu Dergisi*,(18), s.51-52

Lefebvre H.(2014) Mekânın Üretimi, (2.Baskı), (Çev.: Işık Ergüden), *Sel Yayıncılık*, İstanbul

Lotman Y. M (1999) Sinema Estetiğinin Sorunları, (2.Baskı), (Çev.: Oğuz Özügül), *Öteki Yayınları*, Ankara-

Nijat Ö. (2008), Sinema Sanatına Giriş, ,(1.Baskı), *Agora Kitaplığı*, İstanbul

Özer Y. (2013), Sinemasal Anlamın Oluşumunda Mekânın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı, Yayınlanmış Doktora Tezi, *Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İzmir, s.270-273

- Roth, M.L.(2002), Mimarlığın Öyküsü, (çev.: Ergün Akça), *Kabalıcı Yayınları*, İstanbul,
- Sait E. (1986) Oryantalizm (Doğubilim): Sömürgeciliğin keşif kolu,(3.Baskı), (Çev.: Nezih Uzel), *Pınar yayınları*, İstanbul
- Salman S. Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba ve Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmleri, (2018), *Sinefilozofi Dergisi*, 3/5, s.148-156
- Shayegan D.(2013) Melez Bilinç, (1.Baskı) (Çev. Haldun Bayrı), *Metis yayıncılık*, İstanbul
- Silahtaroglu G., Ergül, H., (2016), Şehirleşme, Mekan-İnsan Etkileşiminin Birey Algısına Yansması: Bir Veri Madenciliği Analizi, *Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi* 9(2), s.95-98
- Sokolov A. G, (2006), Sinemada ve Televizyonda Görüntü Kurgusu, (Çev.: Semir Aslanyürek) *Agora kitaplığı Yayınları*,
- Sözen M. Dayı H., (2013), Sinemada Işık Kullanımı ve Örnek Bir Çözümleme, *Erciyes İletişim Dergisi "akademia"*,(3/1), s.33-48
- Sözen M.F,(2013), Estetik Bir Öge Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi, *International Periodical Fort The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/8, Summer, Ankara s.2097-2109
- Suner A. (2015), Hayalet Ev/ Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek (2.Baskı), *Metis Yayınları*, İstanbul
- TDK Türkçe Sözlük (2017), *Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları*,
- Ülgen P. (2010), Ortaçağ Avrupa'sında Feodal Sisteme Genel Bir Bakış, *Mukaddime*,(1) s.2-10
- Vassaf G. (2009), Cehenneme Övgü, (Gündelik Hayatta Totalitarizm),(12.Baskı), *İletişim yayınları*, İstanbul
- Vural T. (2005), Değişen Üretim- Tüketim İlişkileri Bağlamında Alış-Veriş Merkezlerinin Anlamsal ve Mekânsal Dönüşümüne Eleştirel Bir Bakış, Yayınlanmış Doktora Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul
- Yalçın D. (2015) Filmde Zaman ve Mekan Üzerine, *Dergipark/ Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, Cilt,5, Sayı, 5, s.119-128
- Yırtıcı H. (2013) Modern Kapitalist Toplumlarda Mekân Üretimi(Hipermarketler Özelinde Tüketim Mekânlarının Altyapısal Dönüşümü ve Yeni Bir Mekân Epistemolojisi Tartışması), Yayınlanmış Doktora Tezi, *İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul, s.30-150

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Maşallah KİLİNÇ
Uyruğu : TC.
Doğum Yeri ve Tarihi : VAN.1993
Telefon : 5414055037
Faks :
e-mail : kilincmasallah@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Adı, İlçe, İl	Bitirme Yılı
Lise	: Erciş Anadolu Lisesi, Erciş, Van	2011
Üniversite	: Batman Üniversitesi	2016
Yüksek Lisans	: Batman Üniversitesi	2019
Doktora	:	

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görevi
2016	Flare Işık Şirketi	Işık Asistanı
2017	Sinegraf Yapım Şirketi	Kamera Asistanı

UZMANLIK ALANI

Işık Kurulumu ve Kamera Kullanımı

YABANCI DİLLER

İngilizce

BELİRTMEK İSTEĞİNİZ DİĞER ÖZELLİKLER

YAYINLAR*

