Merve TULAY

RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

2022



T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

YUNAN TUHAF DALGASI: YORGOS LANTHİMOS SİNEMASINDA MEKÂN ve İKTİDAR

Hazırlayan
Merve TULAY

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Yüksek Lisans Tezi

Temmuz 2022, KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

YUNAN TUHAF DALGASI: YORGOS LANTHİMOS SİNEMASINDA MEKÂN ve İKTİDAR

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Merve TULAY

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Temmuz 2022, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Merve TULAY

İmza

T.C.

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Anabilim Dalı : Radyo Sinema ve Televizyon

Program Adı : Yüksek Lisans

Tez Başlığı : Yunan Tuhaf Dalgası: Yorgos Lanthimos Sinemasında Mekân ve İktidar

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Önsöz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 141sayfalık kısmına ilişkin 26./06/2022 tarihinde ***Turnitin*** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı**: % 3'** dır.

Filtrelemeye **alıntılar dahil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimeden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 26/06/2022

Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN — Öğrenci: Merve TULAY

İmza — İmza

KILAVUZA UYGUNLUK

“Yunan Tuhaf Dalgası: Yorgos Lanthimos Sinemasında Mekân ve İktidar” başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan	**Danışman**
Merve TULAY	Doç. Dr. Burak MEDİN

Radyo Sinema ve Televizyon ABD Başkanı

Prof. Dr. Vahit İLHAN

ÖN SÖZ

Yüksek Lisans Eğitimim boyunca öğrencisi bulunduğum Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesinde desteğini ve anlayışını benden esirgemeyen hocalarıma teşekkür ederim.

İlgim ve alakam doğrultusunda yöneldiğim sinema alanında yüksek lisans eğitimi ders döneminden başlayarak düşüncelerimi önemseyen, bu doğrultuda tez konumun belirlenmesinden son yazım aşamasına kadar sabır gösterip değerli vaktini, fikir ve deneyimlerini benimle paylaşan, sinema sanatına farklı ve irdeleyici bakışlar getirmemi sağlayarak alanda açtığı yoldan ilerlemeyi mümkün kılan, kıymetli danışmanım Doç. Dr. Burak Medin'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım…

Hayatımın her anında, her adımımda yargılamadan, anlayışla yanımda olan aileme, çıktığım bu yolda karşılaştığım sevgisini ve desteğini paylaşan, adımlarımı anlamlı kılan yol arkadaşım Osman Çakır'a, sinemaya olan ilgimi fark ederek bu alanda ilerlemem için şevklendiren Hakan Ilgaz'a ve son olarak doğduğum günden bu yana merhametini ve sevgisini benden esirgemeyen, varlığından güç aldığım teyzem Leman Güney Onbaşılı'a teşekkür ederim.

Merve TULAY,

Kayseri, 2022

YUNAN TUHAF DALGASI: YORGOS LANTHİMOS SİNEMASINDA MEKÂN ve İKTİDAR

Merve TULAY

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2022
Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

ÖZET

Mekân, sinema tarihinde farklı anlatılarda farklı estetik ve düşünsel motivasyonlar dolayımıyla karşımıza çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu farklılıkta yönetmenin film dilinin ve anlatı biçiminin yanı sıra sosyo-kültürel ve ideolojik konumlanması da etkilidir. Anlatı stili ve kullanılan dil itibariyle sinema akımlarına bakıldığında ise akıma içkin birtakım özelliklerin yönetmenin film diline tezahür ederek filmsel mekân tasarımında karşılık bulduğu açıktır. Akımlar çerçevesinde sinemasal mekânları ele aldığımızda ekspresyonist filmlerin mekânlarına toplumun içinde bulunduğu sosyo-ekonomik, politik ve kültürel krizden kaynaklı yapıbozucu ve avangard estetiğin, İtalyan yeni gerçekçi filmlerin mekânlarına ise toplumsal gerçekçi ve doğal bir yaklaşımın yansıdığı görülmektedir. Buradan anlaşıldığı üzere sinemasal mekân tasarımı, farklı yaklaşımlar, ideolojiler ve estetik kaygıların sonucuyla şekil almaktadır. Bu durum farklı disiplinler ve kavramların devreye sokularak mekâna dair çok boyutlu okuma yapmayı gerekli kılmaktadır. Bu çalışma bu sorunsaldan hareketle mekânı, iktidar ve ideoloji ekseninde anlamlandırmayı ve tartışmayı amaçlamaktadır. Bu amacı edimselleştirmek adına kapsam ve sınırlılık çerçevesinde çalışmada Yunan Tuhaf Dalga Akımı yönetmenlerinden Yorgos Lanthimos sinemasına ve film-dünyasında tasarladığı sinemasal mekânlara odaklanıldı. Lanthimos'un filmsel mekânlarının iktidar ve ideolojiyle analojik bir ilişki kurduğu varsayımından hareketle *DogTooth* (2009), *The Lobster* (2015), *The Favourite* (2018) filmleri çalışmanın araştırma nesnesi olarak belirlendi. Filmleri incelemek adına göstergebilimsel ve sosyolojik analiz yöntemi kullanıldı. Nitel bir tasarıma sahip olan bu çalışmada sonuç olarak Lanthimos'un filmsel mekânlarını inşa ederken iktidarı ve ideolojiyi temel aldığı, bu kavramlar ile politik bir filmsel-dünyayı imlediği bulgulandı.

Anahtar kelimeler: Sinema, Yunan Tuhaf Dalga Sineması, Mekân, İktidar, İdeoloji.

THE GREEK STRANGE WAVE: SPACE and POWER IN THE CINEMA OF YORGOS LANTHIMOS

Merve TULAY

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences
Master Thesis, July 2022
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burak MEDİN

ABSTRACT

Space appears in the history of cinema through different aesthetic and intellectual motivations in different narratives. The socio-cultural and ideological positioning of the director, as well as the film language and narrative style, is also effective in this difference. When we look at the cinema movements in terms of narrative style and language used, it is clear that some features inherent in the movement are manifested in the director's film language and correspond to the design of the filmic space. When we consider the cinematic spaces within the framework of the movements, it is seen that the deconstructive and avant-garde aesthetics arising from the socio-economic, political and cultural crisis of the society are reflected in the spaces of the expressionist films, and a social realistic and natural approach is reflected in the spaces of the Italian neo-realistic films. As it is understood from here, the design of cinematic space takes shape as a result of different approaches, ideologies and aesthetic concerns.This situation necessitates multidimensional reading of space by introducing different disciplines and concepts. Based on this problematic, this study aims to make sense of and discuss space in terms of power and ideology. In order to actualize this aim, within the framework of scope and limitation, the study focused on the cinema of Yorgos Lanthimos, one of the directors of the Greek Strange Wave Current, and the cinematic spaces he designed in the film-world. Based on the assumption that Lanthimos' filmic spaces establish an analogical relationship with power and ideology, the films DogTooth (2009), The Lobster (2015), The Favorite (2018) were determined as the research object of the study. Semiotic and sociological analysis methods were used to analyze the films. As a result, in this study, which has a qualitative design, it was found that Lanthimos was based on power and ideology while constructing his filmic spaces, and with these concepts, he implied a political filmic-world.

Keywords: Cinema,Greek Weird Wave Cinema, Space, Power, Ideology.

İÇİNDEKİLER

YUNAN TUHAF DALGASI: YORGOS LANTHİMOS SİNEMASINDA MEKÂN ve İKTİDAR

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **i**
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI ..... **ii**
KILAVUZA UYGUNLUK ..... **iii**
KABUL VE ONAY TUTANAĞI ..... **iv**
ÖN SÖZ ..... **v**
ÖZET ..... **vi**
ABSTRACT ..... **vii**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **x**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **xi**
RESİMLER LİSTESİ ..... **xii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN OLGUSU

1.1. Mekânın Tanımı ve Kökeni 6
1.2. Mekâna Dair Bakışlar 10
1.3. Sinema ve Mekân İlişkisi 22
1.3.1. Film Mekânının Işık, Renk ve Karakter ile İlişkilendirilmesi 25
1.3.2. Mekânın Fon Olarak Kullanımı 28
1.3.3. Mekânın Sembol Olarak Kullanımı 28
1.4. Sinema Akımlarında Mekân 29
1.4.1. Alman Dışavurum Sinemasında Mekân 33
1.4.2. Şiirsel Gerçeklik Akımında Mekân 39
1.4.3. Yeni Gerçekçilik Akımında Mekân 43
1.4.4. Fransız Yeni Dalga Akımı 51
1.4.5. Yunan Tuhaf Dalga Akımında Mekân 60

İKİNCİ BÖLÜM

İKTİDAR

2.1. İktidarın Tanımı 75

2.2. İktidar ve Sinema İlişkisi 84
2.2.1. İktidarın Mekânsal Temsili 88
2.3. İktidarı Mekân Olgusu Bağlamında Açıklamak Adına İlişkilendirilen Diğer Kavramlar 93
2.3.1. İdeoloji 93
2.3.2. Benlik ve Dramaturji 98
2.3.3. Sahne Önü (Vitrin) 101
2.3.4. Sahne Arkası (Arka Bölge) 101
2.3.5. Dışarı 102
2.3.6. İzlenim Yönetimi 102
2.3.7. Gözetim Olgusu ve Panoptikon 103

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YUNAN TUHAF DALGA AKIMI: YORGOS LANTHİMOS SİNEMASINDA MEKÂN ve İKTİDAR BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Araştırmanın Amacı 106
3.2. Araştırmanın Kapsamı, Sınırları ve Önemi 106
3.3.Araştırmanın Yöntemi 107
3.4. Yorgos Lanthimos Sinemasına Bakış 109
3.5. FİLM ÇÖZÜMLENMESİ 111
3.5.1. Filmin Künyesi 111
3.5.2. Filmin Künyesi 124
3.5.3. Filmin Künyesi 135
SONUÇ 144
KAYNAKÇA 149

KISALTMALAR LİSTESİ

TDK: Türk Dil Kurumu

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 3. 1: The Lobster filminin mekân tasarımında iktidar ve ideolojiyle ilişkisine dair kullanılan göstergeler 123
Tablo 3. 2: Dog Tooh filmi'nin mekân tasarımında iktidar ve ideolojiyle ilişkisine dair kullanılan göstergeler 134
Tablo 3. 3: The Favourite filminin mekân tasarımında iktidar ve ideolojiyle ilişkisine dair kullanılan göstergeler 143

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1: Weine, R. (1919). Dr. Caligari'nin Muayenehanesi 35
Resim 1.2: Wegener, P. (1920). Golem 38
Resim 1.3: Carne, M. (1938). Sisler Rıhtımı 40
Resim 1.4: Rosselini, R. (1945). Roma, Açık Şehir. 46
Resim 1.5: Visconti, L. (1954). Senso-Günahkâr Gönüller 49
Resim 1.6: Chabrol, C. (1959). Yakışıklı Sergei 54
Resim 1.7: Truffaut, F. (1959). 400 Darbe 55
Resim 1.8: Godard, J.L. (1959). Serseri Aşıklar 56
Resim 1.9: Resnais, A. (1959). Hiroşima Sevgilim 59
Resim 1.10: Tsangari, A. R. (2010). Attenberg 63
Resim 1.11: Koutras, P.H. (2009). Strella 64
Resim 1.12: Koutras, P. H. (2014). Xenia 66
Resim 1.13: Gergopoulos, G. (2011). Tungsten 68
Resim 1.14: Psykou, E. (2013). Antoni Paraskevas'ın Ebedi Dönüşü 69
Resim 1.15: Alexio, A. (2008). İstoria 52 71
Resim 1.16: Tzoumerkas, S. (2010). Homeland 73
Resim 3.1: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 112
Resim 3.2: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 113
Resim 3.3: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 114
Resim 3.4: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 115
Resim 3.5: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 116
Resim 3.6: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 118
Resim 3.7: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 119
Resim 3.8: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 120
Resim 3.9: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster 121
Resim 3.10: Lanthimos, Y. (2009). Dogtooth 126
Resim 3.11: Lanthimos, Y. (2009). Dogtooth 127
Resim 3.12: Lanthimos, Y. (2009). Dogtooth 129
Resim 3.13: Lanthimos, Y. (2009). Dogtooth 132
Resim 3.14: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite 136
Resim 3.15: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite 136
Resim 3.16: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite 138
Resim 3.17: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite 138
Resim 3.18: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite 139
Resim 3.19: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite 140
Resim 3.20: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite 141
Resim 3.21: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite 142

GİRİŞ

Sinema en temelde izleyiciye belirli sinematik imajlar aracılığıyla çeşitli öyküler sunar. Bu bağlamda perdeye yansıtılan görüntüler filmin öyküsünü betimlemeye hizmet eder. Metz, görüntülerin oluşturduğu güç ne kadar etkiliyse estetik açıdan o derece geniş perspektifte anlam bulacağını söyler (2012, s. 9). Bu minvalde görüntüyü anlaşılır kılmak, öyküyü işleyebilmek adına sahnelerin anlamlı kurulması önem kazanır. Sahneler kompozisyonlarla oluşturulur. Kompozisyonun temel enstrümanları; karakter, kostüm, dekor, ışık ve mekân tasarımıdır. Kostüm ve dekor tasarımı öykü karakterlerini betimlerken, ışık tasarımı öykünün atmosferine etki eder. Mekân ise öykünün dramatik yapısını inşa ettiğinden, kompozisyonun dikkat çeken enstrümanlarından biri haline gelir. Bonitzer (2011) bu konuda mekânla oluşturulmaya çalışılan atmosferin, filmi dramatize ettiğinden bahseder. Mekân, filmi dramatik atmosfere hazırlarken bilişsel, işitsel ve göstergesel ifadelerden yararlanır. Böylelikle film öyküsü daha anlaşılır ve akıcı bir üsluba bürünür.

Mekânla ilgili birçok farklı tanım mevcuttur. Türk Dil Kurumu (2022) sözlüğünde mekân; içinde bulunduğumuz yer, ev, ülke ve uzay anlamlarına karşılık gelmektedir. Felsefe sözlüğünde mekân; var olanın içine sığabildiği, ucu bucağı olmayan büyük kap olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1999, s. 583). Coğrafi terimleri sözlüğü'nde mekân yer ile ilişkilendirilerek açıklanmaktadır (İzbırak, 1976, s. 347). İletişim sözlüğü ise Mekânı ilişkilerin sürdürülmesine imkan tanıyan, orada yaşanacak olayları kontrol eden, sınırlayan alan olarak tanımlamaktadır (Mutlu, 2017). Mekân bu anlamda iletişim imkanı sunmakta, oradaki her şeyi çevrelemektedir. İletişim boyutuyla anlam kazanmaya başlayan mekân, aynı zamanda insandan soyutlanamaz bir olgu haline gelmektedir (Bollnow, 2011, ss. 17-19). Böylelikle insan iletişime geçtiği mekânı önemseyip, davranışlarını ve ruh halini oranın şartına göre düzenlemekte veya mekânı ihtiyaçlarına göre değiştirmektedir. Bu

sebepten mekânın iletişim boyutu, söyleşebilmek ya da iletişim deneyimine girişebilmek için olmazsa olmaz önem taşımaktadır.

Sosyal bir olgu olan mekân; sürekli oluşum ve etkileşim sürecindedir. (Kaba, 2009, s. 23). Bu yönü mekâna farklı disiplinler tarafından, farklı kavram ve olgularla ilişkilendirilme fırsatı vermektedir. Böylelikle mekân; mimariden felsefeye, psikolojiden sosyoloji ve sinemaya kadar çeşitli alanların barındırdığı bakışlara göre anlamlar kazanmaktadır (Öztürk, 2012, s.19). Örneğin felsefe alanı mekânı yer olgusundan ayırır, psikoloji insan davranışının mekân üzerinden nasıl şekillendiğine odaklanır. Sosyoloji alanının mekâna yöneldiği noktada ise toplumların iletişim biçimleri, kültürü ve normları önem taşımaktadır. Mekâna yöneltilen bu bakış geçmiş ve şimdi arasındaki bağlantıyı pekiştirirken, geçmişte o mekân da yaşamış toplumlara dair bilgileri ortaya çıkarmakta, tarih çalışmalarına veri oluşturmaktadır. Mekânın yapı formu ise mimarlık alanı çalışmaları için önem taşımaktadır. Bu durumda mekânın yapısal formu"boşluk" temsili olmamakla birlikte, her zaman bir anlam taşımaktadır (Lefevbre, 2014, s.24). Başka bir disiplin alanı olan sinema ise mekânın anlamsal, düşünsel ve göstergesel boyutta, öyküyle ilişki kurarak bürüneceği anlama odaklanmaktadır. Bu noktada yönetmenin inşa edeceği film-dünya[1] için mekân, anlatıyı somutlayacak eyleyen görevini üstlenmektedir.

Mekânın sinemada kullanımına dair ilk izlenim Lumier kardeşlerle başlayan sinema serüvenine dayanmaktadır. Lumier kardeşler, doğal mekânlarda devinen insanları sinemaskopla kayda almış, seyirciler büyülenmiş şekilde kamerayı unutarak içeriğe odaklanmışlardır (Abisel, 1989, ss.32-33). Beyaz ekran karşısında sinemayı deneyimlemeye başlayan Lumier kardeşler, sinemanın etkileyici yanını kullanarak kendinden sonra çekilecek filmlere zemin hazırlamıştır. Hareketli görüntülerden etkilenen George Melies, Lumier kardeşlerin başlattığı serüvene doğal Mekânların yanında stüdyo Mekânlarını da dahil ederek ortak olmuştur. Stüdyo mekânları beraberinde öyküye dayalı film çekme biçimini sinemaya kazandırmış, böylelikle zaman ve mekân uzamı sinemada öne çıkmaya başlamıştır. Kameranın kurmaca mekânlara yönelmesi, mekânın öykülü filmler için farklı biçimlerde tasarlanmasına neden olmuştur (Ersoy, 2010, s. 20). Bu

[1] Daniel Frampton sinemaya felsefi bir bakışla bakmakta, film anlatısı üzerine dair getirdiği düşüncelerini ve yöntemlerine Filmozofi adını vermektedir. Yeni bir düşünme biçimi olarak öne sürdüğü bu teori, film biçimini üzerine düşünülmüş anlatının dramatik bir yapısı olarak kabul etmenin filmi anlamanın yollarından olduğunu söylemektedir. Geniş bir tasnif için bkz: *Daniel, F. (2013). Filmozofi.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

anlamda mekân kullanımına dair ilk örnek Fransa, Almanya ve Sovyetler Birliği sinemasından verilebilmektedir. Orson Welles'in Yurttaş Kane'i (1941) korku, gerilim hissi yaratabilmek amacıyla Mekânı metaforik öğelerle inşa ederken, Fritz Lang'in Metropolis'i (1927) dekor, aydınlatma ve aksesuar kullanımıyla döneminde çekilen diğer filmlerden farklı bir kurgusal Mekânı ortaya çıkarmıştır. Hitchcok'un 1960 yapımlı Pyscho filmi de ışık ve gölge oyunuyla mekânda gerilim hissi yaratmış, Robert Weine'nin Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920) filminde ise mekânın ışık, gölge ve kostüm öğeleriyle farklı psikolojik duygu ve dürtüleri dışavuracak biçimde inşa edildiği görülmüştür.

Sinemanın teknik anlamda gelişmesiyle yönetmenler, farklı düşüncelerden ve duygulardan beslenen filmler çekmeye yönelmiştir. Bu bağlamda, film çekmenin tanımı genişlemiş, film-dünya (Framton, 2013) belirli bir çerçeve içinde mekâna yerleştirilmeye çalışılmıştır. Sinematik bir enstrüman haline gelen mekân ise filmi, tıpkı fotoğrafların sahnelendiği çerçeve gibi çevrelemiştir. Böylelikle yönetmen, ideolojisini mekân ve zaman bağlamında biçimsel bir kalıba oturtabilme imkanı bulmuştur. Yönetmenin film dili ekseninde şekillenen mekân, farklı kavramlarla ilişki içinde ele alınmış, böylece mekânın anlamı genişlemiştir (Onaran, 1994, s. 10). Bu eksende mekân; iktidar-güç tarafından şekillenirken, mekân tasarımı iktidar ve ideoloji dolayımından geçerek biçimlenmeye başlamıştır. Mekân tasarımının çok boyutlu yapısı, bu noktada sinema tarihinin farklı gelişim dönemlerine göre iktidar olgusu üzerinden mekâna yönelebilmeyi mümkün kılmıştır. Örneğin üçüncü dünya sineması bağlamında mekân tasarımı ile iktidar-ideoloji arasında bağ kurabilmek mümkündür. Ekspresyonist sinema özelinde ise yine insanların içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve politik şartların Mekânı biçimlendirdiği görülmektedir. Söz konusu sinema akımlarına daha güncel bir perspektiften baktığımızda ise mekân, iktidar ve ideoloji ekseninde Yunan Tuhaf Dalga Akımı filmlerinin ele alınmasının ve tartışılmasının önemi ortaya çıkmaktadır.

Yunan Tuhaf Dalga akımının ortaya çıkmasında ülkenin yaşadığı ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlar etkilidir (Yazıcı, 2019, s. 54). Psaras'ın deyişiyle halkın, iktidarın sorumsuzluğuna karşı çatışması kaosu tetiklemiş; Yunan halkı psikolojik olarak bunalımlı ve dengesiz bireylere dönüşmüştür (2016, s. 1). Bu olaylar dolaylı yoldan sanat ve sinema alanına etki etmiştir (Chalkou, 2012, s. 257). Çekilen filmler ekonomik kriz, tramva, şiddet ve politikacılara öfke konularını absürt, kara mizah ve belirli bir akışın olmadığı tuhaf bir dilde anlatmıştır (Nikolaidou, 2014, s.22). Böylelikle iktidar ve ideoloji olgularının film

mekânlarına yansıdığı varsayımı oluşmuştur. Bu varsayımdan hareketle mekân tasarımında iktidar ve ideolojinin tezahürünü irdelemek üzere Yunan Tuhaf Dalga akımı yönetmeni Yorgos Lanthimos'un DogTooth (2009), The Lobster (2015), The Favourite (2018) isimli filmleri çalışmanın araştırma nesnesi olarak seçilmiştir. Çalışmada kapsam ve sınırlılıklar bağlamında DogTooth (2009) filminin örneklem olarak seçilmesinde iktidar ve ideoloji olgusunun film mekânları ve filmdeki aile yapısı üzerinden ilişkisel bir dil oluşturabildiği varsayımı etkili olmuştur. The Lobster (2015) filminde iktidar ve ideoloji olgusunun film mekânları üzerinden toplumsal bağlamda yönlendirici bir güç olarak işlev gördüğü, örneklem olarak seçilen son film The Favourite(2018) de ise film mekânlarının iktidar olma ve ideolojiyi sürdürme üzerinde yönlendiriciliğinin bulunduğu varsayımı etken olmuştur.

Bu eksende çalışmanın temel amacı Yorgos Lanthimos'un film dilini film mekânları temelinde anlamak, mekânın işlevini iktidar ve ideoloji kavramlarıyla ilişkilendirip bu ilişkiden yeni bir mekânsal formun ortaya çıkıp çıkmayacağını analiz etmektir. Bu doğrultuda mekânın iktidar ve ideoloji ilişkisini Lanthimos sineması temelinde anlamak için formüle edilen araştırma soruları şunlardır:

1. Seçilen filmler özelinde Lanthimos, sinematik bir enstrüman olarak Mekânı nasıl kurgulamaktadır?

2. Lanthimos sinemasında mekân, iktidar ve ideoloji arasında nasıl bir analojik ilişki kurulmaktadır?

3. Lanthimos'un sinemasal evreninde yüzeysel anlamda karşılaşılan mikro[2] Mekânların metaforik anlamda daha derin yapıda yer alan makro Mekânlar ile bir ilişkisi söz konusu mudur?

Araştırma sorularını yanıtlayabilmek, mekânın iktidar ve ideoloji kavramlarıyla ilişkisini çözümleyebilmek adına iki farklı analiz yöntemi kullanımına gidildi. Öncelikle mekân söylemine bütüncül bir eksende bakabilmek, ilişki kurulacak kavramları, film mekânında bulunan göstergeler üzerinden okuyabilmek için Roland Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımı tercih edildi. Araştırma nesnesi konumundaki, The Lobster, DogTooth ve The Favourite filmleri gösteren, gösterilen, düz anlam ve yan anlam kodları

[2] Yönetmenin mikro dünyası filmde ki anlatı mekanıdır. Makro mekân ise mikro mekân üzerinden gönderme yaptığı anlamdır.

kullanılarak analiz edildi. Mekâna dair yapılan analizde tercih edilen diğer yöntem sosyolojik eleştiri yöntemidir. Yöntemin tercih edilmesinde mekânın iktidar ve ideoloji kavramlarıyla ilişkisinin sosyolojik ve toplumsal bir yapı teşkil etmesi etkili oldu. Örneklem olarak seçilen filmlerin mekânları, o mekânda kurulan ilişki ve olaylar üzerinden iktidar ve ideoloji kavramlarıyla analiz edildi. Sosyolojik analiz yaklaşımında dramaturji, benlik, klostrofobi, gözetim ve panoptikon kavramlarından mekânın çok boyutlu yapısını irdelemek amacıyla yararlanıldı.

Çalışma ekseninde yapılan literatür taramasında, Yorgos Lanthimosla ilgili genel olarak; Yunan Tuhaf Dalga Akımının ortaya çıkışı, yönetmenin akım içinde yeri, filmlerde cinsiyet ve gözetim kavramları üzerinden yapılan birtakım analizlere ulaşılmıştır. Can Diker'in (2019) "Modern Bireyin 'Miyop' Sorunu: Foucault'nun Özne Ve İktidar Kavramları Bağlamında 'The Lobster' Filminin Analizi" isimli makale çalışması Foucault'un felsefik düşüncesi ekseninden özne ve iktidar kavramlarını mekânla ilişkilendiren tek çalışma olmuştur. Araştırmanın yapıldığı tarih itibariyle Yorgos Lanthimos Sinemasıyla ilgili mekân tasarımına dair detaylı bir çalışma tespit edilememiştir. Bu kapsamda Yorgos Lanthimos'un film dilini anlamak, film mekânını iktidar ve iktidarın ideolojisi üzerinden analiz etmek üzere bu çalışmanın yapılmasına gerek duyulmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın birinci bölümünde mekân olgusunun tanımına odaklanılarak mekâna dair getirilen farklı bakışlardan bahsedildi. Sinema ve mekân ilişkisi irdelendi, sinema akımları bağlamında filmsel mekânlara odaklanıldı. İkinci bölümde iktidar olgusu sinemayla ilişkilendirilerek, iktidarın mekâna nasıl yansıdığı ve nasıl bir temsil oluşturduğu sorgulandı. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise amaç, önem, yöntem, kapsam ve sınırlılıktan bahsedilerek örneklem olarak seçilen The Lobster, DogTooth, The Favourite filmleri iktidar ve mekân olgusu bağlamında ilişkilendirilerek analiz edildi.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN OLGUSU

Yaşanılan anlar ve olaylar, mekân ve zaman ekseninde gerçekleşir. Bu durumda mekân kompleks bir yapıya bürünürken, tanımı hakkında farklı bakış açıları ortaya çıkmaktadır. Farklılığın nedeni olarak birçok disiplin alanının çalışma kapsamında mekânı tartışıyor olması gösterilmektedir. Mekân, tanımsal olarak felsefe ve bilim alanlarında eski bir geçmişe dayanmakta ve günümüzde bile hala araştırma konusu olarak tercih edilmektedir. Ayrıca hakkında ortak bir görüşün olmayışı, mekânı önemli ve çalışılmaya değer bir olgu olarak düşündürmektedir. Böylelikle mekân; ontolojik, fenomonolojik ve epistemolojik bağlamda değer taşır hale gelmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın ilk bölümü olan "mekân olgusu" başlığı altında öncelikle kavramın tanımı ve kökeninden bahsedecek, sonrasında sinemayla ilişkisini sorgulayarak nasıl bir seyir izlediği gösterilecektir.

1.1. Mekânın Tanımı ve Kökeni

İnsan toplum, kültür ve iletişimle ilişkilendirilen mekân kavramını Eczacıbaşı ansiklopedisi sözlüğü; *"uzayın insan eli değerek sınırı belirlenmiş bir parçası" (1997).* Şeklinde ifade etmektedir. Mekânın kökeni ve tanımına dair yapacağımız detaylı sorgulama bizi Antik Yunan'a kadar götürmektedir. Bu bağlamda ilk olarak M.Ö.7.yy. da yaşayan Hesiodos'un "khaos" olarak adlandırdığı mekân anlayışına değinerek başlayabiliriz. Hesiodos'a göre varlık meydana gelirken öncelikle khaos yani uçurum gibi derin bir boşluk bulunmakta ve buradan varlıklar kendi çabalarıyla çıkmaktadırlar (Erhat & Eyüboğlu, 1977, s.197). Devamında ise toprak, tanrı olarak gördüğü Eros, yeryüzünü oluşturan dağlar, gökyüzü ve su kütlesi olan deniz-okyanuslar gibi evrenin bir parçası olan varlıkların ortaya çıktığını söylemektedir (Kranz, 1994, s.11). Hesiodos, *Theogonia* isimli eserinde tanrılardan öncesini sorgulayarak khaos'un meydana gelen ilk şey olduğunu anlatmaktadır (Kılıç, 2011, s.7). Böylelikle Hesiodos'un düşünce sisteminde mekân olgusu ayrıntılı şekilde ifade edilmese de Khaos kavramı mekân ile özdeşleştirilmektedir. Bu

bakıştan sonra mekânı felsefeyle ilişkilendiren Pitagor ismi karşımıza çıkmaktadır. Pitagor ve pitagoras anlayışını savunanlara göre mekân felsefenin kapsayıcılığındadır ve mitolojik anlayıştan uzaktır. Aristoteles, metafizik kitabında Pitagorasçılar'ın sayıları mekânla ilişkilendirdiğini ve sayıların mekânı olduğu düşüncesine sahip olduklarını söylemektedir (1996, ss.20-25). Pitagorasçılar için önem taşıyan diğer bir nokta da mekânın havayla ilişkisidir. Bu ilişkide mekân havayla özdeş görülmekte, bu da soyut mekân düşüncesine olanak tanımaktadır (Burnet, 1908, s.7). Pitagorasçılar'ın bu anlayışları ardından Antik çağ felsefesinde 'mekân' boşluk nezdinde tartışılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda kimi düşünürler 'boşluk' olgusunu reddetmiş, atomcu anlayıştan yana olan düşünürler ise 'boşluk' olgusunun var olduğunu savunmuşlardır (Kılıç, 2011, s.11).

Atomcu anlayışı savunan filozoflardan Parmenides Nesnelerin Yaratılışı Üzerine (Peri Physeos) adlı eserinde varlığı tanımlarken; sürekli, bölünemez, değişmeyen bir bütün olarak ifade etmektedir (Weber, 1998, s.17). Böylelikle parçalara ayrılmayan varlık, içerisinde boşluk bir alanda oluşturamayacak ve bu alanda hareket de mümkün olmayacaktır. Parmenides'in bu düşüncesinden dolayı ortaya çıkan sorunları öğrencisi Zenon savunarak, hareketin kabul edildiği taktirde mekândaki karşılaşılacak sorunları göstermeye çabalayarak ikilem oluşturabileceğini söylemiştir (Birand, 1987, ss.21-22). Bu noktada Kranz, Zenon'un mekâna dair sorular ürettiğini, eğer mekân diye bir şey varsa bunun neyin içinde bulunabileceğini sorguladığını söylemektedir (1994, s.89). Konuya dair ortaya attığı önermeler şu şekildedir: İlki mekânın sonsuz olarak bölündüğü varsayıldığında hareketin o alanda başlamasının mümkün olamayacağı, ikincisi hareketin sonuca ulaşamayacağı, son olarak ise bir okun havaya atılsa dahi aynı mekân içinde duruyormuş gibi görüneceğidir (Vorlander, 2004, ss. 59-60). Zenon, bu önerme metoduyla hareketin kabul edildiği taktirde oluşabileceği sorunları göstermeyi amaçlamıştır. Yine Parmenides'in öğrencisi olan Melissos ise hocasının görüşlerini kabul etmekle birlikte bu anlayışa ek yeni düşünceler ortaya atmıştır. Melissos'a göre de var olan biriciktir, hareket edemez ve değişim gösteremez ancak var olanın sonlu değil sonsuz büyüklüğe sahip olduğunu ifade eder (Laertios, 2007, s. 431). Dolayısıyla Melissos da Pamernides gibi evrenin biricikliğini bütüncül yapısını savunarak boşluğu reddetmektedir. Böylelikle ortaya çıkan sonuçta boşluğun reddedilmesi düşüncesi bazı filozof kesimleri tarafından kabul görmüş, bazı atomcu kesimler ise bu düşünceye karşı çıkarak tartışmaya devam etmişlerdir. Demokritos ve Leukippos karşıt düşünceye örnek verilebilecek isimlerdendir.

Her iki isimde hareketi, doluluk ve boşluğu kabul ederler. Demokritos'a göre şeyler sonsuz, bölünemez ve farklı boyutlardadır. Bu sebeple zorunlu hareket ederler. Tam bu noktada hareketin boş bir mekân'a ihtiyacı olacağını vurgulayarak, doluluğunda boşluk kadar hareket için önemli olduğu söyler (Russell, 1983, s. 79). Leukippos ise doğuş, yok oluş ve hareketi savunan düşünce biçimine sahiptir. Bu durumda her iki isim doluluk ve boşluk durumunu kabul ederek bunları varolan, varolmayan olarak nitelendirip, "bosluk" kavramı ile "mekânı" eş anlamlı olarak kullanarak dolu olmayan mekâna vurgu yapmışlardır (Jammer, 1954, s. 9).

Grek felsefesinde mekânın kavramsal boyutunu inceleyip kayda alan isim Heredot olsa da, Platon her olayın bir mekânda gerçekleştiği söyleminden dolayı yer'in (Khora) ne olduğu sorgusunu yapan ilk filozof olarak gösterilmektedir (Güzelkahraman, 2019, s.10). Ona göre evren küre şeklinde ve sınırlıdır. Bu yüzden mekânı, cisimlerin fiziksel boyutlarını, hacmi olan sınırlanmış geometrik biçimler ile tanımlayıp, maddeyi mekâna indirgemektedir (Selvitop, 2017, s. 6). Yani mekânın şekilsiz bir kap gibi her şeyi içine alabildiğini, evrende boşluk olmadığını, tamamen doluluk olduğunu belirtmektedir (Platon, 2001, ss.48-49). Bu düşüncelerinin yanı sıra platon (2008, s.50) mekân'ı anaya ve güzel kokulu bir merheme de benzetmektedir. Dolayısıyla yaptığı benzetmelerle mekânı her şekle bürünebilen bir yapı olarak varsayarak varlık (idealar alemi) gibi temel oluşumlardan biri olarak görmüştür. Platon'un mekânı örneklendirme yolunu seçerek tanımlaması, mekânın kolay anlaşılmasına yol açmıştır. Tıpkı Platon gibi Aristoteles'in felsefi düşüncesinde de yer ve mekân olguları boşluk kavramından ayırt edilebilmektedir (Denkel, 2003, s.105). Aristoteles mekân'ı topos başlığı altında ele almaktadır; İlki *"ortak mekân" (topos koinos) cismin bulunduğu genel alanı, ikincisi ise cismin genel alan içerisinde bulunduğu özel (idios topos) alanı"* anlamlarına gelmektedir (Aristo, 1997, s. 141). Nalbantoğlu ise Aristoteles'in topos'u üç farklı anlama tekabül edecek şekilde kullandığını ifade eder: *İlk olarak Topos'un sonsuz ve sınırsız oluşu onun kavranmasını zorlaştırmaktadır. İkinci anlam olarak kap gibi bir hacme sahiptir ve içi doldurulmaya müsaittir. Son anlamıyla ise mekânın yaratılarak, mekânlaştığıdır (2008, s.90).* Aristoteles kendinden önceki filozofların mekâna dair düşüncelerinin tam olarak açıklayıcı olmadığını öne sürerek mekân konusunu detaylı bir incelemeye tabi tutmaktadır. Ona göre Hesidos'un ilk oluşum olarak khos'u görmesi ve sonrasında toprağın meydana gelişi kabul edilebilir bir düşüncedir ve bu ifadeyle şeylerin bir mekân da meydana geldiği önermesine

gönderme yapılmaktadır (Aristo, 1991, s. 26). Bunun yanı sıra hocası Platon'un mekânı düşüncesini kabul etmekte fakat madde ve mekânın birbirinden farklı şeyler olduğunu vurgulamaktadır. Kısacası bu tanımlamalarıyla Aristo'nun boş mekân düşüncesini kabul etmediğini, sonlu mekân anlayışına sahip olduğunu söyleyebiliriz (Bolay, 1986, s.79).

Mekânın kendine has ve bağımsız bir yapısının bulunduğu fikri Antik Yunan felsefesinde Aristoteles'e dayanmaktadır. Ancak ilerleyen zamanlarda bu bakış Newton tarafından geliştirilerek mutlak uzayın varlık ile ilişkilendirildiği anlayışa evrilmeye başlamıştır (Tekeli, 2010, s. 19). Mutlak zaman ve mutlak mekân kavramlarını öne süren Newton'a göre; mekân-zaman kavramları insandan, maddeden bağımsız, yani mutlak mekân hiçbir koşulda ve durumda değişmemekte hareket etmemektedir (Kahveci, 2017, s.104). Göreli mekânı ise, duygularımız, hislerimiz cisimlerin konumlarıyla ilişkilendirerek sürekli devinim halinde olduğunu belirtmekte ve mutlak mekânın boyutu olarak görmektedir (Solak, 2014, s. 55). Böyle bir düşüncenin karşısında ise mekânı öznel ve bağıntılı olarak gören düşünce sistemi yer almaktadır. Newton'un anlayışını eleştiren Leibniz'e göre zaman ve mekân uzaydan başka hiçbir ifade değildir (1997, s.53). Bunun yanı sıra mekânın deneyimle bağıntılı, öznel, nesnel yanından ziyade psikolojik ve ontolojik yanları da bulunduğunu belirtmektedir (Medin, 2017, s. 69). Dolayısıyla mekânı birer düzen şekli olarak gören Leibniz zaman ve mekânın mutlaklığı bulunmadığını söyleyerek, mekânın boş olduğu düşüncesini onaylamamaktadır (Leibniz, 1997, s. 127). Buna benzer bir ifade Kant felsefesinde görülmektedir. Kimi düşünürler Kant'ın mekâna dair düşüncelerinin Leibniz'in teorisinin detaylandırılmış hali olabileceğini söylemektedir (Alexandra, 1956, s. 46). Fakat bu konuda Kant'ın Leibnizle tamamen aynı anlayışta olduğunu öne sürmek pek de mümkün olmayan bir öngörüdür. Çünkü Kant'a göre zaman ve mekân dış dünya da nesnel gerçekliği bulunan ve a priori formda olan öznel sezgilerdir (Cevizci, 2010, ss.1081-1083). Deleuze'un bu konudaki düşünceleri şöyledir: *"Leibniz ve Kan'tın mekâna dair düşünce sistemlerinde birbirine benzer yanlar bulunduğu gibi ayrımlar da bulunmaktadır. Bu yüzden Kant'ın mekân ve zaman anlayışı mutlak olarak kavramsal düzeye indirgenememektedir"* (2007, ss. 142-143). Bu minvalde Deleuze'un bu görüşü Kant'ın konuya dair bakış açısını belirtmede etkendir. Mekânı mutlak olarak kabul eden diğer bir isim ise Descartes'tir. O konuya rasyonel bakışla yaklaşmakta ve mekânın boş olmadığını savunmaktadır. Cevizci'nin belirttiği üzere Descartes de mekân, yer kaplayan maddeden (töz) başka bir şey değildir (2010, s. 1980). Dolayısıyla yerin dolu

olması mekânı tanımlamakta ve aynı zamanla varoluşla özdeşleşmektedir (Bauman, 2017, s. 172).

1.2. Mekâna Dair Bakışlar

Mekân olarak adlandırdığımız kavramın uzunca bir süredir düşünsel anlamda farklı disiplinler nezdinde tanımlanma yolculuğundan geçtiği bilinmektedir. Işık'ın da belirttiği gibi (1994, s. 17) pozitivist anlayışın etkisini sürdüğü 1970'li yıllara kadar mekân, evrensel normlarla açıklanmaya çalışılmış, Kartezyen akıl ve mutlak düşünce mekânı tanımlama noktasında egemen olmuştur. Lefevbre de bu döneme kadar mekânın küçümsendiğini, mekânla ilgilenen bilimler arasında ele alındığını, bu bilimlerin mekânı parçaladığını, kimi zaman da ifadesiz boş bir mekân olarak görüldüğünden bahsetmektedir (2014, s. 21). Soja da uzun süre boyunca mekâna dair üretilen anlamların karmaşık bir yapı oluşturduğunu ifade eden isimlerdendir (2017, ss. 11-112). Ona göre mekân boş kalıp değil, toplumsal aktarımı ve eylemleri sağlayan birer üründür (akt. Stevenson, 2008, s. 212). Yani mekânı kendine ait kuralları bulunan bir olgudan ziyade, toplumla ilişkilendirilen, toplumun içinden ortaya çıkan bir ürün şeklinde kullanmaktadır. Buna benzer bir ifade Henry Lefevbre'nin mekân yaklaşımında da görülmektedir. 1974 yılında yayımladığı eserinde Lefevbre mekâna dair şunları söyler: "*Toplumsal bir ürün olarak görülen mekân, kolay kabullenilebilir bir düşünce olmamakla birlikte üretim ilişkilerine ve güçlerine dahildir. Bu kavram tek başına bırakılamaz ve statik kalamaz; diyalektikleşir. Çünkü ürün-üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin kaynağıdır" (2014, ss. 23-24).* Öztürk de mekânı toplumla ilişkilendirerek ele almanın, topluma dair bilgileri ve gerçekleri aktarmaya, toplumların kendi mekânlarını var etmelerine katkı sağladığını belirtir (2012, s. 25). Lefevbre toplumsal mekânın *göstergeleri, kodları ve bilgile*ri kapsadığını öne sürer: Gösterim mekânı olarak adlandırdığı göstergeler ve kodların olduğu bu sistemle mekânın mutlak değil, farklı değerlerle inşa edilen yönünü vurgular (Harvey, 2012, ss. 246-247). "*Doğal ve fiziki mekânların artık silinmeye başladığını, kodlar göstergeler içerisinde temsil edilen dekorlar gibi kullanıldığını da ekler" (Süalp, 2004, s. 105).* Toplumlarla birlikte üretim gösteren mekân karmaşık bir yapı oluşturur, Lefevbre bu durumu ideolojik ve siyasal bulur (2014, s. 25). Çünkü üretim süreci kültür, tarih, yaşayış gibi birçok etkeni aktarım ve değişime maruz bırakmaktadır. Lefevbre toplumsal mekân deyişiyle soyut bir yapıyı değil toplumsal değerler ile birlikte gelişen egemen mekânı ifade etmektedir (Doğan, 2006, s. 98). Ayrıca Lefevbre kuramsal yaklaşımında kırdan uzak, mesafeli

ilişkilerin sürdürüldüğü bir kent mekânından da bahseder (Aslanoğlu, 1998, s. 69). Bu düşünce biçimiyle kent mekânında üretimi ve ilişkileri kapital sisteme atfetmeye çalışır (Gottdiener, 2001, s. 253). Ona göre kapital sistem kent mekânını ele geçirerek varlığını sürdürmekte ve mekânı metalaştırmaktadır (Şengül, 2001, s. 15). Maddileşen mekânlar üretim ve sermaye akışını beraberinde getirmektedir. Böylelikle kent mekânı kapital sistem için vazgeçilemez kaynak konumuna gelmekte, mekân bu sistem içerisinde sürekli yeniden üretilmektedir. Lefevbre'nin mekâna dair atfettiği anlamlardan bir diğeri ise geometrik dizinlerden farklı olduğu yönündedir. Bu bağlamıyla mekân bedenle ilişkilidir ve nesneler ile kurduğu bağlantı minvalinde işlev görmektedir. Mekân kavramının bedenle kurduğu ilişki insanın kendini ve varlığını anlamlandırmasını sağlarken, toplumda kurduğu ilişki ise ait olduğu kültür ve yaşayış formlarını deşifre etmeye yaramaktadır.

Yves Lacoste, akademisyenlerin mekâna dair çalışmalarında "*ekonomik ve siyasal yanları saklı tutan bir ses perdesi*" olduğunu öne sürmektedir (1998, s. 21). 1960'lı yılların son zamanları ise gizli kalan bu yanların yıkılmaya başladığı döneme tekabül etmektedir. Bazı Marksist araştırmacılar bu dönem de mekânın coğrafi yanından ziyade daha çok toplumsal yönü üzerinde incelenme yapılması gerektiğini belirtmiştir (Işık, 1994, s. 17). Bu bağlamda Harvey ve Castles'in mekân yaklaşımları örnek gösterilebilmektedir. Harvey mekânı ontolojik bağlamın dışında tutmakta; İnsan ve toplumun mekân sayesinde şekillendiğini ifade etmektedir (Katznelson, 2003, ss. 10-11). Onun teorisinde mutlak ve göreli mekâna karşı çıkış, mekânı bu gruplandırmanın dışına taşıyarak tanımlama gayreti vardır. Bu sebeptendir ki mekânı açıklarken; "*politik, mücadele alanı ve toplumların var oluşlarını"* anlamak açısından önem arz ettiğini belirtmekte, toplum, kent gibi olgularla ilişki kurarak açıklama yoluna gitmektedir (Işık, 1994, s. 8) . Bu yolla mekânı tanımlama çeşitlilik kazanmakta, toplumu ve dolayısıyla kenti içine alan geniş bir mekân algısı oluşmaktadır (Harvey, 2003, s. 28). Ona göre mekân ölçülebilen, nesnel olguları içermekte ve kapitalist sistemle ilişkilendirilmektedir (Kaba, 2009, s. 12). Helvacıoğlu, Harvey'in mekânın değişim ve dönüşümünde sermaye sistemini getiri kaynağı olarak gördüğünü, kapital sistem çarkına muhtaç olduğunu ifade etmektedir (1994, s. 80). Daha açık bir ifadeyle kapitalist sistemle mekânın sınırları şeffaflaşmakta, zamanla mekân yok olmaktadır (Harvey, 1997, s. 232). Bu denli kompleks bir anlayış içinde mekân, kent, toplum, sermaye sistemi gibi olgularla beraber çok yönlü bir metotla değerlendirilebildiğinden önem kazanmaktadır. Bunun yanı sıra Harvey'in teorisi kent

mekânlarının sadece kapitalizmin sermaye getirisine göre şekillenmediğini, toplumsal süreçlerle de paralel düzeyde değişim, dönüşüme tabi olduğunu belirtmesi açısından da önem taşımaktadır.

Marksist düşüncenin öncülerinden ve kent sosyolojisi kuramının kurucularından olan Castells 1968 yılında yazmış olduğu "*Y a-t-il une sociologie urbaine"(1968)* adlı yazınıyla mekân konusunda değişimi başlatacak sinyalleri vermeye başlamıştır. Althusser'in düşünce yapısından etkilenen Castells, kentsel mekânların ve kent sosyolojisinin bilimsel olarak yeterli açıklamaya sahip olmadığını, bundan dolayı kapitalist sistem ile analiz edilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Uryy, 1999, s. 24). O mekân kuramında kentsel mekânları toplumsal düzenin bir formu olarak görmenin, mekânın siyasal, ekonomik, kültürel gibi pek çok oluşumuyla birlikte incelemek anlamına geldiğini ifade etmektedir (Şengül, 2000, ss. 31-32). Yani denilebilir ki onun için kentsel mekânlar üretim, tüketim, dağıtımla beraber yapılanmaktadır (Castells, 1999, s. 17). Dolayısıyla kentsel mekânın yapılanması ekonomik potansiyelle ilgilidir ve siyasi, sosyal süreçlerle düzenlenmekte, yönlendirilmektedir. Castells'in bu teorik düşünceleri Gottdiener tarafından eleştirilmesine sebep olmuştur. Ona göre Castell de mekân; görünen çevrenin oluşturulmasında toplumsal düzenin bir örtüsü yahut gerçeğin gizlenmesindeki araçtır (Gottdiener, 2001, s. 250). Aynı zamanda bu eleştirisini Lefevbre'nin mekân düşüncesiyle karşılaştırarak devam etmektedir. Lefvebre de mekân; kapitalist sistem ve toplumsal işleyişin hem üreticisi hem de tamamlayıcısı konumundayken, Castells'de mekân; sermaye ve işi gücüne göre şekillenen mecra olarak vurgulamaktadır (2001, s. 254). Bunun yanı sıra Castells'in teorisinde ekonomik gücün kentsel mekândaki etkileri yanında devletin rolünün de fazlasıyla etkili olduğunu eklemek doğru olacaktır. Özetle onun kent-mekân düşüncesinde; tüketim emek gücü, kapitalist sistem içerisinde ekonomik, siyasal ve toplumsal ilişkilerin nasıl şekillendiği ele alınmaktadır.

Massey, mekânın toplumsal süreçlerle eş zamanlı üretildiği düşüncesinin 1980'li yıllarda toplumun mekân sayesinde kurulduğu ön görüsüne bıraktığından bahsetmektedir (1993, s. 141). Ona göre uzun bir süre mekân; toplumsal formun bir parçası gibi görünmüş, bu hiyerarşi içerisindeki iletişim düzeyine göre şekillenmiş, fakat mekânın toplumu şekillendirdiği rolü dikkate alınmamıştır (Kaba, 2009, s. 14). Dolayısıyla mekân, belirli bir zaman sürecine yayılan bir bütünün parçası olarak varsayılmış, zamanla bir arada bulunun bir form olarak kabul görmüştür (Bilgili, 2016, s. 12). John Uryy de benzer

ifadelerle mekân konusuna yönelmiştir. Ona göre mekân içinde ve çevresinde bulunan nesnelerden ayrı tutulmamalı; biricik, kendi halinde bir olgu gibi görünmemelidir (Urry, 1999, s. 96). Bilhassa mekânı mutlak gören düşünceyi reddederek, ilişkide bulunacağı nesnelerle mekâna yaklaşmak daha uygun olacaktır. Bu kapsamda Urry (1999) mekâna yaklaşımda üç farklı şekli öne sürmektedir:

> *Birincisi, ampirik olaylar, zaman-mekân içinde dağıtılırlar. Bu, günlük yaşantının rutinleşmiş yanı ve biricikleşmiş olayları bakımından daha doğrudur. İkincisi, toplum'un: üretimi ve ilişkileri, devlet yapısı, dernek ve kuruluşlar vs gibi yapıları belirli bir zamanda ve mekân bazında kurulur. Örneğin gelişmiş ve kalkınmış modern bir devlet'in vatandaşları üzerinde mekân ve zamana bağımlı gözetim- kontrol mekânizmaları etkindir. Ya da büyüyen ekonomiyle beraber üretici ve pazarlayıcı konumundaki iş yerleri kar elde ettikleri ürün bazında fabrika, büro gibi yerler açarak buralar üzerinden kapitalist işleyişin mekâna indirgenmesini sağlamaya hizmet etmekteler…Üçüncüsü, toplumsal gelişen olaylar, zaman ve mekân boyutu yönünden bağlantılıdır. Yani kapitalist sistem bu değişime sürekli ayak uydurur (ss. 99-100).*

Toplum ve mekânın birlikte değerlendirilmesi mekâna farklı bakışlar getirip, yeni tartışmaların ortaya çıkmasında pay sahibi olmuştur. Işık'ın da belirttiği gibi bu tartışmalar coğrafya alanı içerisinden sıyrılarak tarih, siyaset, kültür gibi pek çok alanda sorgulanmaya başlamıştır (1994, ss. 14-16). Öyle ki 1970'li yıllar coğrafya ve toplumsal teorilerin birbirinden ayrı ilerlediğine şahitlik etmiş, 1980'li yıllardan itibaren ise bu konular Soja'nın da deyişiyle eleştirel bir ortamda tartışılmaya başlanmıştır (2017, s. 65). Mekân ve zamanı beraber değerlendiren bakışlar ise Moderniteye geçişle belirginlik kazanmıştır. Bu noktada mekâna özel bir anlam yükleyen Modernite kavramından kısaca bahsetmek gerekebilir. Giddens (2012, s. 9), modernite'nin Avrupada 17. yy da başlayıp devamında global çapta dağılım gösterdiğini söylemekte; Harvey ise bu kavramın tarihsel olarak çok eskilere dayandığını ancak etkisinin net olarak 17. yy sonlarına doğru ortaya çıktığını ifade etmektedir (2012, s. 25). Modernite diğer bir adıyla modernlik kavramı; akla ve bilime dayalı gelişmeler, siyasal ve ekonomik alandaki yenilikler, kapital sistemin getirisi olan sanayileşmedeki artış, nüfusun çoğalması ve buna paralel olarak meydana gelen kent olgularıyla beraber de tanımlanmaktadır (Kumar, 2004, s. 88). Bunlardan farklı ve çeşitli görüşlere de rastlamak mümkün elbette. Fakat genel bir tanımlama yöneltirsek; "*kültür, endüstri, bilimsel ve siyasi alanda meydana gelen ilerlemeler, yeniliklerdir diyebiliriz" (Jeannıere, 2000, ss. 95-97).* Kumar' a göre moderniteye anlam kazandıran iki önemli

gelişme vardır; İlki Fransız devrimi, ikincisi ise sanayi inkılabıdır (2004, s. 103). Fransız devrimiyle beraber modernite ivme kazanmaya başlamış, sanayi inkılabıyla ise modernitenin maddi yönü gelişme göstermiştir (Berman, 2013, s. 29). Çünkü sanayi devrimi, insana ve tarıma dayalı üretim gücünü azaltarak yerine makinaya ve sürekli üretime dayalı özerk ekonomiyi getirmiştir. Bunun bir sonucu olarak da makineleşme ve kentleşme zaman ve mekânı dönüştürmeye başlamıştır. Nitekim Zygmunt Bauman da modernitenin meydana gelişinde pek çok etken olabileceğini, en belirgin etkisinin zaman ve mekân etkileşiminde görüldüğünü söylemiştir (2017, s. 33). Anthony Giddens de "*Modernitenin Sonuçları"* adlı eserinde; modernite kavramının doğuşu ve kapitalist sistemin ilerleyişiyle birebir-yakın temaslı iletişimde önem atfeden mekân olgusunun, artık bu konumundan sıyrılarak daha uzak bireysel ve toplumsal iletişim bağlarıyla tanımlanmaya başladığından bahsetmektedir (2004, s. 27). Ona göre moderniteden evvel zaman ve mekân konusunda muallaklık söz konusudur. Ne zaman sorusu başka bir soru olan nereden sorusuna yöneltilmiştir. Çünkü zaman kavramının herkes için aynı olduğunu belirletecek bir icat henüz yapılmamıştır. Bu durumda saatin icadına kadar farklı coğrafi bölgelere göre zaman ve mekân konusunda belirleme yapılmıştır. Saatin keşfi ile birlikte evrensel bir zaman hesabı yapılmaya başlanmış, bu da zamanı coğrafi boyut etkisinden kurtarmıştır (Yavuz, 2002, s. 92). Giddens bu gelişmeden kaynaklı zaman ve mekân uzamının ayrışması durumunu *yerinden çıkartılma* olarak ifade etmiştir (2012, s. 22). Tüm bu gelişmeler ve modernitenin etkisiyle beraber toplumsal ilişki ağları da mekân ve zaman uzamından kopup; farklı coğrafi mekânlarda farklı toplumsal ilişki ağları örülmeye başlanmıştır. Mekân ve zamanın ayrışması toplumsal düzendeki geleneksel yapıyı sekteye uğratmış, yeni ve farklı oluşumların önünü açmıştır. Dolayısıyla mekân ve zaman bu haliyle hem birbirini etkiden kurtulmuş hem de geleneksel toplum yapısından sıyrılarak farklı yerlerde arzuya göre kurgulanır duruma gelmiştir (Yırtıcı, 2003, s. 75). Zygmunt Bauman modernitenin mekân ve zaman üzerinde kurduğu hakimiyeti şu şekilde aktarır:

> *Modernite içerisinde zamanın belirlenmiş bir tarihi mevcuttur.Bu, ilerleyen zamanla mekân da ki genişlemenin oluşturduğu tarihtir. Mekân, insan yaratımı bir ürün olabildiğinde zamanın da tarihi olabilecektir… Modernite mekânın oluşumu için adete bir silah görevi gördü. Bundan önce zaman ve mekân arasındaki çatışma sorun olmaktan başka bir şey ifade etmiyordu. Zaman daha baskın geliyordu ve her şeyi egemenliği altına alıyordu. Ancak*

moderniteyle birlikte zamana ve mekâna ulaşım imkânı artarak iktidar ve egemenliği de barındıran temsiller haline geldi (2017, s. 33-34).

Giddens zaman ve mekân üzerindeki bu değişimin modernitenin ilerleyişine öncülük edeceğini söylerken, Harvey ise yaşanan bu gelişmelerin *mekânın fetih edilişine imkân sağladığını belirtmiştir (Işık, 1994, s. 25).* Mekânın fetih edilişini Bauman; hızı artıran ve hareketi kolaylaştırıp, uzaklığı yakınlaştıran araçlar olarak nitelemiştir (2017, ss. 169-171). Bu deyişle zaman ve mekân artık insanlar tarafından üretilebilen, yönlendirilebilen hale bürünmüş, mekân ve zaman ikilemi ortadan kalkmaya başlamıştır. Bunun bir sonucu olarak modernite modern yaşantıyı getirmiş, insanlar ve kent mekânları bunun en belirgin görülebildiği örnekler olmuştur. Orta çağda modernitenin ve sanayi devriminin getirisi olan kapitalist sistemde kent mekânları ve toplumsal işleyişi etkilemiştir. Öyle ki kapitalizmle beraber yeni kent mekânları ve yeni toplumsal yapılanmalar oluşmaya başlamıştır. Engels'in bu yeni yapılanmaya dair çözümlemeleri oldukça dikkat çekicidir. Kapitalist sitemle oluşan kent mekânlarında işçi kesimi ile zengin soylu kesimin yaşadıkları mekânlar adeta belirlenmiş şekilde konumlandırılmış, caddelerde yolu kesen bölmeler yoktur ve her yer kanalizasyon atıklarıyla doludur, bunun yanı sıra fabrikaların üretime geçmesiyle beraber bu kent mekânlarının havası da kirlenmiştir, bu mekânlar aynı zamanda toplumsal ayrışmanın başladığı yerler olmuştur (Engels,1997, ss. 55-57). Modernitenin beraberinde oluşturduğu bu yeni kent mekânlarına örnek olarak III.Napolyon'un Paris şehrini tasarlama fikri gösterilebilmektedir. Bu fikir Baron Haussmann tarafından 1853 yıllarında uygulamaya geçirilerek Paris şehrinin eski görünümünü yeni gelişmelere uygun şekilde dizayn edip kent mekânına dönüştürmüştür (Benevelo, 2006, s. 182). Bumin'e göre tasarlanan bu yeni kent mekânı modernitenin ve kapitalist sistemin sonucunda ortaya çıkan mekân ikileminden kaynaklı toplumsal sorunları da engelleyebilmenin bir amacı olarak görülmüştür (1998, ss. 123-125). Kısacası modernite, akıl ve bilimsel yöntemle evrenin deşifre edilebileceğini söylemiş, insanın kendini ve toplumsal düzenini anlayabilmesinin önünü açmış ve bunun yanında makineleşmeyi global bir dil haline getirmeyi hedefleyerek herkes için bu yeni sistemi "*olmazsa olmazlaştırmıştır"* (Görmez, 2004, s. 20).

Toplumsal düzendeki iletişim ve bireysel ilişkiler ile mekânı anlamlandırma arasında bir takım bağlantı ağları söz konusudur. Toplumdaki iletişimin zaman ve mekâna bağımlı olarak yürütüldüğünü ifade eden Giddens; aynı zamanda mekânların toplumsal

olarak biçimlendirildiği ve böylelikle o toplumun kültürüne has niteliklerde mekânlar ortaya çıktığını belirtmiştir (2005, ss. 385-386). Toplumsal yapının mekân içinde şekillenen bu yanı hem içinde yaşanılan zamana hem de gelecekteki zaman için de önemli bir referans oluşturmaktadır. Bu sayede toplumsal ve bireysel değişimlerin izleri mekânlar üzerinden görülebilmektedir. Ev, eğitim kurumları, ibadethaneler, eğlence ve alışveriş mekânları gibi daha pek çok mekânın fiziksel veya amaca göre değişimleri bireylerin ve toplumların nasıl değişim gösterdiklerine birer örnek teşkil etmektedir (Alver, 2006, s. 17). Bireyler ve toplumlar mekânlarda kendiliklerini, varlıklarını, benliklerini de inşa etmektedir. Varoluşun önemli bir parçası sayılan mekân, başka bir deyişle insan ve toplum sayesinde tanımlanmaktadır. Kendisini bir mekâna bağlıymış gibi hisseden birey ve toplumlar, o mekâna dair kurduğu bağın gücü kadar yapılanmasını yani kültür ve benliklerini de sürdürüp, aktarmaktadır. Mekân kavramı üzerinden benlik ve kültüre vurgu yapan Assman'a göre: kültürün nesilden nesile aktarılan yönü onun mekânlar üzerinden durmadan ilerlemesini, ilerlerken de bireyler ve toplumlara benlik-kimlik gibi varoluşsal özelikleri oluşturma imkânını vermektedir, bu mekânın toplumlar üzerinde sürekli var ettiği yönüdür (2001, s. 21). Dolayısıyla mekân üzerinde değişen yapılanma toplumsal işleyişin anlaşılması ve sürdürülmesi açısından önemli bir parça görevindedir. Böylelikle mekânlar üzerindeki bu değişimi değerlendiren bireyler ve toplumlar bugün-dün ve gelecek için iletişim ve kültürel bağları kolayca kavrayabilmektedir.

Mekânın toplumsal bir meta olduğunu ifade eden Soja'a göre böyle bir üretim sistemi içerisinde sürekli sorunlar ve çatışmalar vardır (1989, ss. 129-130). Çatışmanın temelinde ise mekânın üretilen ve üreten formda bulunuyor olması yatmaktadır. Burada söz konusu olan mekân üzerinde belirli amaçları gerçekleştirmek için çabalayanların mekâna ve mekân yoluyla birbirlerine müdahale edişidir. Bu çabayla mekân, üretirken de üretilirken de baskıcı ve yönlendirici tutuma maruz kalır. Yani tüm olaylar, ilişkiler bu biçimlendirilmiş mekânlarda gerçekleşmeye zorlanır. Bazen ise bu baskı mekân üzerindeki eylem ve iletişimi sekteye uğratmakla kalmaz, mekân amaç doğrultusunda üretimden başka bir şey ifade edemez olur.

İnsanın kendini bir yere, topluluğa, görüşe, ritüele ya da bir amaca aitmiş gibi hissedebilmesinde mekânın etkisi oldukça fazladır. Yer, yurt edinme çabası, varlığını belirli bir sınır içinde ifade etme çabası hepsi mekân sayesindedir. Nasıl ki bir toprakta şekillenen ağacın uzayıp kök salabilmesi için ormana ihtiyacı varsa insanın varlığını

anlamlandırabilmesi için de tanımlanmaya müsait bir mekâna ihtiyacı vardır. O halde bireylerin eylemlerini gerçekleştirdikleri, ya da iletişimde bulundukları mekânları bilmek o bireyler ve toplumlar hakkında fikir sunmaktadır (Elçi, 2003, s. 40). Aitlik hissi insanın özünde barındırdığı en temel barınma ihtiyacı olarak öngörülürse kimlik edinme durumu da mekânlar kapsamında tanımlanabilir. Çünkü kimlik bireyi, birey ise toplumu oluşturur, inşa eder bu çerçeve içerisinde mekânlar da bir kimlik kazanır. Kimlik mevzusu bu noktada *yer* olgusuna da gönderme yapmaktadır. Bu yüzden bireylerin aitlik hissiyatı için *yer* olgusu önemlidir (Geray, 2004, s. 135). Yer olgusu Giddens de coğrafi alana tekabül etmekte ve toplumsal yapının şekillendiği mekân olarak tanımlanmaktadır (2004, s. 38). Birey ve toplumun yaşam pratikleri de aynı zamanda mekânı şekillendirmekte ve o mekânda eylemini sürdürenlerin kendi halindeliklerini sergilemektedir. Yani toplumsal yaşamda var olan birey istek ve ihtiyaçlarına göre belirli kategorizelendirme yaparak ilişki kurmakta, iletişimini sürdürmektedir. Etrafındakileri bu istekler doğrultusunda seçmekte, ortak bir yaşam alanı inşa etmektedir. Öyle ki bu yaşam alanları bireyin kendisi gibi ortak payda da buluşanları veya bunun dışında kalanları ayır edebilmesine imkân tanımaktadır. İşte bu imkân mahiyetinde kişi bir yerde, ortamda aidiyet hissini doyumlamaya başlamaktadır.

Heidegger'e göre aitlik hissini belirginleştirmeye yarayan şey mekândır (1996). Olguya fenemonolojik bakış yönelten düşünüre göre mekân bir bakıma deneyim-etkileşim alanıdır ve bunu "*dünya içinde olmak*" ifadesiyle anlatmaktadır (Heidegger, 1996, s. 49). Düşünür, mekâna dair analizlerini Kartezyen mekân anlayışına karşı duruş sergileyerek yapar. Ona göre mekânın boşluğundan söz edilemez, çünkü içinde var olan şeylerle anlamlanır, böylelikle mekân, kendilikten uzak, içinde özgül biçimde olanla bağlantı kuran alandır (Nalbantoğlu, 2010, s. 62). Fiziksel boyutunun ötesinde mekân, deneyimlerin sürekliliğiyle de ilişkilendirilir. Yani mekânlar eylemlere yönelik şekillenir. Yerel'in deyişiyle bu ifade bireylerin bulundukları yer'i sorgulamasına öncülük eder (2015, s. 8). Bunun yanı sıra Heidegger gündelik işlerimizi sürdürebildiğimiz hali hazırda bulunan mekânlara *"alan"* ifadesiyle de yaklaşır (Hisarlıgil, 2008, s. 30). Örnek olarak iş yerleri, restoranlar, park alanları gibi pek çok başlık sıralanabilir. Bu bakış açısı bir bakıma insanın bedenen mekânda bulunma halleri ve ilişkisine de ayna tutmayı sağlar, beden ve mekân arasındaki bağı sorgulatır.

Christian Norberg-Schulz, Heidegger'in etkilenerek oluşturduğu *"Architecture"* isimli çalışmasında mekânı insanın rahat yaşayabildiği ve etrafındakilerle bağ kurmaya elverişli yer olarak tasvir eder (1986). Mekân, kendini gerçekleşen etkileşim boyutunda tanımlanmaya açar, kavratır. Etkileşim gücü ne kadar fazla olursa, insan kurmak istediği bağı ve mekânı o ölçüde çözümler. Kurulan bağda yer ve kimlik mekânla ilişkilendirilir. Le Corbusier'e göre kimlik, mekânın başlıca bileşenidir ve yaşanılır mekânı betimlemektedir (akt Adiloğlu, 2005, s. 70). Sürekli değişen ve gelişen mekân tanımlamaları arasında kimlik ve yer belirlenimleri önem kazanır, çünkü bu dünya da yaşayan her birey bir yer, mekân sahiplenmektedir. Harvey'in de deyişiyle benliğimizi, kendimizi var etme, başkalarına kanıtlama çabamız, ancak mekânlarda kuracağımız kimlikle sağlanabilir (1997, s. 337). Walter Benjaminde mekân ve kimliklenme sürecini kültür, psikoloji gibi etmenlerle bağdaştırır. Ona göre bir mekân da eylem sürdürebilmenin şartı, o mekân da bırakacağımız kendimizden parçalar, izlerle mümkündür (2007, s. 85). *Pasajlar* isimli projesinde Benjamin tarihsel seyir içinde değişen mekânlara dair değerlendirmeler yaparken bir yanda da değişen toplum ve insana dair izlenimlere odaklanmayı ihmal etmez. Bu bağlamda *flaneur'ü* çağının izini süren bir karakter olarak adlandırır ve 19.yy'ın Paris sokaklarında gezintiye çıkarır, *Flaneur* bu anlamda "*dönemiminin izini takip eden gezgin"* olarak tanımlanabilir (Tandaçgüneş, 2012, s. 106). Burada önemli olan flaneur karakteri üzerinden yapılan metaforik çağrışımlardır. Çünkü bu karakterin taşıdığı anlam bizatihi döneminin kenti ve toplumları üzerinden açılımlar sunar. Modernleşmeye başlayan kentin mekânlarıyla ortaya çıkarak arka sokaklarına kadar ilerler ve yaşanan değişimi gözler önüne serer. Flaneur'un makro mekânı Paris kentine tekabül ederken daha mikro ölçekli mekânı ise modernleşmeyle beraber şehirde artış gösteren mağaza gibi iç mekânlardır (Canpolat, 2014, s. 286). Böylelikle Benjamin'in bu projesi döneminin mekânlarını ve sanayi devriminin değişim gösterdiği toplumsal yapısıyla beraber kent mekânları üzerinden toplumu simgelemeye çalışmış, buna ek olarak modernleşmeye başlayan kentlerde değişmeye başlayan insan formunu yansıtmıştır (Doğan, 2007, s. 103).

Mekân ve kimliklenme arasındaki etkileşime odaklanan Işık, Postmodernist dönem de mekân ve kimliğin politik bir imajda çatışma alanına dönüştüğünü inceler. Ona göre kimlik, mekân gibi yeniliklere açık; benlik ve ait olduğumuz toplumu belirten yapılanmadır (1994, s. 26). Bu sebepten mekânın içinde bulunmak kimlik yaratmanın

başlıca özelliklerindendir. Değişen mekânsal normlar kimliği yaratma da önem arz eder. Bu değişim yalnızca mekânsal sınır belirlemekle kalmaz benlik yani kimliklerimizin sınırlarını da çizerek ait olduğumuz toplum içinde haritalandırma yapar (1994, s. 27). Bireyler, bulundukları mekânları sahiplenmek için oraya anlam yükler. Bu gayret toplumun bir parçası olabilme öncülünü sağlar (Öncü, 2005, s. 107). Birey bulunduğu ve kendini var etmek istediği mekân mahiyetinde kimliğini kodlar, bu çaba bireyi bir topluma kaydolma ve ait olma eşiğine ulaştırır.

Kültürü var eden dinamiklerden sayılan aile yapısı, yaşayış tarzı, inançlar, gelenek-örf adetler, dünya bakışımız gibi etmenler mekânı şekillendirme de birer basamak görevindedir. Öyleyse bu noktada aidiyetin temsili ev mekânları, örnek teşkil etmektedir. Geray'ın deyişiyle bireyler; ev mekânında hissettikleri aidiyetle, topluma bağımlılık duyar ve kendiliklerinin farkına varmayı öğrenir (2004, ss. 135-136). Ev mekânına dair bakış yönelten bir diğer isimde Bachelard'dır; ev mekânının kimlik ve kültüre dair izlenimler barındırdığını söyler (2008, s. 28). Asıl araştırma alanının mekân ve bireyler üzerine oluşu onun bu bağlantıya daha detaycı yaklaşımını sağlar. Bu sebepten sadece bu analizle kalmaz, geniş perspektifte konuya odaklanır. İnsanın doğumuyla başlayan yaşantısına iner, ev mekânının bilişsel algımızda yarattığı hatıralar ve anılarla bağlantı kurar. Böylelikle mekânın geçmişimizle ilgili tasviri bir bakıma sergilenmiş olur.

Fiziksel yapı, birey ve toplumla kurulan ilişki bağları her ne kadar mekânı tanımlamada etken olsa da mekân bunların dışında çeşitli ilişkilendirmelere de sahiptir. Duyularımızla mekânı algılayışımız mekânı tanımlamada etkendir. Bu konuda mimar Norberg-Schulz, mekânı tanımlama sürecine algı'ı eklemiş, mekânın içinde bulunduğu tamamlayıcılarıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (1986, ss. 27-35). Algı, insanların etrafında gördükleri verileri, duyuları vasıtasıyla alımlayıp anlamlandırmaları olarak tanımlanmaktadır (Siegel, 2006, s. 492). Duyular aracılığıyla gerçekleşen algılama sürecinde görme duyusu oldukça baskındır. Platon, görme duyusunu insana bahşedilen en önemli, yüce armağan olarak varsayar (Hadjiphilippou, 2013, s. 3). Bireylerin neyi nasıl algılayacağı, algıladığı görüntülere ne tür anlamlar atfedeceği kişinin deneyim ve bilgi düzeyiyle alakalıdır (İnceoğlu, 2004, s. 83). Buna göre renk, ışık, doku, gibi etmenler mekânı algılamada görselliği güçlendiren etmenlerdir. Bunların dışında işitsel ve dokunsal algılar mekânı deneyimlemede önem taşır (Aslan, 2015, s. 139). İşitmeyle bir anlama mekânın ruhu sese dönüşür. Görme duyusu mekâna bakış

yöneltirken, sesle beraber o mekânın bağı güçlenir. Tıpkı sahnede oynanan bir tiyatro eserini seyrederken gözümüzü dikkatlice oraya yöneltip, oyun bittiğinde ise yükselen alkış sesleri oradaki topluluk ve mekânla özdeşleştirdiğimiz gibi (Pallasma, 2011, s. 64).

Koklama duyusu da mekânla ilişkilendirilmektedir. Koklama duyusu, bir ortam da geçmişte yaşanmış anıların canlanmasına neden olabilmektedir. Çünkü bellek ve duyular birbirleriyle bağlantılıdır. Bu konuda Pallasma, bir mekânın hatırda kalan en etkili yanının kokusu olduğundan bahseder (2011, s. 67). Bu durum belleğimizin herhangi kıyısında kalmış anılarını tekrar hatırlamamızı sağlar. Zaredar da kokunun ses ve ışık olmayan mekânlarda daha etkileyici olduğunu söyler (2015, s. 140).

Bunların dışında mekân hakkında başka tanımlamalarda mevcuttur. Bulunduğu alan minvalinde iç ve dış mekân, bulunuş şekline göre yapay ve doğal, yapım aşamasında tercih edilen ürünlere göre sert-yumuşak, fiziksel yapısından dolayı gösterişli-sıradan, hizmete mahsus olup olmadığına dair devinimli-durağan olarak sıralanabilmektedir (Gönen, 2001, ss. 7-8). Mekânı fiziksel görünümüne göre ayıran Schulz' a göre de (1971) mekân iki boyutta yapılanır: iç ve dış mekân. Ona göre iç mekânlar daha çok devlet daireleri gibi kamusal mekânlardır. Dış mekânlar ise toplumun yaşam alanı olan yerler: köy, kent, kasaba gibi. Dolayısıyla bu tanımlamalar kişilerin bu tarz mekânları nasıl görebildiği, algılayabildiğine göre çeşitlilik kazanmaktadır.

Mekânı mimari bir yapı olarak değerlendiren bakış açısına göre: belirli bir alan içerisinde insanların, cisimlerin bulunduğu, durağanlıktan uzak eylemlerin ve etkileşimin sürdürülebildiği ortam olarak tanımlanmaktadır (Courbusier, 2007, s. 10). Bu anlayışta mekânın etkileyici duruşu da ayrıca önemlidir. Mekânı insan yapıntısı ve hazır (verili) gören (Öztürk, 2012, ss. 18-19) bir bakışta mevcuttur: Verili mekânlar Kantçı anlayışa tabi olup evrensel ve zorunlu yapıdadır. Bu anlamda doğanın kendi halinde barındırdığı mekânlar buna örnek teşkil eder, ayrıca bu mekânlar sürekli olarak iletişim mekânları olarak da kabul edilir. İnsan dokunuşuyla inşa edilmiş mekânlar ise amaca hizmet için üretilir. Bu mekânlar da gündelik hayatın belirli anlarında daha çok kullanılabilmektedir ve buradaki iletişim geçici olarak gerçekleştirilmektedir. Parklar, yollar, kamu alanları, hastane okul gibi mekânlarda insanlar temas halindedir. Gümüştaş bu noktada mekâna dair iki ilişki noktasından bahseder: İlki bireyin bir mekânda bulunduğu taktirde bedeniyle kuracağı bağ, ikincisi ise ses yoluyla kurulan bağdır (2015, ss. 41-42). Bu bağ insanların

bedenleri ve sesleri vasıtasıyla bir mekânda bulunmalarına ve oradaki farklı insanlar, kültürlerle etkileşeme geçerek, çok yönlü bir yapı-zemin oluşturmalarını sağlamaktadır. İnsan bedeniyle bir mekânı deneyimleyeceği gibi, ses yoluyla da mekânı deneyimleyebilir. Beden ve sesi bu anlama dahil etmek insanın hali hazırda kendi fizyolojisinde bulundurduğu ve herhangi bir deneyim sürecinde aktifleşen önemli özelliklerindendir. Böylelikle mekânı ve farklı ilişki ağlarını deneyimlemeye başlayan insan eylemleri doğrultusunda mekânı inşa edip, dönüştürme özgürlüğüne de erişmektedir. Bu durum aynı zamanda mekânı alımlama noktasında, farklı anlamlar üretilmesine de katkı sağlar.

Öztürk, doğanın kendi dilinin ve içerisin de var ettikleri şeylerin dili olabildiği varsayımını mekânında bir dile sahip olabileceği düşüncesine dayandırmaktadır (2012, ss. 9-10). Lefevbre'nin varsayımı da bir bakıma bundan farksız değildir. Ona göre iletişimde son derece etkili olan dil bir mekân bağlamında üretilir, mekânın potansiyeli dilin ifade biçimleriyle tanımlanır (2014, ss. 152-153). Dilin işlevsel olduğu bu anlayışta mekân sürekli bir düşünce söylemde bulunur. Bu bağlamda dil mekânı üretir, şekillendirir (Medin, 2017, s. 76). Bununla birlikte mekânın bir dili, ifade biçimi meydana gelir. Oluşan bu dil; o mekânda eylemlerini sürdüren insanlar, toplumların düşünsel ve yaşam ritüellerine de şekil verir. Massey bu konuda mekânın farklı boyutlarına odaklanır. Ona göre mekân değişime, etkiye açık bir formdadır ve orada bulunan içinde devinen bireyler tarafından şekillendirilmektedir (Massey, 2005, s. 8). Onat ise insan davranışlarının mekân içinde sınırlandırıldığı gibi aksine hareketlerin ve davranışların mekân sayesinde daha özgür, bağımsız sergilenebileceğine dikkat çeker (2006, s. 39). Yani mekânların bireylerin davranış şekillerinde etkili olabileceği yerinde bir önerme olabilmektedir. İnsanların eylemlerini sürdürdükleri, yaşadıkları ya da bulundukları mekânlara benzeyebildikleri düşüncesi bu önerme minvalinde örnek gösterilebilir (Botton, 2007, ss. 19-29). Mekânlar; bireyler ve toplumlar, yani orada bulunan bir eylem durumunda olan veya olmayan her canlı için birer ifade yolu olabilmektedir. Bundan dolayı mekânların düşünce, yaşayış, istek, kültür, iletişim gibi pek çok etkenle birlikte inşa edilebileceği söylenebilmektedir. Dolayısıyla bir ortamda, mekânda bulunma halinde olmak o atmosferi deneyimlemek demek bir bakıma o mekânın oluşumundaki etkili etkenlerle de temas halinde olmak demektir. Böylelikle bulunulan mekânlarda kurulacak ilişki, etkileşim, kültürel, psikolojik, sosyolojik ve hatta fizyolojik aktarımlarda dahi o mekânın özelliklerini görebilmek mümkündür. Bulunulan mekân ne kadar baskıcı ne kadar özgür olursa oluşabilecek

ilişkiler de o şekilde yönlenmektedir. Çünkü insan ve toplumlarla kurulan bağ da mekân yönlendirici, yönetici pozisyonda yer almaktadır. Bu düşünceden ötürü mekânın; iletişim, etkileşim, bireysel, toplumsal gibi birçok yönden etkisi de ortaya çıkar.

Mekâna dair her durumda ve her zamanda çeşitli kavrayışlar geliştirebilmek mümkündür. Yukarıda da bahsettiğimiz ve aktardığımız gibi mekân olgusunun geçmişine baktığımızda çeşitli disiplinlerin, düşünürlerin hatta farklı zamanların odak noktası olduğu görülmüştür. Bugün içinde bulunduğumuz bu çağda bile çeşitli çalışma ve düşüncelere sorunsal olmaktadır. Çünkü ilişkilerin, etkileşimlerin, kültür ve duygu aktarımlarının bir mekân temelinde şekilleniyor oluşu mekânın ne olduğu, neye etki ettiği ve neyle ilişkilendirilip ele alınacağı sorusunu sürekli gündeme getirmekte ve pek çok ilişki ağı oluşturmaktadır. İşte bu nokta da farkı çalışma alanları ve düşünürler mekân ve mekânın potansiyeli bağlamında sorgulama yoluna gitmektedirler. Bu sebepten mekâna dair bakış geliştirebilmek ona ancak mikro düzeyde bakıp, sorgulamak ve ilişki örüntüsü kurabilmek farklı açılardan bakabilmekle mümkündür. Bu düşünceler ışığında oluşturulan bu çalışmada mekânın sinema alanıyla olan ilişkisini sorgulamada bir basamak görevi görecektir.

1.3. Sinema ve Mekân İlişkisi

Sinema düşüncelerin, duyguların, mesajların belirli görüntü senkronuyla perdeye aktarıldığı bir alan olmakla birlikte, izleyicinin zihninde canlanan anlar ve mekânları deneyimlemeyi sağlayan bir ifade aracı olarak da tanımlanabilir. Sinemanın temel oluşumlarından sayılan mekân ise anlatının oluşturulmasında güçlü görsel etken olarak varsayılmaktadır. Çünkü sinemada anlatılar için öykünün geçeceği mekânlara ihtiyaç duyulur. Bundan ötürü bir zaman veya mekândan bağımsız seyreyleyen hiçbir olay, durum, öykü düşünülemez. Sinema her ne kadar belirli görüntü dizgelerini izleme imkânı sunsa da zaman ve mekân oluşumlarıyla birlikte öyküleri, anlatıları değiştirip dönüştürerek farklı anlamlar yaratılmasına vesile olur. Walter Benjamin (1995) sinema üzerine oluşturduğu yazılarında mekânla ilgili şunları söyler:

> *Sinema bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim sağlar! Bir zamanlar içki evlerimizin, odalarımızın, tren istasyonlarının ve fabrikalarımızın arasına hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça*

etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana yayılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız…(s.64).

Benjamin'in bahsettiği gibi sinema, seyirciye daha önce deneyimlemediği mekânları, olayları deneyimlemeyi, iki boyutlu dünyadan sıyrılarak çok boyutlu dünyanın içerisinde hareket halinde olmayı sağlar. Seyirci seyrelediği anlatı içerisinde zaman ve mekân boyutunda gezinerek anlatının onda uyandırdığı etki dahilinde filmi özümser. Bu bir bakıma seyircinin düşünsel olarak bulunduğu mekândan sıyrılıp, film mekânında gezindiğine işarettir. Film izleme edimi süresince yalnızca düşünsel boyutta değil, tüm bedensel yapıyla birlikte anlatının içerisine dahil olunur (Kale, 2004, s. 102). Böyle bir deneyime duyular ve duygularda dahildir. Mekân sinemada bu anlamıyla mimari görünümden ziyade duyular ve duyguları aktif duruma getiren potansiyelde bulunur. Filmin öyküsüne uygun mekân inşası bu durumda önem kazanmaya başlar. Pallasma, film anlatısında mekânın önemi ve seyirci için ne ifade ettiğine dair belirli açıklamalar yapar: "*Sinema için tasarlanan mekân anlamsız değildir. Aynı öykü birçok mekânda farklı anlamlara bürünebilir. Öyküyü biricikleştiren zaman, ses, ışık ve mekândır. Bu yüzden anlatının mekânla bütünlüğünü sağlayan semboller bulunur. Senaryonun mekân ve zamandan ayrı ele alınamayacak olması bu sebeptendir"(2007, ss.20-22)* Yönetmenler de bilinçli ya da bilinçsiz şekilde mekânı oluştururlar.

Sinemada mekân inşası kimi kuramcılara göre sınırı belirlenmiş bir çerçeve içinde devinime ön ayak olan bir alan anlamına gelirken, kimi kuramcılarda çerçeveyi oluşturan her şeydir (Gülüş, 2006, s. 92). Anlatının oluşturulması için kullanılacak objeler, filmin kurgusu, kamera açısı, ışık kullanımı, mekân ve filmin renk skalası gibi pek çok etken mekânı oluşturmada etkili unsurlardır. Kadrajların bu unsurlara göre ayarlanması anlatının mekânını öne çıkarabileceği gibi silik bir izlenimde yaratabilmektedir. Böylelikle belirli kesitler mekân ve zaman bağlamına sığdırarak izleyiciye sunulmakta, görüntüler bir takım tasarım bağlamları eşliğinde okunur vaziyete getirilmektedir. Filmde anlatı oluşturulurken insan, toplum gibi oluşumlarla kurulan bağ mekân için önemlidir. Çünkü bunlarla kurulacak bağ mekânı anlamlandırmaktadır. Anlatı ve mekân için önemli bir diğer hususta kameranın yönelttiği bakıştır. Kamera anlatıya uygun olarak inşa edilmiş mekân içerisinde bakışını bilinçli bir yönelimle oluştururken, o mekândaki detayları olayları görüntüleyip gizleyerek mekâna ve olaya yön vermektedir. Bu sayede filmlerin anlatıya uygun mekânları oluşturulmaktadır (Adiloğlu, 2003, s. 71).

Farklı ortamlar, farklı durumlar ve anlatılar mekânı sinemada yeniden üretmeye sebeptir. Bu anlamda çekilen görüntüler sadece mekânı imgelememekte, seyircileri bulundukları ortam ile düşüncelerindeki mekânlarla birleştirmektedir. Yani farklı düşüncelere anlatılara göre mekân tasarımları da şekillenmektedir (İnce, 2007. s. 44). Mekânın filmlerde nasıl inşa edilip seyirciye izletileceği yönetmenin sinema tarzıyla, biçimiyle alakalıdır birazda. Böylelikle mekân, filmin yardımcı unsuru olmaktan daha kapsamlı imgesel ve metaforik anlamları hitap eder. Mekânın kendisi ve kabul gören anlamı genişleyerek çeşitlilik kazanır (Makal, 2009, ss. 28-29). Nijat Özon bu konuda her filmin özgün bir tarzı, stili bulunduğunu; mekânın da filmde ki özgün havayı yaratma ve hitap edeceği kesimi, toplumu oluşturmada belirleyici etken olduğunu dile getirmektedir (1984, s. 63). Lamester de buna benzer ifadeyle konuya yaklaşarak; mekânların filmlerdeki eyleyenlerin amacına ulaşacakları ortam olabileceği gibi o an yaşanılan yahut geçmiş zamanlarda yaşayan toplumun metaforu olarak görmektedir (akt Öztürk, 2003, s. 59).

Mekân ve sinema arasındaki ilişkiye vurgu yapılan bir diğer nokta anlatıyı oluşturan görüntülerin kurgusudur. Lewis Jacops (1994, s. 35) sinemada mekânın çekilen görüntülerin birbiri ardınca sistematik şekilde sıralanmasıyla ortaya çıktığını savunmaktadır. Ona göre mekân ve film kurgusu etkileşimli iki öğedir. Aynı zamanda anlatının çok boyutlu yapısını ortaya çıkaran mekân, kamera hareketleri ve kadrajlara göre şekillenen görselliği güçlü bir unsur olarak tanımlanmaktadır (1994, s. 46). Bu da filme bir tarz ve biçim kazandırmaktadır. Michael Chion da filmlerde mekânın potansiyeline dair şunları söyler: mekân film-dünyanın dramatik boyutuna katkı sağlayacak kurguda bulunacağı gibi, anlatıyla mekân arasında süregelen olayda zıtlık yaratacak durumda tasarlanır (1992, s. 139). Sözü geçen koşullarda mekân olaydan bağımsız süs objesi gibi görülemez.

Görüntülerin bir mekân bağlamında çekilmesi ve sıralanmasıyla film mekânının ortaya çıktığını belirtmiştik daha önce. Bu konuda bazı düşünceler film için inşa edilen mekânın gerçek mekânları bozduğunu öne sürmektedir. Filmleri öykü anlatma aracı olarak gören anlayış ise mekânı; yönetmenin oluşturacağı anlatıya göre görüntüleri sıralayıp adeta yaşamdan kareleri andırıyormuş gibi seyirciye sunmak olarak tanımlamaktadır (Demir, 1994, s. 44). Bu durumda ise farklı özelliklerde pek çok mekân inşası ortaya çıkmaktadır. Öyle ki Deleuze da sinema alanının özgün bir ortam olmasından kaynaklı çeşitli özelliklerde mekân tasarımı olduğunu belirterek, bundan dolayı tek bir bakış açısına

indirgenebilecek mekân anlayışının benimsenemeyeceğini söylemektedir (2003, s. 14). Çünkü bunda pek çok etken söz konusudur. Öncelikli olarak perdeye aktarılacak öykünün meselesi gelmektedir. Film-dünyanın nasıl bir anlam içereceği, öykünün nasıl işleneceği önemlidir. Seyirciye sunulan her görüntü, her anlatı ve mekân bu anlamda bir düşüncenin, ideolojinin tezahürü niteliğindedir. Görüntü ve mekânlar görünen anlamın aksine oluşturacağı metaforik çağrışımlardan da mesuldür (Tanrıvermiş, 2009, s. 30). Bir anlamda görüntü ve mekân filmi betimleyen unsurlardandır. İşte bu yüzden filmlerde mekân inşası anlatılmak istenen mesaja uygun tasarlanarak ve perdeye aktarılma çabası taşımaktadır. Bu neticede film için önem arz eden ışık, renk ve karakter yapısının mekân içinde önem arz ettiğini, mekânı ortaya çıkarmaya, ilişkilendirmeye yarayan önemli özelliklerinden olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

1.3.1. Film Mekânının Işık, Renk ve Karakter ile İlişkilendirilmesi

Evrenin içinde barındırdığı renk ve ışık insanların her daim dikkatini çeken unsurlardandır. Bu sebepten baktığımız her yerde, dokunduğumuz temas ettiğimiz ve hatta ortaya çıkardığımız eserlerde rengin ve ışığın verdiği hazzı, imkânları kullanmaktayız. İnsanoğlunun doğadan etkilenişinde doğadan aldığı ilham önemlidir. Çünkü bu ilham onun sanatsal yönde ilerleyişine yön vermektedir. Bu yüzden doğa nasıl ki renk, ışık ses gibi etmenler olmadan düşünülemiyor boş kalıyorsa bir sanat eseri de bu etmenler olmadan güçlü bir izlenim elde edemez ve eksik kalır. Dolayısıyla bu etmenlerin bir arada kullanılışı sanat eserlerini betimlemekte ve ayırt edici bir boyut kazandırmaktadır.

Renk ve ışık unsurları sinema alanı içinde belirli bir noktada konumlanmaktadır. Gerek film anlatısına uygun atmosferi betimleyen, gerekse mekân içinde konuya yönelebilmeyi sağlayan etmenlerden sayılabilmektedir. Anlatıya uygun oluşturulacak atmosfer mekân ve karakter yapısıyla birlikte şekillenmektedir. İşte bu noktada renk ve ışığın nasıl kullanılacağı, anlatıyı nasıl destekleyeceği meselesi önem taşır. Bunun nedeni renk ve ışığın, obje, nesne, ortam yahut mekânlara yükleyeceği karakteristik özelliklerden kaynaklıdır. Yüklenen bu özellikler baktığımız obje, nesne veya mekâna, olaya karşı zihnimizde birtakım çağrışımlar uyandırmaya başlamaktadır. Böylelikle baktığımız, yöneldiğimiz şey her ne ise daha belirgin hal alır. Mekân için renk ve ışığın ne anlam ifade ettiğine değinecek olursak öncelikle mekânın görselliğini oluşturan unsur olduğunu söyleyebiliriz. Renk ve ışık seçkinliği olmadan bir mekânın detaylandırılması pek de

mümkün olmamaktadır. Anlatı mekânı için bir diğer etkisi ise mekânın biçimsel sınırının çizilmesinde etkisinin olduğudur. Biçimsel sınır; mekânın içinde yer alan objelerin ve nesnelerin boyut özelliklerinin renk ve ışığın yardımıyla iki veya çok boyutlu görünüme bürünmesidir. Böylelikle mekânın bütünlüğü, renk ve ışığın uyumu sayesinde irdelenerek oluşturmaya çabalanır.

Sinemada mekân inşasında renk ve ışığın yarattığı etkilerden yararlanılmaktadır. Yönetmenler, renk ve ışığı kullanarak mekânı anlatının bir unsuru, dili haline getirmeye yönelmektedir. Bu yüzden anlatı için önemli olan mekân, renk ve ışıkla uyumlanarak öyküyü destekler nitelikte oluşturulmaktadır. Böyle bir oluşum film anlatısını duygusal bağlamda etkilemektedir. Sinemanın da duygu durumunu etkileyen yanı, anlatının perdeye aktarıldığı süre boyunca seyirciyi bu duygusal yönlendirmeye maruz bırakmaktadır. Kırık, bu konuda filmlerin duygu durumuna hitap edici şekilde oluşturulabilmesi için renk ve ışığın etkin kullanıldığını, bu şekilde film boyunca seyirciye duyguların aktarılabildiğini söylemektedir (2014, s. 26). Işık ve rengin mekân üzerinde etkisi sürekli aynı değildir. Renk ve ışığı beynimizin algılayış durumları farklıdır. Işığın gözümüz aracılığıyla beyne iletilmesi farklı renk algısını oluşturmaktadır. Bu durumda mekânda kullanılan ışık, renk skalası objelerin rengi gibi etmenler de algımıza yön vermektedir. Tasarımcı Waldron Faulkner *"Mimari ve Renk*" (1972) isimli eserinde mekândaki renk kullanımına ve algısına dair şu açıklamaları yapmaktadır:

> *Renk kullanımı bir ortama veya mekâna bütüncül perspektiften bakabilmeyi, o mekânda oluşturulacak anlamı zenginleştirmeyi sağlar. Birlik ve beraberlik duygusunu çağrıştırır. Sıcak veya soğuk olarak adlandırılan renk grupları bir arada kullanılarak hem renk yönünden hem de çağrıştırdığı duygu yönünden çeşitlilik kazandırır. Mekânın atmosferini oluşturan renkler, o mekân içinde parlak, ışıltılı biçimde kullanılışı adrenalini artırıp mutluluk aşılarken daha nötr ve sönük renk kullanımı daha relax ve huzurlu bir moda gönderme yapmaktadır. Renkler bir bakıma obje ve nesnelerin genellenmesini uyarılmışlık halini temsil eder. Örneğin trafik lambalarının hareketi ve duruşu simgelediği gibi, zihinde objelerin kodlanmasına, temsil edilmesine imkân sağlar. Mekânın veya objenin biçimine renk müdahele eder. Aynı zaman da mekânın oran ve orantısı da renkle belirginleştirilir. Zıt renklerin mekân içerisinde birbirine yatay durumda konuşlanması o mekânı geniş alan gibi gösterirken, düşey konuşlanması ise o mekânı dikey boyutta yüksek bir alan gibi göstermektedir. Hacim ve ağırlıkta renkle belirginleşebilir. Sabit ve tek*

renk kullanımıyla oluşturulmuş bir mekân, obje yahut yapı bütün olarak görünecektir. Zıt renkler ve renk cümbüşü şekilde oluşturulan mekân, obje, yapı ise parçalı görüneceğinden bütünü temsil etmiyor gibi görünecektir. Bunların yanı sıra renk ağrılık ve hafifliğe de etki etmektedir. Koyu, karanlık renklerin hâkim olduğu bir obje daha ağır ve kasvetli görünürken açık rengin baskın oluşu daha hafif ve ferah görünmektedir.

Sinema da mekânın renk ve ışıkla kurduğu ilişki kadar karakterle olan bağı da önem teşkil etmektedir. Tasarlanmakta olan bir anlatı için mekân üzerinde edimini gerçekleştirecek karakterlere ihtiyaç vardır. Anlatı için oluşturulacak mekânlara uygun karakter tasarımı bu bağlamda şekillenmektedir. Bahsi geçen bu unsurlar filmi sinema perdesinde izlenir kılmakta ve anlatıdaki akıcılığı sağlamaktadır. Nathan Abrams, bu konuda mekânın sinemada temel unsurlardan olduğunu, karakter yapısının mekânı filmsel anlamda anlamlandıran bir yapı olarak görülebileceğinden bahsetmektedir (2001, ss. 120-125). Karakter tasarımlarının nasıl etkili olabileceği ve güçlü bir izlenimin nasıl oluşturulacağına dair bazı karakterler modelleri, teorileri mevcuttur. Bu modeller karakter unsurunu kullanan ve bu minvalde eser üreten sanat dalları için geçerli birer harita niteliğindedir. Bunlardan ilki Goffman'ın karakter teorisidir. Bu teori bir metinde, masalda karşılaşılan karakter yapısının özelliklerini belirtmektedir. Ona göre karakterin dört temel yapısı mevcuttur; lider konumda olan kahraman-kurtarıcı, yan karakter, izleyicinin farkına varmadığı olayı ilerletmede ufak etken olan bir karakter, sonuncusu ise espri yeteneği olan aptal karakter (1959, ss. 103-108). İkinci teori ise Propp'a aittir. O karakterin anlatıda ki da ilerleyiş ve gelişimini 31 işlev üzerinden anlatmakta ve 7 başlık altında tiplemesini oluşturmaktadır; ilk karakter tiplemesi baş kahraman yani iyi kalpli kurtarıcının zıttı *kötü karakter*, baş kahramana mücadelesinde destek olan *bağışçı*, kahramanın izleğinde harekete geçmesine yol açan *yardımcı*, kahramanın engelleri sonunda ulaşacağı mutluluğun mükafatı *prenses* (2011, ss. 80-84). Olay örgüsünün başında iyimser tavırlar sergileyen ama kötülüğün yolcusu olan *sahte kahraman*, baş karakterin izleğinde eksik yanları fark eden ve onu yönlendiren *gönderen*, türlü engelleri aşan ve sonunda mutluluğa kavuşacak *kahraman* ve izleğin sonuna kadar sahte zaferler kazanan *sahte kahraman* (Propp, 2011, ss. 80-84). Propp'un teorisi işte bu karakter yapılanması üzerine kurulmuştur. Böylelikle bahsi geçen bu karakter teorileri gerek masallara gerek metinlere gerekse filmlere yön verecek potansiyeldedir. Bu doğrultuda sinemada mekânın oluşturacağı anlam, karakterin yapısıyla uyum içerisinde olmalı o şekilde seyirciye

sunulmalıdır. Yani karakter mekâna dair özelliklerle özdeşleşmelidir. Çünkü anlatı için önemli olan şey mekân ve karakterin belirli bir izlek eşiğinde planlı üretilmesidir.

Buraya kadar yazılanlar ışığında sinemada mekân inşasının renk, ışık ve karakter yapısıyla ilgisinin ne düzeyde ve önemde olduğundan bahsettik. Ancak mekân bu ilişkilerle bağımlı ve bağımsız şekilde pek çok anlam ve kullanıma da karşılık gelecek şekilde oluşturulmaktadır. Mekânın nasıl bir zemin olarak şekillenmiş olması işte bu noktada sorgulanır olmaktadır.

1.3.2. Mekânın Fon Olarak Kullanımı

Film akışı için oluşturulan mekânlar bazen filme yön veren olmaktan ziyade sadece olayın geçeceği bir fon olarak hizmet etmektedir. Barbara Bowman, sinema mekânlarının ya alışılmış mekânlardan oluştuğunu ya da birtakım özelliklerle birlikte öne çıkarılan mekânlar olarak tasarlandığını söyleyerek karakterin sahneyi oluşturan tüm öğelerle birlikte ortaya konma çabasının mekânı fon olarak kullanmaktan kurtaracağını belirtir (1992, ss. 7-8). Mekânın fon olduğu filmlerde, anlatı ilerler mekân ise olayların geçtiği yer olarak kalır. Bu özelliği mekâna anlatı içinde devinen kahramanın oluşturduğu aksaklığı kapama özelliğini yükler. Buna göre çekilen birtakım filmlerde mekânın, filmin öne çıkan unsuru olarak inşa edilmediği görülür. Dolayısıyla bu filmlerde yönetmenler mekânları temel öğe yerine, destekleyici öğe, fon olarak tasarlarlar. İnşa edilen mekânlar mesaj taşımaz ve izleyicide etkiye neden olmazlar. Ayrıca anlatı sırasında bu mekânların değişimi anlatının seyrini etkilemediği, anlatıda eksiklik oluşturmaz. Bu şekilde inşa edilen mekânların yer aldığı filmler de genellikle kahramanlar göz önünde olur, anlatıyı onlar ilerletir (İnce, 2007, s. 50). Böylelikle anlatının Mekânlar üzerinde ki değişimi öne çıkmaz, olaylar belirli bir seyirde ilerler.

1.3.3. Mekânın Sembol Olarak Kullanımı

Mekânın filmlerde sembol olarak tasarlanması, mekânı filmin ana düşüncesini iletmede bir yol, araç olarak belirlemektedir. Süalp, bu konuda mekânın anlamı ve oluşumunu içinde barındırdığı diliyle, sembolleriyle rahat bir şekilde sunabildiğini belirterek; bir mekânın içindeki karakter yapısı, öykünün işlenişi, öykünün işlenişi sağlayan rutin de ki evler, yollar gibi unsurların tamamının mekânın var olan sembolleri olduğunu söyler (2004, s. 300). Schall ise bu mekânlara örnek olarak dışavurumcu filmleri göstermektedir. Ona göre dışavurumcu filmlerin iç ve dış mekânlardaki dar ve bunalımlı

havası, çarpık yapılar, karanlık mekânların filmdeki karakterlerle örtüşmesi hepsi bir ruhsal sıkıntının sembolü niteliğindedir (2000, s. 12). Mekânın bu tarz kullanımına dair verilecek örneklerden biri *Polanskinin Tiksinti (1965) ve Rosemary'nın Bebeği (1968)* filmleridir. Bu filmlerde iç mekânlarda boşluklar ve çatlakların bulunması kadın vücudundaki bozulmalar ve rahatsızlıklara ilişkilendirilmekte, mekânlarda yer alan şiddet unsuruyla kadın bedenine karşı bir tehlike göndermesi yapılmaktadır (Shonfield, 2000, ss. 55-60). Mekânın bu tarz kullanımıyla anlatı desteklenerek, anlaşılır biçimde perdeye aktarılması sağlanmaktadır.

1.4. Sinema Akımlarında Mekân

Sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllarda birbiri ardına sıralanan görüntüler belli bir amaç ve kural olmadan, bir takım estetik bağlamlardan uzak şekilde perdede izlenen görüntülerden ibaretti. Donuk ve sabit görüntülerden oluşan fotoğraf tekniğinden sonra hareketli görüntülerin yakalanıp bir perde üzerinde seyre dönüştürülmesi insanların oldukça dikkatini çekmiştir. Fotoğraf tekniğinin geliştirilmesiyle ortaya çıkarılan bu yeni görüntü işleme tarzı dönemindeki mucitlerin bu alandaki merak ve keşiflerinin bir sonucuydu. 1894 yılında *Edison'un kinetoskop* cihazı üzerine kafa yoran *Lumiere Kardeşler* bu uğraşlarının sonucunda sinemanın en ilkel cihazı olan *sinematografiyi* keşfetmişlerdir (Bayrak, 2014, s. 107).

Sinematografinin keşfiyle birlikte kayda alınan ilk film elli beş saniyeden oluşan trenin gara girişidir. Tepesinden dumanlar yükselerek istasyona yaklaşmakta olan tren, *Le Ciotat* istasyonunda durmakta ve yolcuların vagonu terk edişini göstermektedir. Kadraj, oluşturulan açı, trenin kamera karşısında konumlanışı, tüm bunlar Lumier kardeşlerin bir estetiğe sahip olduklarını betimlemektedir. Gerçekliğin sinemada kullanılışının ilk örneğini veren Lumier kardeşler, kullandıkları karakterler ve mekân yapısı tamamen doğaldır. Hatta filmin gerçekliği ele alışı seyirciler üzerinde birtakım etkiler oluşturmuştur. Trenin ray üzerinde ekrana yönelimi filmi o anda deneyimleyen seyirci için oldukça korkutucu olmuş ve birçok seyirci trenin kendi üzerlerine geldiği düşüncesiyle etrafa kaçmışlardır (İri, 2011, s. 1). Kamera bu noktada var olan gerçekliği kayda alan bir göz işlevinde kullanılmıştır. Lumierlerin bir başka filmi bahçeyi sulayan bahçıvanın karakterize edildiği *L'Arroseur Arrose dır.* Filmin ana karakteri olan bahçıvan bahçe işleriyle uğraşmakta, çiçekleri sulamaktadır. O esnada bir çocuğun hortuma basmasıyla su kesintiye uğrar, durum karşısında afallayan bahçıvan neyin

sebep olduğunu çözebilmek adına arkasına döner. Çocuğun hortumdan ayağını kaldırmasıyla su fışkırarak bahçıvanı ıslatır. Bahçıvanın ıslanması üzerine kameraya bakışı seyircide gerçeklik izlenimi uyandırır, böylelikle sinemanın ilk güldürü filmi çekilmiş olur. Devamında çektikleri filmlerde; itfaiyecilerin yangın yerindeki koşturmacaları, insanları kurtarışlarını ya da daha gündelik hayatı yansıtan belgesel niteliğindeki olaylar yer almaktadır. Lumierler, zamanla kendi çevrelerinden daha uzak bölgelerde ki yaşamlara ve olaylara odaklanmış olsalar bile öykülü filmden uzak bir anlayışta gerçekçilik esası üzerinde çekimlerini oluşturmuşlardır. Böylelikle Lumiere kardeşlerin başlattığı sinema serüveni giderek farklı düşünceler, farklı yönelimlerle karşılaşarak ilerlemeye devam etmiştir. Bu durum kimilerine göre sinemanın estetik yönünde ayrım oluşturmuştur. Monaco bu ayrımı şöyle nitelemektedir:

> *Sinema estetiğinin ikiye bölünüşü Lumiere Kardeşler ile George Melies'nin yapıtları arasında olmuştur. Lumiere Kardeşler sinemaya fotoğraftan gelmişlerdi. Sinemayı gerçekliği yeniden üretmenin büyülü bir fırsatı olarak gördüler ve en etkili filmleri, yalnızca olayları saptadılar. Ciotat'taki tren istasyonundan ayrılan bir tren, Lumiere'lerin fotoğraf malzemeleri fabrikasından çıkan işçiler. Bunlar yalın ama çarpıcı ilk filmlerdi. Öykü anlatmıyorlardı ama yeniden ürettikleri zaman, mekân ve atmosfer öylesine etkiliydi ki, izleyiciler olayı görmek için istekle para ödüyorlardı. Diğer yandan sahne büyücüsü Melies, filmin gerçekliği değiştirme yeteneğini hemen fark etmişti. Aya Seyahat, Melies'nin sinemasal yanılsama biçiminin en iyi bilinen örneği ve ilk döneminin en özenli filmlerinden biriydi. Bu iki birbirinin karşıtı olan film yaklaşımları o tarihten sonra sinema için temel ayrımlardan olmuştur (2001, s. 271).*

Lumiere kardeşler her ne kadar belirli bir olay etrafında şekillenen filmler çekmeye çalışsa da onların bu çabası gerçek olayları görüntülemeye yöneltmiş, sinemanın öykü üretmeye yarayan tarafını tam olarak kullanamamışlardır. Sinemanın eksik kalan öykü anlatma yanını keşfeden isim ise George Melies olmuştur. Romancı Jules Verne'nin öykülerinden ilham alarak oluşturduğu ilk öykülü film olan Aya Seyahat (1902), olay örgüsü, sahnelerin birbirine eklenmesi ve sahneler arasında geçişte ekranın karartılma efekti kullanılması sinemaya yeni bir anlatım yöntemi getirmiştir (Teksoy, 2005, s. 37). Film bilim adamlarının araştırma yapmak için uzaya füzeyle gidiş yolculuğunu konu almaktadır. Uzaya ay dedenin gözüne inmiş olan araştırmacıları ayda yaşayanlar hoş karşılamaz. Bunun üzerine aylılar tarafından kovalamacaya maruz kalan

bilim adamları aydan kaçarak yaşamları olan dünyaya varmış olurlar. Bu film mekânsal anlamda sinemanın tasarlanmış mekânlarına örnek gösterilebilmektedir. Aynı zamanda film bilim kurgu türünün ilk örneği olarak görülmektedir. Öykülü filmi geliştirmeyle yeterli kalmayan Melies sinema da birtakım efektlerle birlikte görsel illüzyonun oluşturulmasına da katkı sağlamıştır. Film içerisinde sahnelerde kişilerin yahut cisimlerin kaybedilmesi, görüntüler üzerinde bindirme yapılması, ekranın aydınlıktan karanlığa doğru azalarak geçişi ve büyük formda bulunan cisimlerin minimal düzeyde tasarlanarak filmde kullanılması gibi özeliklerin hepsi Melies'in sinemaya katmış olduğu efektlerdir. Tüm bu buluşlar sinemayı kısır bir yapı olmaktan kurtarmıştır. Yönetmen, ürettiği bu yöntemleri filmlerinde kullanarak oldukça etkili filmlerle adını sinema alanında önemli bir yere yazdırmıştır. Filmlerinin senaryosunu yazıp, sekanslara bölerek çekmiş olan Melies aynı zamanda oyuncu, dekor, mekân ve aydınlatma gibi filmi oluşturan öğelerin bir arada kullanılmasında basamak oluşturmuştur. *Şeytanın Şatosu (1896), Aya Seyahat(1902), İmkânsız Yolculuk (1904)* isimli filmlerinde bu gibi yöntemlere sıklıkla yer vermiştir. Dekorların tiyatro sahnesi gibi tasarımı, film mekânlarının kalabalık ve renklerle doldurulmuş olması, onun sinema anlayışında yer alan ayırıcı özelliklerdendir (Durmuş, 2012, ss. 62-65). Melies'in bulmuş olduğu bu yöntemler sinemada başka oluşumları tetiklemiştir. Hikayesi olan, öykü bağlamında şekillenen filmlerin çekilmesi öyküye uygun karakter ve mekân gereksinimi ortaya çıkarmıştır. Bu minvalde inşa edilen karakter ve mekânın filmle uyumu izleyicilerin sinemaya ilgi duymalarında etken olmuştur. Böylelikle sinema ortaya çıktığı ilk zamanlarından itibaren mekânla ve karakterle dolaylı ya da doğrudan etkileşim halinde olmuştur. Andre Bazin: "*sinemanın ortaya çıkışındaki yarattığı etkinin gerçekliğin teknik ve mekânik bağlamdaki üretimini etkilediğini söyleyerek ortaya çıktığı yy dan itibaren sinemayı önemli bir alan, araç olarak görmüştür" (2000, s. 27).* Yönetmenler için sinema, bu durumda sınırı olmayan, özgür ve özgün bir alan olabilmenin olumlu yanlarını sunmuştur. Lumier kardeşler, George Melies gibi sayısız ismin açtığı bu alanda ilerleyen pek çok yönetmen farklı öykülerde farklı tasarımlı filmler üretmişlerdir. Yazılan senaryolar uygun mekânsal ve karakter inşasıyla örülerek izleyiciye sunulmuştur. Yönetmenlerin oluşturdukları dil filmlerine ve filmin mekânsal, karakter yapılarına da yön vermiştir. Wollen (2014) yönetmelerin tarzlarına uygun tasarladıkları farklılıkları şu şekilde değerlendirmiştir:

Von Sternberg, The Saga of Anatahan'daki uçakların nasıl mürekkeple çizildiğini anlatır. Aynı zamanda bütün çekim seti ve ağaçlar alüminyum boya ile boyanmış, önceleri yalnızca insan yüzüne uygulanan makyaj bu defa doğayı da kapsar olmuştur. Aynı biçimde Max Ophuls da başyapıtı Lola Montes'te ağaçları altın rengine, yolları ise kırmızıya boyamıştır. Ophuls ile çalışmış olan Alain Jessua onun bir sonraki adımını atıp, Comic Strip Hero'da nasıl bütün filmi boyama işlemine başvurduğunu anlatır. Jhon Huston da benzeri şeyler yapmayı denemiştir (s. 125).

Sinema sanatının zamanla gelişimi estetik bağlamda gelişime de etki ederek daha başarılı ve anlaşılır filmlerin çekilmesine yol açmış, farklı türden farklı konulu filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Onaran sinemanın batı dünyasında ortaya çıkarak, zamanla belirli gelişme dönemlerinden geçerek günümüze kadar ilerleyişini sürdürdüğünü ifade etmektedir (1994, s. 11). Sinemanın geçmişine dair göz atıldığında ortaya çıkarılan filmlerin çekildiği dönemdeki yaşanan olaylardan etkilendiği görülmektedir. Bu durum sinemanın insan ve toplumla paydaş yönler taşıması ile ilişkilidir. Dönemsel olarak dünyanın farklı coğrafyalarında atağa geçen ekonomik, sosyal, siyasal, toplumsal birtakım gelişmeler meydana geldikleri bölge veya ülkelerin sanatsal, kültürel gibi pek çok faaliyetine etki etmiştir (Coşkun, 2017, s. 35). Çünkü kültür ve toplum birbirinden güç alarak gelişen, varlıklarını iç içe sürdüren yapılardır. Sanatsal faaliyetlerin ortaya çıkışı toplumları, kültürü etkileyip yönlendirebildiği gibi bu olaylar sanat ve kültüre de yön vermekte birtakım akımlar, sanatsal oluşumlar meydana gelmektedir. Yaşanan savaşlar, ekonomik ve toplumsal buhranlar bireyi, toplumu dolayısıyla üretilen sanat eserlerini de etkilemektedir. İşte dünya da dönemsel olarak yaşanan bu değişimleri sanatı yönlendiren basamaklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Almanya da 1900 lü yıllarda baş gösteren Ekspresyonizm Akımı, ikinci dünya savaşının etkisiyle oluşum gösteren İtalya da ki Yeni Gerçekçilik, Rusya da ki Toplumsal Gerçekçilik gibi akımlar çıkış gösterdiği toplumun, bölgenin bulunduğu durumun yansımasıdır. Gevgilili'nin de dediği gibi sanatın yapı taşını oluşturan yaşamın ve toplumun kendisidir (1989, s. 13). O halde sanatçı eserini meydana getirirken yaşanan olay ve durumlara karşı yöneldiği perspektif doğrultusunda hareket etmektedir. Onaran, edebiyat, resim, tiyatro, müzik gibi sanat yapıtlarının yıllar boyunca dönemlerindeki sosyal, ekonomik, siyasi vb gibi etkilerinden meydana gelen anlayışla, akımlardan şekillenmiş oluşunun sinema sanatı içinde etken olduğunu ileri sürmektedir (1986, s. 33).

1.4.1. Alman Dışavurum Sinemasında Mekân

Dışavurumculuk kelimesi bir durumda, bir hal içinde bulunma gibi çeşitli kelimelerle ifade edilebilmektedir. Ruhsal olarak içinde bulunulan, ruhsal süreçleri ve ifadeleri dışa aktaran sanat akımı olarak tanımlanmaktadır (Demiray, 1990, s. 231). Bir başka tanım ise dışavurumculuğu sanatçıya, ressama, yazara ait düşüncelerin sanat eserinde somutlaştırılması, şeffaf görünüm kazandırılması şeklinde açıklamaktadır (Sözen & Tanyeli, 1992, s. 67).

Ekspresyonizm yani Dışavurumculuk 20.yy Almanyasında sanat alanında doğan akım olarak kabul görmüştür. Akımı geliştiren, yönlendiren pek çok sanatçı ve sanat grubu vardır. Herman Bahr 1914 yılında yayınladığı eserinde akım içerisinde Braque, Picasso, Matisse, Egon Schiele, Oskar kokoscha gibi isimleri, Die Brücke, Der Blaue

Reiter gibi grupları ve sanatçıları göstermektedir (Biryıldız, 2016, s. 18). Dışavurumculuğun resim sanatı üzerindeki gelişiminde Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Binici) grupları önemli ve farklı bir noktada konumlanmaktadır. Köprü olarak adlandırılan ve 1905 yılında kurulmuş Die Brücke grubuna Erich Heckel, Ernst Ludwing Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde, Karl Schmidt- Rottluff gibi isimler öncülük etmiştir. Grubun amacı, baskıcı ve eskimiş üslubu yapıyı yıkıp, yaratma edimini içinde bulunduran yeniliklere açık özgürlükçü ve devrimci bir yapı ortam oluşturmaktadır (Turani, 1979, s. 500). Bu gayelerini sanat yoluyla oluşturma yolunu seçen grup üyeleri sanat eserlerini oluştururken Seutrat, Van Gogh gibi isimlerden etkilenerek; karmaşık, renklerin uyumsuz birleşimi ve kalın, dokusu bozuk çizgiler kullanarak yaşamdaki umutsuzluk, sıkıntıları resmetmişlerdir (Dube, 1984, s. 23). Ekspresyonizm akımının gelişiminde ikinci önemli grup olan Der Blaue Reiter 1911 yılında Münihte ressam Vassily Kandinsky öncülüğünde kurulmuştur. Grupta Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter gibi isimler bulunmaktadır. Dışavurumculuğun ilerlemesine katkıda bulunan grup katı kurallar gütmeden eserlerinde sanatçının ruhsal yansımasını ortaya koymayı amaçlamışlardır. Ortaya çıkarılan eserlerde soyut çizgiler ön plandadır, renklerin kullanım şekliyle birlikte yakalanan uyum sanatçının doğada gördüğü ruhsal görünmeyen yan resmedilmiştir (AnaBritannica, 1896, s. 230).

Ekspresyonizm akımı Almanya da sanatsal faaliyetleri, sanatçıları oldukça etkilemiştir. Öncelikle resimde başlayan bu akım etkilerini giderek diğer sanatlarda da

görünür kılmıştır. Resimdeki ekspresyonist etkiler sanatçının dış dünyaya karşı duygularının ve tepkilerinin soyut, özgün biçimlerle aktarılmasıyla oluşturulmaktadır. Akımın önemli ressamlarından olan Van Gogh'un çizimlerinde tercih ettiği Dışavurumcu yöntem onun duygularını tasrif niteliğindedir; bu yüzden çimenlerin, gökyüzünün, bulutların rengini sahip olduğu niteliklerden farklı olarak resmetmektedir (Grombrich, 1997, s. 546). Nedeni ise sanatçının doğada gördükleri olay ve nesneleri esas olan haliyle algılayış biçiminin zihnindeki düşünce ve sıkıntı neticesinde bozulmaya uğradığı, yani sanatçının gördüğüne kendi algılayış biçimine göre nasıl anlam biçtiğiyle ilgilidir. Diğer önemli Dışavurumcu ressam da Edvar Munch'tur. *Çığlık* isimli tablosuyla ekspresyonist akıma yön katan Munch eserini oluşturmada arkadaşlarıyla doğa yürüyüşü esnasında işittiği yüksek ses üzerine ruhunda meydana gelen korku ve endişenin etken olduğunu söylemektedir (Richard, 2005, s. 190). Anlaşılacağı üzere somut, toplumsal, görünür olan ne varsa sanatçının izlenimi neticesinde öznel ve soyut ifade biçimine dönüşmektedir. "*Çünkü akımda gerçek dünyanın olumsuzlanması söz konusudur. Yaşamı dışlamak, nesneleri tarihi, toplumsal bağlamları dışına taşımak, nesnelerin yaşamsallığını ellerinden almak hedeflenir" (Candan, 2003, s. 75).*

Akımın sanat üzerindeki etkisi sadece resimle sınırlı kalmamıştır. Fakat heykel sanatı üzerindeki ekspresyonist etki, resimdeki etkiye nazaran daha minimal seyretmiştir. Heykel sanatına duyulan merakın az oluşu ve yapım malzemelerinin fiyatındaki yükseklik sanata olan ilgiyi belirlemede etken olmuş, yine de kısıtlayıcı durumlar o dönemde Almanyadan yetenekli heykeltıraşlar çıkmasını engelleyememiştir (Richard, 1984, ss. 109-111). Edebiyat alanında Dışavurumculuğun ortaya çıkışı ise yazar Marinetti sayesinde olmuştur. Marinettinin etkisiyle yazar Stramm eski edebi kalıpları bırakmış, dilin imkânlarını daha çok aktif eden karşılaştırma ve özel isimlerin sıklıkla kullanıldığı üslubu edebiyata kazandırmıştır (Arnold, 1984, s. 130). Tiyatro sanatı alanındaki Dışavurum etkiler ise daha çok biçimsel öğelerle belirginlik göstermiştir. August Strenbergh, *Hayaletler Sonatı, Şam Yolu*, *Rüya Oyunu* isimli tiyatro oyunlarıyla alanında akımın öne çıkan sanatçısı olarak kabul görmüştür (Çakmak, 2011, s. 34). Yazarın oyunlarındaki sahne tasarımı ve oyuncu tipleri dikkat çekici ve bu dünyaya ait değilmiş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Brocket, sanatçının yapıtlarında zaman ve mekân öğelerinin doğrusal ilerlemediğini, gerçeklik ve tinselliğin harmanlanarak yabancılaşan insanın aşk, nefret, şehvet gibi duygularının yarattığı durumu işlediğini belirtmektedir (2000, s. 510).

Tiyatro alanı gibi sinemada içerik ve biçim yönünden Ekspresyonizm Akımı etkisinde kalmıştır. Siyasi dengesizlik, ekonomik sıkıntı, Birinci Dünya savaşı sonrasındaki süreç, insanların bastırılmış psikolojik buhranlarının ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Bu durum gerek yaşamsal gerekse sanatsal döngüde kaosa yol açmıştır. Duygusal ve psikolojik temeldeki bozulma, insanları saplantılı bireylere dönüştürmüştür. Öyle ki Dışavurumcu Alman sineması da bu noktada yaşanan kaos, ruhsal boşalım ve Alman toplumunun durumunu açığa kavuşturmada bir basamak olmuştur. Savaş öncesi Almanya da çekilen fantastik, korku-gerilim türünün karışımı olan *Praglı Öğrenci, Golem, Homonculus* gibi filmler Dışavurumcu Alman sinemasının savaş sonrası temalarının oluşmasında belirleyici olmuştur (Kracauer, 1947, ss. 28-34). Savaştan yenik çıkmış, otoriter yönetime maruz kalmış Almanya da sanatçılar, esaret döneminin sona ermesiyle yaşadıkları dünyayı farklı noktalardan algılamaya başlamışlar, yönetmenler bu durumu filmlerine yansıtmışlardır. Tercih ettikleri bu anlatım biçimi gerçeklikten siyasal, sosyal, toplumsal sorunlardan uzaklaşarak tinsel temalara yönelimi sağlamıştır. Yaşanan problemler filmler de apaçık gösterilmese de, insanlarda bıraktığı izler üzerinden anlatı kurulmuştur. Abisel de filmlerde yaşanan sorunların direk olarak anlatılmadığını, bunun yerine insanda bıraktığı etkinin karakter üzerinden ruhsal yansımalarla ifade edilmeye çalışıldığını söylemektedir (1989, s. 76). Fakat bu sıkıntıların tasviri filmlerde sadece karakter öğesi üzerinden yürütülmemiştir. Film mekânlarındaki Dışavurumcu inşa da bu akım içinde karakter, kostüm, makyaj öğeleri kadar anlatıyı ilerletmede rol sahibi olmuştur.

Resim 1. 1: Weine, R. (1919). Dr. Caligari'nin Muayenehanesi



Kaynak: Ekran görüntüsü

Dışavurumcu akımın sinemada tam olarak görünür oluşu 1919 yılında Robert Wiene'nin yönetmenliği yaptığı *Doktor Caligarinin Muayenehanesi* filmiyle olmuştur (Onaran, 1994, s. 135). Film de Cesare adlı genç bir adamın Dr. Caligari tarafından hipnotize edilerek, gece vakitlerinde ürkütücü cinayetler işlemesi konu edilmektedir.

Filmde ışık ve karanlığın kontrastlı kullanımı buhran havasını film sonuna kadar sürdürmektedir. Film mekânlarındaki karmaşık inşa yine içinde bulunulan hipnotize yani bilinç dışılığa birer gönderme niteliğindedir. Mekân içinde birbirine paralel konumlanan eşyalar, objeler karakterin ruhsal durumuna göre yerleştirilmiştir. Dekorlar ve mekânlar bu anlamda karakterin buhranı ve olayın ürkütücü yanını vurgulamaktadır. Ev mekânlarında kullanılan siyah beyaz renkler, gölgeler, duvarlar da ki çizgilerin kopuk biçimde yerleştirilmesi, sıkışıklık hissi uyandırmakta karakterin yaşadığı ruhsal parçalanmayı göstermektedir. Gündelik mekânlarda insanların gündelik yaşamları akıp gitmektedir. Kopukta olsa insanlar birbirileriyle iletişim halindedirler. Fakat Dr. Caligari toplumun yaşantısını sürdürdüğü bu mekânlara girerek insanları uyurgezer Cesara karşı uyarmaktadır. Caligarinin bu davranışı adeta insanlarda yapılaşmış olan korku eşiğinin minimal düzeye inmesini engellemek için yapılıyor gibidir. Böyle bir durumda film de ki mekânların psikoloji üzerinde oldukça işlevsel olduğu söylenebilmektedir. Buna ek olarak filmde karakterlerin giysileri ve makyajları da tıpkı mekânlarda olduğu gibi ruhun izlencesini sunmaktadır. Keza karakterlerin gözlerinin altındaki siyah yuvarlak çizgiler karakterlerin dünyaya bakışlarının karanlık olduğunu karanlıkla çevrelendiğini belirtmektedir. Mitry e göre de baş karakterlerden olan Cesar'ın ruh hali üçgen şekillerle ilişkilendirilmiştir (1984, s. 219). Üçgenimsi şekiller karakterin hem vücudunda hem de dolaştığı mekânlarda göze çarpan unsurdur. Karakterin bilinçaltı ve acımasızlık durumu bu şekilde uyumlanarak izleyiciye aktarılmaktadır. Filmde genel olarak psikolojik hallerin dışa vurumu, Alman otoritesi hastalık, buhran halleri ürkütücü şekilde bir takım biçimsel unsurlarla çerçevelenerek temsil edilmiştir. Böylece dönemin ruh halleri Caligari'nin hastalıklı düşünceleri olarak karşımıza çıkmıştır. Wiene, Dr. Caligarinin Muayenehanesi filminden sonra çektiği *Raskolnikov (1923), Hakiki (Genuine,1920)* filmleriyle hem kendinden sonra çekilecek Dışavurum filmlerine basamak oluşturmuş hem de Alman Dışavurum sinemasının öncüsü olarak görülmüştür.

Fritz Lang'ın *Yorgun Ölüm (Der Müde Tod,1921), Kumarbaz (Dr. Mabuse Der Spieler, 1922)* filmleri de Dışavurum izleri taşımaktadır. Yorgun ölümde sevgilisine ulaşmaya çalışan genç kadının çabasını anlatmaktadır. Fantastik öğelerle desteklenen filmde ölümün sürekli gündemde ve görünür oluşu endişe verici atmosferi tetiklemektedir. Diğer Dışavurum filmlerinde rastlanan sıkışmışlık bu filmde de etkin biçimde kendini hissettirmektedir. Filmin biçimsel olarak kurgulanışı anlatı da etkin paya sahiptir.

Aydınlatmada kullanılan gölgeli geçişler, olayların seyir eylediği mekânlara göre değişiklik göstermektedir. Dış mekânlarda ışığın doğal kullanımıyla seyirci, film dünyasına değil de gündelik dünyanın bir karesine dahil ediliyormuş gibidir. Filmin iç mekânlarında kullanılan aydınlatmada ise kısmi gölgelendirmeler mevcuttur. Işığın bu tarz kullanımı, filmin atmosferindeki oyunculuk ve mekân öğelerinin belirgin olabilmesine imkân vermektedir. Film mekânlarına dair göze çarpan bir noktada mekânlar içindeki düzenliliktir. Mekânların minimal eşyalar ile dekore edilmesi ve ailenin yaşadığı bir ev izlenimi uyandırması genç kadının sevgilisiyle ulaşmak istediği saadete gönderme niteliği taşımaktadır. Bu durumda yalancı saadeti yaşayan genç kadın, her ne kadar türlü zorluklarla karşılaş da filmin sonunda emeline ulaşamadığı görülmüştür. Lang'ın diğer filmi olan *kumarbaz* da ise tıpkı Caligari'nin muayenehanesinde olduğu gibi korkutucu, bunalımlı bir anlatı oluşturulmuş, orta gelirli Alman halkının yaşadığı sıkıntılar öyküleştirilmiştir.

Arthur Von Gerlach'ın *Vanina (1922)* isimli filminde baskıcı otoriter tiranların yol açtığı insanlar üzerindeki psikolojik çöküşü anlatmaktadır. Filmde otoritenin gücü olarak konumlanan vali, kızı ve sevdiği kişiye türlü aşağılayıcı davranışlar sergilemektedir. Babanın karakterinde barındırdığı baskıcı tutum, filmin genel olarak atmosferini de belirlemiştir. Aydınlatma da ışığın az kullanımı, iktidarın otoritesiyle kontrol edilmektedir. Olaylar bu yüzden sadece ışığın ve mekânın çerçevelediği ölçüde görülmektedir. Anlatının sürdürüldüğü mekânlar, belirgin şekilde tanımlanamamaktadır. Yüksek duvarlar, demir parmaklığı andıran mimari görünüm bir yandan sınırlandırılmış mekâna gönderme yaparken bir yandan da babanın otoritesi doğrultusunda kurduğu ruhani bir dünyayı simgelemektedir. İktidar ve otoriteyi barındıran bu mekânlar, kız ve sevdiği oğlanın arada kalmışlığını, ruhundaki sıkışmışlığına gösterge olmuştur. 1922 yılında Friedrich Wilhelm Marnau tarafından çekilen *Nosferatu (Bir Dehşet Senfonisi)* filmi de Almanların yaşadığı bunalımın masalsı bir havada perdeye aktarım örneğidir. Film anlatısı vampir olan Nesferatunun gittiği yerlerde karşılaştığı insan ölümleri üzerine evrilmektedir. İnsanların ölüm olgusuyla her an karşılaşacak olma düşüncesi onları sürekli korku dolu bir bekleyişe sürüklemektedir. Öyle ki bu bekleyiş hali yalnızca filmin karakterleri bağlamında kalmayıp film mekânlarını ve kadrajda görünen hayvanları dahi9 çevrelemiştir. Bekleyiş ve endişenin insana yaptıracaklarını ortaya çıkardığı mekânda dışavurumu ortaya çıkarmaktadır. Bu da mekânın belirli duygu durumlarına göre inşa edilebildiği, forma

girebildiğini kanıtlamaktadır. Paul Leni'nin 1924 yılında yönetmenliğini üstlenmiş olduğu *Mumyalar Müzesi (Wachsfigurencabinett)* filminde müze ortamında uyuyakalan bir adamın rüyasında sevgisi uğruna tiranlarla savaşa girmesi anlatılmaktadır. Otorite, korku, ölüm unsurları anlatıyı sürdüren unsurlardır.

Resim 1. 2: Wegener, P. (1920). Golem



Kaynak: Ekran görüntüsü

Paul Wegener'in 1920 yılında çekmiş olduğu Golem de; Haham'ın kil hamurundan yaptığı heykeli iksirle gerçek bir canlıya dönüştürmesi ve sonucunda heykelin başkasına karşı kalbinde besleyeceği aşk durumu anlatılmaktadır. Golem'in arka fonunda mağara figürü vardır. Mağara insanın henüz insan olabildiğinin farkındalığına varamadığı süreci, ana rahmini temsil etmektedir, bu simgesel çağrışım filmde görünmektedir. Dekor ve mekânların çamurla yoğrularak oluşturulması, bir şeyin meydana gelişi, ona dair anlam yükleme, şekil vermenin ilk aşaması olarak görülebilmektedir. Bu durumda çamurdan oluşturulan ve karanlığa bürünen mağara bilinmezliğe ve sıra dışı varlıklara gönderme yapmaktadır. Kısmi olarak distopik mekân tasarımı yapılmış filmde bu sayede insanın zihninde ve ruhunda anlamlandıramadığı şeylere cevap arayışı taşıdığı söylenebilmektedir. 1920'nin son çeyreğine doğru Dışavurumun etkisi azalmaya başlamış olsa da, *"kammerspiel"* olarak tanımlanan türde görülmeye devam etmiştir. Abisel, bu türdeki filmler de karakterlerin minimal biçimde tutulduğu, dekorların sade olduğu, öykü mekân ve zaman uyumuna dikkat edildiğini söylemektedir (1989, s. 85). Türün etkisinde film çeken Carl Mayer, distopik karakterleri, öyküleri reddedip daha gerçekçi yaşamsal olay ve karakterlere ağırlık vermiştir. Mayer'in senaristliğini yaptığı *Arka merdiven (1921)* filmi türün etkisinin görüldüğü film olarak kabul edilmektedir. Mayer daha gündelik yaşama ait konular ve karakterler dahilinde film çekimine odaklanmayı tercih etmiştir. Onun bu tercihi kameranın sabit bir konumda durmaması, yaşamın akışına dahil olarak olaylar, duygular arasında gezinmesini gerekli kılmıştır (Coşkun, 2017, s. 89). Bunun üzerine 1925 yılında Walter Ruttman ile Berlin de ki yaşantıyı gün doğumundan batımını kadar ki

sürede görüntüleyerek önem atfedilen bir filme imza atmıştır. *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* isimli film gerçekçi türün dikkat çekici örneklerinden olmuştur. Filmde Berlin de akıp giden yaşam resmedilmekte, kadrajda görünen karakterler, mekânlar gerçekliği yansıtmaktadır. Hayatın akışında yer alan koşturmaca, gündelik uğraşlar, bir yere yetişme cabası, bunun yanı sıra ekonomik, ruhsal çöküntünün insanlardaki yansıması tüm gerçekliğiyle sergilenmiştir. Böylelikle Alman halkının ruhsal çöküşü bu zamana kadar ki betimlenen kurgusal tasviri bu filmle gerçekçi imajlarla tasvire kavuşmuştur. Karl Grüne'nin 1923 yılı yapımlı *Sokak* filmi de bu tarz gerçekliğin izleğini sunmada örnek teşkil etmektedir. Film de orta yaşlı bir adamın evindeki rahatlıktan sıkılarak şehrin sokaklarında gezintiye çıkması ve karşılaştığı olaylara dayanamayarak evine dönme durumu anlatılmaktadır. Sokak hayatındaki acımasızlığı deneyen karakterle birlikte seyircide mekânlarda gezinerek deneyim sağlamaktadır. İzleyiciler her ne kadar acımasızlığı birebir deneyimlemeseler de böyle bir terk ediş halinde aynı duruma düşebilecekleri mesajı empoze edilmektedir. 1930 lu yılların sonlarına gelindiğinde Dışavurumcu Akım etkisini giderek yitirmeye başlamıştır. 19.yy. da sanat yapıtlarında adından sıkça söz ettiren bu akım sinemada Alman halkının psikolojisinden beslenmiş, sözcülüğünü üstlenmiştir. Bu durumda Adorno'nun Dışavurumculuk akımıyla ilgili söylediği *"Dışavurumculuk akımı acılarla yoğrulmuş bu dünya da ben'in derinliklerine itilmiş bir bilinci ifade*" *(1990, ss. 82-83)* olduğu düşüncesi akımın önemini hem sanat hem de insan için doğrulamaya yetmektedir.

1.4.2. Şiirsel Gerçeklik Akımında Mekân

1929 yılının sonuna doğru dünya genelinde patlak veren ekonomik kriz ve bunun getirisi olan toplumsal sorunlar sanatsal alanı etkilemiş; Atilla Dorsay'ın Şiirsel Gerçeklik, Alim Şerif Onaran'ın Şairane gerçeklik ve Nijat Özon'un Ozansı Gerçeklik olarak nitelendirdiği Şiirsel Gerçeklik Akımı ortaya çıkmıştır (Biryıldız, 2012, s. 57). Fransa da ortaya çıkan akım yönetmenlerin bağımsız, özgün şekilde film üretmelerine olanak vermiştir. Akımın bilinen tek temsilcisi Marcel Carne olarak gösterilse de Jean Vigo, Julien Duvivier, Marcal L Harber gibi isimlerin filmlerinde akımın izleri görülmektedir (Onaran, 1986, s. 138). Yönetmenler filmlerinde ele aldıkları konuları gerçekçi ve şiirsel bir dille oluşturmaya çabalamışlardır. Andre Bazin, Fransız Şiirsel Gerçekçi sinemacıları; dekoru gerçekçi ve yapay kullanmayı tercih edenler olarak kategorizelemiştir (Lanzoni, 2015, s. 103). Özünde bir takım toplumsal, sosyolojik, psikolojik sıkıntıları barındıran bu

filmler şiirsel ve gerçekçi olarak değerlendirmesinde karakter, mekân unsurları belirleyici olmuştur. Filmlerin Şiirsel Gerçeklik yönünü; cadde, liman gibi doğal mekânlarda devinen mutsuz, sevgiye ihtiyacı olan kadınlar, asker kaçağı ve katillerden oluşmuş erkek karakterler oluşturmakta, gerçekçi yönünü; despot polis ve gangsterler oluşturmaktadır (Onaran, 1986, s. 138).

Resim 1. 3: Carne, M. (1938). Sisler Rıhtımı



Kaynak: Ekran görüntüsü

Şiirsel Gerçeklik akımının ilk filmi Carnenin 1938 yılında çektiği *Sisler Rıhtımı* dır. Jean'in asker kaçağı olarak limana gelişiyle birlikte süregelen olaylar silsilesi anlatılmaktadır. Filmde oyuncular ve mekânlar üzerinde kullanılan çekim açıları mekânın ve karakterin ruhunu ortaya koymada etkilidir. Mekânın gerçekçiliğine nazaran oyunculukta şiirsel ifadeler filmi belirginleştiren etmen olmuştur. Bu anlamda doğal mekânlara müdahale söz konusu olmamış, mekânlar üzerinde olaylar ve karakterler değişkenlik kazanmıştır. Rıhtım, liman, sessiz yollar gibi dış mekânlar da gökyüzünde hiçbir zaman belirmeyen güneş, sisli bulutlar karakterlerin ruh hallerine eşlik etmektedir. İç mekânların dağınık eski yapısı, çekilen acı ve umutsuzluğu tahlil edicidir. Aydınlatma kullanımı da hüznü çağrıştırıcı biçimdedir. *Gün doğarken (1939)* filminde aşık olduğu kadın için erkekleri öldüren, fakat polislerin baskını üzerine yakalanmaktansa intihar etmeyi seçen adamın öyküsü anlatılmaktadır. Filmler de melodram ve intihar olgusu anlatıyı tamamlayan birer parçadır. İnsanı çöküşe sevk eden bu unsurlar yaşamın zorluğuna göndermedir ve bundan dolayı karakterler için çıkış yolu ölümden yanadır. *Cennetteki Çocuklar (1943), Gecenin Kapıları (1946), Liman Kızı (1949)* gibi filmlerinde ise şiirsel gerçekliğin etkisi daha baskındır. Şiirsel gerçeklik kapsamında adı sayılan yönetmenlerden olan Jean Vigo'nun *Hal ve Gidiş Sıfır (1933, Zero de Conduite*) filmi Fransa da baskın otoriteye eleştiri niteliğindedir. Vigonun kendi yaşamından izleklere rastlandığı söylenen filmde çocuklar üzerinden kalıplaşmış değerlere karşı bir bakış

mevcuttur. Anlatıda yatılı öğrencilerin kısa sürelide olsa hafta sonu özgürlüklerine kavuşmaları ahlaki kurallara uydukları müddetçe geçerlidir. Çocukların yatılı okulda gördükleri muamele ve kalıba büründürülme olayına her fırsatta karşı çıkarlar. Filmin genelinde bir yandan çocuksu dünya biryandan da gerçeklik izleri vardır. Gözetim ve baskıcı tutum mekânlar ve karakterler içinde geçerlidir. Sınırlanmış çerçeve içindeki mekâna kameranın girmesiyle çocukların dünyasına ışık tutulmaktadır. Yönetmen, 1934 yılında çektiği *L'atalante* filmiyle eleştirel bakışını sürdürmeye devam eder. Filmde yeni evlenen gemi kaptanı ve eşinin gemideki yaşamları işlenir. Fantastik öğeler, anlatının atmosferini oluşturmaktadır. Bu tarz bir kullanım filmin gerçekliği noktasında sıkıntı yaratmaz, hatta şiirsel gerçeklikle birleşen düşsellik, bireyi ve toplumu daha görünür kılar. Oğuz Makal (1996, ss. 60-61) Fransız Sineması isimli eserinde L'aatalante filmiyle ilgili şunları söyler; *Jean ve juliettenin düğünüyle başlayan film, davetliler kiliseden tekneye doğru giderlerken, Vigo juliettenin daha önce hiç köyden uzaklaşmadığını gösterir. İlerleyen zamanla krize giren evlilikte Juliette bu yaşamdan da sıkılarak şehri arzulamaya başlar, yaşadığı yerden kaçar.* Böylelikle karakterin duyguları ve arzularına göre şekillenen film anlatısında mekân da sürekli arzulanan şeye göre işlev üstlenir. Yani mekânlar duygu ve arzuya göre kurgulanır, şekillenmiş olur.

Fransız Sinemasının önemli isimlerinden Rene Clair'in çektiği bazı filmler Şiirsel Gerçeklik akımı içinde sayılmaktadır. *Uyuyan Paris(1923) ve Perde Arası (1924)* filmleri Şiirsel Gerçekçi filmlere örnek teşkil etmekte, aynı zamanda sürrealist imgelere bu filmlerde rastlanmaktadır. *Paris Damlaları Altında (1930, Sous Les Toits de Paris)* filmi ise sokak sanatçısı bir genç, gencin arkadaşı ve bir kıza olan aşkı yüzünden yaşanılan kıskançlık durumu işlenmektedir. Şehrin ara sokakları, mahalleler, kafeler, apartman daireleri gibi yerlerde ilişkiler, iletişim şekilleri ve müzik sesleri iç içe geçmiş durumdadır. İnsanların duygu durumları neredeyse filmin her karesinde görülmektedir. Mekânlar, karakterler için sosyalleşme noktasıdır, bu durum savaş sonrası halkın ulaşmak istediği dünyanın iz düşümü gibidir. Sosyalleşmenin ve ilişkilerin bu kadar kusursuz işlemesine ancak bir edebi bir metinde rastlanabilir bu yüzden filmin şiirsel gerçeklik akımı içerisinde görmekte doğru bir değerlendirmedir. Sesli filmin getirilerinden fazlaca yararlanan yönetmen, karakterlerin psikolojik durumunu, duygu geçişinde kullanmaktadır. Bu yüzden onun sinemasının ince düşünülmüş detaylarla örülü olduğu söylenebilir.

Filmlerinde toplum içinde bireylerin birbirleriyle kurdukları ilişkiyi kurgulayış yönünden dikkat çeken diğer bir Şiirsel Gerçekçi yönetmen ise Jean Renoirdir. James Clarke (2012, s. 33) şiirsel gerçekçi yönetmenlerden olan Renoir için; filmlerinde asıl anlatmak istediğinin mutluluk, karamsarlık, gibi değişken duyguları birey ve toplum arasındaki sergileniş biçimine bakıp gerçek olana ulaşmak olduğunu söylemektedir. Filmlerinde dönemi yansıtan toplumsal problemler, idealizm tutkusu, vatana bağlılık gibi konulara değinilmektedir (Roy, 2011, s. 65). Şiirsek Gerçekçi akım filmlerinde yer alan karamsarlık, karamsarlığa sebep olan olaylara toplumsal perspektiften eleştirel yaklaşım getirmek Renoir'in filmlerinde de vardır. Gevgililiye göre Renoir'in akım içerisinde öne çıkmasında çok eski zamanlardan başlayarak siyasal süreçlerin ve olayların etkisinde kalıp bunu sinemasına taşıması gösterilmektedir (1989, s. 61). Böyle bir dönemden gelişmeye başlayarak oluşan sinema tarzı bu yüzden siyasal, ekonomik, toplumsal eleştiri barındırmaktadır. Bu tür filmlerinden olan *M. Langen'ın Suçunda* işçi sınıfı ve patron arasındaki ilişki ağı anlatılmaktadır. Anlatı Paris'in ücra sokaklarından birinde, neredeyse yıkılmak üzere olan binada geçer. Yayınevinin patronu olan adam işçilerinin üzerinden geçinir, onlara baskı uygular. Bir süre sonra her şeyi bırakarak kaçar ve işçiler yayınevini kendi amaçları doğrultusunda bir mekâna dönüştürür. Sonrasında geri dönen patron, iş yerini almak için çabalar fakat bu esnada çıkan tartışmada vurularak ölür. Film, öykü olarak dönemindeki siyasal ve ekonomik baskının izlerini taşımaktadır. İktidar ve iktidarın halk üzerindeki tesiri minimal bir mekân ve karakter üzerinde anlatılır. Renoir'in belgesele yakın gerçekçi bir anlatımla iktidara karşı halkın haklarını savunmak amacıyla çekilmiş propaganda özelliği taşıyan *Hayat Bizimdir* filmidir. Filmde döneminin Fransasında yaşanan karışıklık, gerçekçi bir perspektifle işlenmiştir. Yönetmenin bir başka filmi *Büyük Aldanış*, birinci Dünya savaşında Almanlara esir düşen Fransız askerlerinin hikayesini anlatmaktadır. Savaş-Barış kavramlarının vurgusunun yapıldığı filmde yönetmen düşman askerlerini tutsak olarak kamp mekânında buluşturmakta, aslında onların birbirlerine düşman olmadıklarını göstermektedir. Böylelikle tutsaklığın ve savaşın yanılgısı resmedilmektedir. Yönetmenin bu söylemi, gerçek hayattaki siyasal ve politik sebeplerden doğan sorunların gereksizliğine göndermedir. Bu gönderme şöyle bir soruyu getirmektedir akıllara; düşman olmayı tetikleyen temel sebep nedir? ve bir arada mekânda bulunmak, mekânın kutsayıcılığı düşmanlık gibi duyguları yönlendirmede ne derece etkilidir? Bu durum aslında mekânlar üzerinden bir sorgulama olarak görülebilmektedir. Renoir'in asıl

anlatmak istediği de bu sorulara getirilecek cevaplar da gizlidir. *Oyunun kuralı,* yönetmenin Şiirsel Gerçeklik imgelerine fazlasıyla rastlanan filmidir. Filmde kurallarla yönetilen toplumda yaşayan insanların başkaları tarafından zorla kendilerine biçilen kimliklere karşı çıkışını anlatmaktadır. Zengin ev sahibi Chenaye, hafta sonunda sahip olduğu bölgelerden birinde eğlence ayarlamakta, arkadaşları ve bölge halkının olduğu bu eğlencede sevgilisiyle kaçmanın fırsatlarını aramaktadır. Olaylar farklı mekânlarda iç içe geçmiş vaziyettedir.

Bu karmaşa durumu farkındalık halinin sunduğu bilinçten kaynaklıdır. Bilinçli ilişkilerin mekânda sürdürülmesi, mekânı da şekillendirmekte bu da mekânın anlatıda bir rolünün olduğunu göstermektedir. Anlatıda yasak aşkın ortaya çıkmasıyla kıskançlık uğruna cinayet işlenmiştir. Fakat öldürülen yasak aşkı yaşayan kişi değildir, masum yere öldürülen biridir. Filmin mesajı da burada ortaya çıkmaktadır; toplum içinde duygularını açıkça belirtenler ezilmeye mahkûm olurlar, bu toplumun değişmeyen kuralıdır. Dürüstlüğüm olmadığı ön yargı ve aşağılamanın erdem sayıldığı toplumlara gerçeği empoze etmek bu yüzden zordur ve Renoir bunu alaycı dille filmlerinde ifade etmektedir. Bu yüzden Şiirsel Gerçeklik sıkıntılı dönemin sonucunda belirmeye başlayarak, bireyin umutsuzluğu, toplumda ki çarpıklıklar, savasın yarattığı çöküş, depresif halleri ele almış ve aynı zamanda savaşın kötü olduğunu empoze etmiş bir akım olarak sinemada yer bulmuştur.

1.4.3. Yeni Gerçekçilik Akımında Mekân

Gerçeklik denilen olgu her dönem ve gelişmeyle birlikte farklı algılayış şekillerine bürünmüş, gerçekliğe dair gelişme ilk olarak Rönesansla birlikte sonrasında ise diyalektik bakışla değerlendirilen toplumsal gerçeklikle olmuştur (Çalışlar, 1986, s. 174). Süregelen gerçeklik tartışmasının sanat ve toplumsal düzeyde ayrımı Marksist bakış sayesinde şekillenmiş; Engels, Marx gibi düşünürlerin ekonomik yapı, toplumsallık ve sanat eserleri arasında kurdukları ilişki gerçekliği tanımlamaya yön vermiştir (Daldal, 1998, s. 46). Avrupa da Rönesans'ın etkisiyle birlikte gerçeğe ulaşma, gerçekçi bir ürün ortaya koyma düşüncesi kabul görmüştür. Leonardo Da Vinci'nin bu dönemin en önem atfedilen sanatçısı olarak görülmesinde, çizimlerindeki gerçekçiliği ele alış tarzı gösterilmektedir (Parkan, 1994, ss. 17-18). Balzac ve Tolstoy gibi isimlerin 19 yy. edebiyatta gerçekçi ürünler ortaya koymaya başlamasıyla edebiyatta gerçekliği yansıtan akım başlamıştır.

Burjuva gerçekçiliğine karşı işçi sınıfının sanatını oluşturması toplumsal gerçekçiliği ortaya çıkarmıştır. Gerçekçiliğin sanat eserlerinde yaşam, insan hayatından izler taşıması sinema sanatı içinde yer edinmesini sağlamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin önemli isimlerinden olan Cesare Zavattie göre sinemayla birlikte örtük biçimde görünen gerçeklik, insan, doğa, ev, ağaç yeniden filizlendi, yeni bir atmosfer inşa edilmeye başlanmıştır (Houston, 1966, s. 15). Onun bu sözleri sinemada gerçekliğe dair belirteç niteliğindedir. Sinemanın gerçeği yansıtıp, yansıtmayacağı sorusu, sinemanın şekillenmeye başladığı ilk zamandan beri süregelmektedir. Siegfried Kracauer, Bela Balazs, Rudolphe Arnheim gibi isimler gerçeklik üzerinde tartışmışlardır. Arhaim sanatı gerçek yaşantının yansımasını barındırdığını söylemekte, sinemadaki gerçekliği; renk, derinlik, zaman uzamı, duyular ve çok boyutluluk gibi özelliklerle ayırmaktadır (Stam, 2000, ss. 59-60). Kracauer ise bunlara ilaveten sinemanın yaşam ve toplumun anlaşılmasını sağlayan araç olduğunu, toplumun gerçeklerini gösterebildiğini savunmaktadır (2000, s. 60). Gerçeklik sinemada taklit *(mimesis)* ile birlikte işlenerek ele alınmıştır. Griffith ile başlayan bu durum, Rus kuramcılar sayesinde sinemada kalıplaşmaya başlamış ve yeni gerçeklik filmlerinde ise zirve yapmıştır. İtalyan yeni gerçekçiliği Vertov, Pudovkin, Eisenstein gibi teorisyenlerin fikirlerinden etkiler taşımaktadır. Luchino Visconti'nin Pariste film çekimi sırasında Komünist olaylardan etkilenmesi onu İtalyan gerçekçi sinemasında önemli bir konuma taşımıştır. Böylelikle bu dönemde yaşanan siyasal çatışmalar, Marksizm ve Komünizm gibi düşünceler İtalyan yeni gerçekçi sinemasının temelini oluşturmuştur (Gürsoy & Atam, 1998, s. 25).

İtalya da faşist hükümetin göreve geldiği ilk yıllarda sinema alanında özgün filmler çekilmemiştir. Hükümet daha çok faşizmi öven konuları, faşizmin güçlü kahramanların işlendiği filmleri destek vermekteydi. I. Dünya savaşının yarattığı karışıklığı değerlendirmek ve propaganda yapmak amacıyla Mussolini sinemaya teşvik vermeye başlamıştır. Bu anlamda faşist hükümet film stüdyoları, sinema okulları açarak dış pazardan gelecek filmlerin dağıtımını engellemeye çalışmış, İtalyan sinemasını endüstrileştirmeye yöneltmiştir. Üretilen filmlerde hükümetin baskısı son derece etkindir. Cinayet, ihtihar, hırsızlık gibi suça teşvik edici öyküler, cinsellik, fakirlik, açlık, işsizlik ve getirdiği bunalım üretilen filmlerde yasaklı konumdaydı (Cook & Bernink, 1999, s. 76). Dönemin kısıtlayıcılığına göre sinemada üç film İtalya da faşizmin baskınlaşmasına katkı sağlamıştır: *Beyaz Telefon, tarih konulu, propaganda filmleri* (Güzel, 2012, s. 489). Beyaz

Telefon filmleri toplumun düşünsel aktivitesini engellemek, toplumun algısını kontrol atlında tutmak ve oyalamak amacıyla oluşturulmuştur (Onat, 1976, s. 70). Vertov'un *Drama halk için afyondur* sözüyle tanımlanan bu filmlerden sonra faşist hükümet yönetimi sarsıntıya girmiştir. Böylelikle Mussolini'nin önderliğindeki bu dönem propagandacı sinema anlayışı oluşturma ideasında istedikleri başarıya kavuşamamış olsa dahi İtalyan Yeni Gerçekçi akımının gelişmesine katkı sağladıkları aşikardır (Güzel, 2012, s. 489). Fedorica Fellini İtalyan Yeni Gerçekçi akımına dair şu sözleri dile getirmektedir;

> "*İtalya' da film malzemesinin ve pratik olarak her şeyin sıkıntısı çekiliyordu. Elektrik varsa bile voltaj inip çıkıyordu. Filmde gösterilenlere benzer olaylar kısa bir süre önce sokağın ortasında herkesin gözü önünde cereyan ettiği için gerçekçi olarak algılanan bir melodram söz konusuydu. Yeni Gerçekçilik dünyadaki en doğal yolla oluşan bir sanat biçimiydi" (Chandler, 1995, s. 90).*

Fellini'nin söylemek istediği aslında İtalyan sinemasında teknik anlamdaki eksikliğin film çekim şartlarını etkilemesiydi. Bu akımla birlikte filmler stüdyo ortamında kurtulmuş, caddeler sokaklar, meydanlarda sahneler çekilmiş, doğal mekânlar doğal oyunculuk kullanımına yönlendirmiştir. Akıma göre sinema gerçek doğal mekânlarda çekim yapmalı, kadın ve erkekle uğraşmalı, belgesel gerçekliğine yakın tarz oluşturmalıdır. Bu sebepten Yeni Gerçekçi yönetmenler stüdyolara karşı duruş sergilemişler, yapay ışığı reddedip doğal ışık kaynağını kullanmışlardır. Gösterişli tiyatro kostümlerini bırakıp, gündelik sıradan insan temsili giyim tarzlı karakterler yaratmışlardır. Kamera gerçekliğin peşinde yol almış, oyunculuklar abartısız mimik ve jestten yana doğaçlama yönlenmiştir. Kameranın bakışını doğal ortamlara çevirip yapay stüdyo ortamlarına çevirmeyişinin nedeni savaşın yarattığı izlerin gerçekçi olarak yansıtılmak istemesindendir (Çakır, 2020, s. 30). Bazin'e göre toplumsal gerçekliği sinema da belirtecek şey illaki meslek olarak oyunculuk yetisinin bulunması değil, Hollywood tarzı yıldız sistemiyle kalıplaşmış oyunculuğu kabul görmeden, amatör ve profesyonel oyuncuların anlatıda aynı düzeyde devinmesidir (1995, s. 156). Öyle ki Bazin'in bu temel düşünceleri yeni gerçekçilerin benimsedikleri temel kurallardan olmuştur. Böylelikle Yeni Gerçekçilik Akımı sıradan oyunculuklarla, öykünün geçeceği şartlara uygun doğallığı vermeye odaklanmıştır. Odaklandıkları diğer bir husus ise anlatıyı oluşturacak öyküyü bozmadan doğal ortamında teknik yetersizliğe takılmadan aktarılmasıdır. Bu sebepten görüntüleri kuralcı bir çerçeve içinde değil de esnek şekilde yansıtmayı tercih etmişlerdir

(Biryıldız, 2000, ss. 66-67). Burada esneklikten kast yaşamın acımasızlığı, mutluluğu gibi duygu durumların olduğu gibi aktarmaktır. İtalyan Yeni Gerçekçi Akımıyla ilgili söyleyeceğimiz diğer hususta filmlerin senaryosudur. Hikâye ve öykü gibi masalsı anlatı dilini kabul etmeyen akım, konuyu bahsi geçecek yaşantı ve toplumdan koparmaksızın işlemektedir (Dickinson, 1986, ss. 65-66). Çünkü savaşın etkisi sonucunda oluşmuş bir akımın gerçekliği yansıtma çabası taşımaktadır.

Resim 1. 4: Rosselini, R. (1945). Roma, Açık Şehir.



Kaynak: Ekran görüntüsü

Akımın ilk filmi Faşist hiyerarşi içinde şekillenen Rosselini'nin Roma, Açık Şehir *(Rome Open City, 1945)* filmi olarak bilinmektedir. Film savaş ortamının yarattığı atmosfer içerisinde Komünist ve Katolik tarafların yaşadığı çatışmayı anlatmaktadır. Rosselini filmini toplumun yaşadığı buhranlar, sıkıntılardan meydana getirmiştir, onun bu tarzı toplumsal gerçekçi üslup benimsediğinin göstergesidir. Filmde yer alan sahnelerin bir kısmında savaştan görüntülerin yer alması filmi yarı konumda belgesel havasına büründürmüştür. Bu bağlamda yönetmen savaşın yarattığı izleri vurgulamak, insan psikolojisinin içselliğini sinema perdesinde mekânlarda gerçekçi bir konumda nasıl inşa edildiğini gösterme açısından film önem taşımaktadır. Karakterlerin amatör oyunculardan oluşması, akımın taşıdığı gerçeklik yanının parçasıdır. Filmin siyah beyaz renkte çekilmesi karakterlerin düz oyunculuklarını ortaya çıkarmakta etkili olduğu gibi mekânları da doğallığıyla sergilemiştir. Rosselini *Roma, Açık Şehir* filmini çekerken İtalya'nın durumunu şu sözlerle anlatmaktadır: *Savaştan sonra İtalya da her yer yıkık, bertaraf haldeydi. Film çekimlerinin çoğu neredeyse durmuştu. Bazı denemeler yapılsa dahi sınırlıydı. Düzenli sinema sektörünün olmaması alanda özgürlüğün fazlasıyla kullanılmasına yol açmıştı. Filmleri anlatının geçtiği doğal, gerçekçi mekânlarda çekiyorduk. Çekimleri tamamlayabilmek için dolabımı ve yatağımı sattım ve para elime geçtikçe çekimlere devam ettim. Paranın olmayışı filmi teknik anlamda kısıtlamıştır. Sahneleri sessiz çektik, oyuncular çekim sonarı sahnelerini seslendirdiler (1968, s. 450).*

Dolayısıyla adından sıkça söz ettiren film Rosselini'nin savaş üçlemesinin ilk filmi olarak kabul görmüştür. Üçlemenin diğer filmleri ise *Hemşeri (Paisa, 1946), Almanya Sıfır (1947)* dır. Altı bölümden oluşan Hemşeri filmi İtalya'nın işgalini konu edinmekte, gerçekçi görüntülerin yer alması bu filme de belgesel havası katmıştır. Filmde zafer karşısında sevinen fertler, kutlamalar değil kayıplar, ölümlerin yarattığı trajik durum aktarılmıştır. İlk filmine bakarak Paisa da daha çok doğallık görüntülenmiş, senaryoda yaşamdan izlekler üzerine öykü oluşturulmuştur. Bu yanıyla yönetmenin anlatı tarzında öykülerin Hollywood tarzı abartılı zafer gösterileri ardına saklanan dram ve yıkıma bir karşı çıkış niteli gibidir. Duygudan yoksun, olayların gerçekliğinin çarpıtılıp gizlenmeme durumu yönetmenin bakış açısını ve dolayısıyla kamera kullanımını da etkilemiştir. Hareket halinde olan kamera olayların akışıyla birlikte mekânlar arasında dolanmaktadır. Anlatının akışına kapılan kamera bu yüzden uzun çekimli sahnelerin çekilmesine sebep olmuştur. *Almanya Sıfır* filminde ise işgalin yıkıntıları arasında kalan Edmund isimli çocuğun öyküsü anlatılmaktadır. Dönemin acımasız Nazi düşüncesiyle eğitilen çocuk bunun sonucunda Narsist davranışlarıyla babasını öldürmektedir. Filmin sonunda ise yaşadığı traji yüklü hayatın yarattığı pişmanlığı kaldıramayarak intihar eder. Dorsay'a göre bu film savaş sırasında adete cehenneme dönmüş hayata endişeli şekilde yaklaşan, bakan çocuğun hikayesidir (1995, s. 216). Filmde yer alan aile yıkıntılar arasında yaşam mücadelesi verir. Baba eski Nazi savunucusudur, hastadır ve oğullarının bakımına muhtaçtır. Aile zor bir hayata mahkumdur. Edmund'u zorluklar karşısında intihara sürükleyen bu hayat İtalyan halkının psikolojisine ışık tutmaktadır. Anlatı gerçekten savaş sonrasında harabe haline gelen şehir mekânında geçer. Roselli'nin yansıttığı gerçeklik olgusu bu yüzden daha farklıdır. Gerek karakterleri gerekse mekânsal tercihleriyle adeta o ortamlarda yaşanmış olayları tüm gerçekliğiyle belgelemeyi amaçlar. Bu yüzden onun filmleri, mekânlarda o an yaşanan olaylara tanıklık edemeyen seyirci için sinema perdesinde tekrar savaşı, yıkımı yaşatmak gibidir.

İtalyan Yeni Gerçekçi filmin ilk örneği olarak Roma, Açık şehir filmi ortak payda da kabul görse de bazı sinema yazarları Visconti'nin *Tutku (1942)* filmini akımın ilki olduğu iddia ederler (Coşkun, 2017, s. 181). Sansüre uğrayarak yıllarca seyirciyle buluşamayan film, yasak aşk yaşayan kadın ve adamın arzularına, tutkularına karşı çıkamayıp aşkın engeli görülen kocayı öldürme hayallerini anlatır. Ön plana çıkan duygu sadece aşk değil, aynı zamanda kontrol edilemeyen kıskançlık ve tiksintidir. Arzulamanın

yaşattığı aşk kadar nefret duygusu da şiddetli yaşanmaktadır. Filmin kasvetli atmosferini grenli bulutlarla kaplı taşrayı andıran İtalya'nın Romagna kesimi oluşturmaktadır. Gerçekçi hayat hikayelerine yer veren yönetmen, filmde profesyonel oyuncuları abartısız jest ve mimikten uzak doğal karakterler gibi yönlendirmiştir. Dış mekânlarda yaşamın akışından sekanslar oluşturmuş, kamerayı akış içerisinde hissettirmeden yakın ve uzak açı çekimleriyle İtalyan halkına yaşantısına ait görüntüleri izleyiciye sunmuştur (Niş & Eryılmaz, 1979, s. 153). Visconti'nin savaş sonrasında yaptığı seyahatte gördükleri olaylar üzerine etkilerini gerçekçiliğin izini taşıyan *Yer Sarsılıyor* isimli filmine yansıtmıştır. Filmde kırsalda yaşayan balıkçı ve ailesinin ekonomik, psikolojik yaşadığı sıkıntılar işlenmektedir. Öyküsünü gerçek yaşantıdan alan filmin oyuncuları da kırsalda yaşayan kişilerdir. Hatta film de konuşulan dilde Sicilya bölgesinin yerelliğine rastlanmaktadır. Anlatının çerçeve içinde konumlanışı, sahnelerin birbiriyle ve kendi içindeki uyumu, kullanılan alan derinlikli görüntüler onun tarzında dikkat çeken unsurlardır. Visconti'nin alan derinliğini; dış mekânlarda balıkçı barınağının, yağmurun yağdığı anda ya da karanlığın çökeceği vakitte kullanımı olayların mekânlar arasında kopmadan ilerleyişini sağlamak için tercih ettiği bir yoldu belki de. Sekansların süresinin uzunluğu da onun film tekniğinin özelliklerinden biridir. Her sekansta birçok olayın kopukluk yaşamadan birbiri ardınca ilerleyişini kurguda birleştirerek filmin tamamlayıcı atmosferini bozmamak amaçlı tercih ettiği düşünülmektedir. Yani balıkçı sadece balık tutuyor, çerçeve içinde başka bir devinim görünmüyorsa bile bu görüntü ekranda iki dk zamanı kaplayabilmektedir. İşte bu noktada gösterilmek istenen seyircinin anlatıyla kuracağı bağı düşünme, anlatıya dahil olma eylemini yaratmasına fırsat tanımaktır. Böylelikle seyircinin filmle teması yalnızca perdede gördüğü temasla kalmamakta, durağanlığın yer aldığı sekanstaki anlatıya, mekâna ortak olmaktadır. Filmde iç ve dış mekân arasında bütünlüğün uyumu dikkat çekmektedir. Bazin'e göre Viscontinin *Yer sarsılıyor* filmi *Yurttaş kane* ve *Farrebique* gibi filmler kadar gerçekçi bir yapıdadır, bu sebepten o filmdeki dış mekânların yoksul görünümünü bütüncül perspektifte verebilen, iç mekânlarda ise şiirsel imajlar oluşturabilen yetenekli bir yönetmendir (2000, s. 166).

Resim 1. 5: Visconti, L. (1954). Senso-Günahkâr Gönüller



Kaynak: Ekran görüntüsü

Yönetmenin *Yer sarsılıyor'dan* sonra çektiği filmi olan *Senso* da Marksist düşünceden izler görülmektedir. Bu film kimilerine göre İtalya film anlayışına uymakta, kimilerine göre ise genç bir askerle contesin karşılıklı yaşadığı sevgi durumunu tahlil etmektedir (Biryıldız, 2016, s. 76). İç mekânlarda göze çarpan karmaşa ve bir o kadar karmaşanın düzenli oluşumu karakterlerin ruhsal durumlarını belirtmede önemlidir. Duvarlarda çerçevelenmiş resimlerle dekor edilmesi karakterlerin ruhlarındaki çatışmanın izatihi gibidir. Karakterlerin devinim esnasında çerçevenin herhangi bir yerine yönlendirdikleri bakış sanki sürekli yakalanma endişesi taşıdıklarını göstermektedir. Böyle bir kullanım kameranın kadrajına dahil etmediği bir otorite ya da gözetim kişisini nesnesine gönderme yapmaktadır. Yani denilebilir ki kamera kullanımı ve mekânın yarattığı bu karmaşık, şaibeli izlenim *Senso'yu* betimlemektedir.

İtalyan Yeni Gerçekçi akımının adından söz ettiren bir başka yönetmeni Vittorio De Sica'dır. 1949 yılında çektiği *Bisiklet Hırsızları* filmi Yeni Gerçekçi Akımın en iyi olarak tanımlanan filmi özelliğini taşımaktadır. Yönetmen bu filmde savaş ertesindeki işsizlik problemine gündelik hayatı sırasında yaşama sebebi olan bisikletini çaldıran Antonio karakteri üzerinden odaklanmaktadır. Çaldırdığı bisikletini bulmak için çabalayan Antonio, bu süreçte türlü olay ve durumlarla karşılaşır. Ekonomik çöküşten faydalanmaya çalışan zengin kesim, dini öğretileri yerine getirerek hayatlarının değişebileceğini düşünen yoksul insanlar, yönetime karşı gelerek eylem yapan insanlar, Antonio karşılaştığı bu olaylar karşısında hayata tutunmaya çabalamakta ve yitik nesnesini aramaktadır. Aslında onun bu çabasının çözümü filmde gösterilmemiştir. Bisiklet öğesi sadece anlatıyı yönlendirmektedir. Öncelikle filmin başında beliren bisikletin mekânlarda karakterle seyreylemesi savaş sonrası insanları hayata tutabilecek nesne işlevi görürken, yitirilmesiyle insanların bu mekânlarda umut, yaşam sevinci yitirilmiştir. Savaş sonrası insanları, ait olduklarını hissettikleri topraklara, mekânlara bağlayan şeyler lazımdır,

bisiklet göstergesi bu anlamda kullanılmıştır. Fakat bu yönlendirişin alt metninde birçok mesaj taşımaktadır. Daha yaşanabilir, özgür, sorunsuz bir dünya için bireysel çabalamadan ziyade toplumsal birlikteliğin daha etkin olacağı düşünülmektedir. Filmin sonunda bisikletini bulamayan işsiz adamın başka bir bisiklet çalmaya meyletmesi başarısızlıkla sonuçlanır. De Sica, son derece çarpıcı ve gerçekçi üslubuyla şunları söyler; Görmek ve göstermek eylemi sanatçının eserini meydana getirişinde oldukça faydalıdır. Eserlere yönelen, bakan çoğu kişi anlatılanı görmeyi tercih etmez, çünkü görecekleri şeyler kendilerinde her ne olursa olsun duygu değişimine yol açar. Ben, bunun aksine tam olarak gözden kaçırılmaya çalışılan şeyleri göstermek, görmek istiyorum. Bu sebepten gösterdiklerimle kendimizi de görmüş oluyoruz (1986, ss. 457-458). Buna benzer bir öykü De Sica'nın 1953 yılında çektiği *Umberto D.* İsimli filminde de karşımıza çıkmaktadır. Filmde yıllarca memurluk yapmış ve yaşadığı hayata dayanamayıp sık sık intihar eden adamın hikayesini konu edinmektedir. Adamın her intihar çabası başarısızlıkla sonuçlanır ve bir şekilde yaşamaya devam eder. Karakterin filmde köpekle kurduğu bağ, *Bisiklet Hırsızları* filminde Antoniou isimli karakterin kurduğu bağ ile benzeşmektedir. Her iki karakterde filmde hayata tutunabilecekleri, ruhlarındaki boşlukları tamamlayıcı öğelere sahiptirler. Fakat *Umberto D.* Filminde *Bisiklet hırsızları* filminde olduğu gibi karakter nesnesini yitirmemektedir. Yönetmenini bu tercihiyle filmin sonunun nasıl biteceğinin ipuçlarını verdiği düşünülmektedir. Ayrıca karakterin devinimini sürdürdüğü mekânlarda köpeğini yanından eksik etmeyişi, savaş ardından bilindik mekânların karakter tarafından tekrar benimsenmesine katkı sağlamaktadır. Böylelikle De Sica'nın sinema tarzında karakter, bağımlılık kurduğu nesne ve film mekânları arasında bir ilişki ağının olduğu söylenebilmektedir.

Yeni Gerçekçiliğin gelişiminde katkısı olan bir diğer isimde yazar Fellini'dir. De Sica, Rosselini, Lattuada gibi isimlerle birlikte çalışarak, birçok başarılı filmde adından söz ettirmiştir. Yazarlık yanından ziyade filmlerde oyunculuk da yapmıştır. *The Miracle* filmi onun hem senaryosunu yazdığı hem de aşık bir genci canlandırdığı filmdir. Yönetmenliğini yaptığı filmlerde ise Yeni Gerçekçilik Akımının izleri görülmektedir. Filmlerinde doğal mekânlarda çekimlere yer vererek, amatör oyuncu kullanmıştır. Buna ek olarak karakterlerin kostümleri ve mimik kullanımına önem vermiştir. Fakat amatör oyuncu kullanımının kimi zaman anlatının akışı için sıkıntı teşkil edeceğini söyleyerek; "*Amatör oyunculuktan maske altına gizlenmiş bir gerçeklik"* olarak bahsetmektedir

(Chandler, 1995, s. 98). Bu sebepten profesyonel olarak oyunculukla ilgilenmeyen kişilerin yazılan her film karakterini oynayamayacağı akla gelmektedir. Fedorica Fellini Yeni Gerçekçi Akım dahilinde yer aldığı söylense de o kendini herhangi bir akım içerisinde görmeyerek, Rosselini dışında akım içindeki adı geçen yönetmenlerin gerçekçilik akımına yönelimlerini beceriksizliklerini saf dışı etmek için tercih ettiklerini söylemektedir (Chandler, 1995, s. 132).

1.4.4. Fransız Yeni Dalga Akımı

İkinci dünya savaşının sonlarına doğru Rosselini ile birlikte ortaya çıkan İtalyan yeni gerçekçilik akımı ülkelere bir bakıma sinema alanında eksiklik ve dönüşümün gerekliliğini empoze etti. Böylelikle İtalya da çıkan sanat kıvılcımı zamanla ülke sinemalarında etkisini göstermeye başladı. 1950 yılının son dörtlüğünde ortaya çıkan *Yeni Dalga Akımı* da bu dönüşümden ortaya çıkma fırsatını bulmuştur. Fransız sineması yaşanan savaşın yıkıcılığı karşısında giderek güç kaybetmeye başlamış Amerikan sineması filmlerine tercih çoğalmıştı, fakat bu durumu gözleyen eleştirmen ve yönetmenler Fransız *Yeni Dalga* akımının temelini atarak, bu çerçevede filmlerini çekmişlerdir (Uğur, 2017, s. 228). Yeni Dalgayı meydana getiren pek çok etkinin olduğu söylenmektedir. Ülkenin içinde bulunduğu durumda solcuların savunuculuğu yapan Gaulle'nin Başkan olarak seçilmesi üzerine döneminin kültür bakanı Andre Malraux *"Devlet sinemayı denetlemek için değil, ona hizmet için vardır"* diyerek 1959 yılında *Film Yardım Yasası'nı (Loie d'Aide)* çıkarmış, akımın doğmasına basamak oluşturmuştur (Sevgen 2005, s. 90). Yasayla birlikte filmlere maddi destek olmuş çekimler hızlanmıştır. Akımın gelişmesine diğer bir katkı da üniversitelerdeki hocaların film eleştirmenliği yapması ve seyirciyi de bu doğrultuda bilinçli eleştirinin nasıl yapılacağını öğretmesidir (Derman, 1989, s. 54). Esas akımı yönlendiren büyük etki ise 1951 yılında Andre Bazin tarafından yayına geçirilen "*Le Cahiers du Cinema"* dergisidir. Sinema hayranı pek çok eleştirmen bu dergi kapsamında toplanarak Fransız sinemasını bulunduğu kötü durumdan kurtarmak için çaba göstermişlerdir. Dergi yayın hayatına başladığı dönemlerde Paris'in sağ bölgesinde basıldığı için bu eleştirmen gençlere "*sağ yaka sinemacılar"* adı verilmiştir. Yine bu dönemde Paris'in Seina nehri bölgesinde *Arts* dergisi etrafında toplanan Alain Resnais, Agnes Varda, Chris Marker, Jean Rouch, Jacque Demy, Geroges Franju gibi isimler "*sol yaka sinemacılar"* olarak adlandırılmıştır (Coşkun, 2017, s. 202). Eleştirmenliklerinin yanı sıra kameranın başına geçen Godard, Truffaut, Rivette, Resnais gibi isimler bu dönemde

var olan imkânlar ölçüsünde kısa filmler çekmeye başlamışlardır. Makal (1996) Yeni Dalga Akımı içerisinde film üreten yönetmenlerin üç grupta birleştiğini söyler: "*1.Cahiers du Cinema Dergisi eleştirmenleri: Jean-Luc Godard, Jacgues Rivette, Jacquees Doniol,-Velcroze, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer . 2.Sol ve Sağ Yaka Sinemacılar. 3.Sinema sanatı içinden gelen yönetmenler: Alexandre Astruc, Louis Malle, Roger Vadim" (ss. 109-110).*

Yeni Dalga akımının sinemaya kazandırdığı bir yenilik de *Auter Kuram*'dır. Andre Bazin etrafında Cahiers du Cinema dergisinde "*yazar yönetmen"* anlayışı geliştirilmiştir. Böylelikle Auter kuram ilk defa bu dergide kullanılmaya başlanmıştır. Dergide yazan yönetmenler Bazinden etkilenerek kendi tarzlarını yaratıcı yönetmenler olarak ortaya çıkarmışlardır. Özellikle Traffaut ve çevresindekiler Hollywood sinemasına eleştiri getirerek sanat sinemasını met etmişlerdir. Andrex Sarris de yönetmenin teknik yetisi anlam oluşturma gücü ve özgün üslubuyla Auter yönetmen olarak adlandırılabileceğine değinmiştir. Buna binaen 1969 yılında yayımladığı *Gösterge ve Anlam* adlı eserinde Auter kuramı kapsamlı şekilde değerlendirerek kuramın anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Sarrisin de verdiği adla Auter kuram sinema yazılarında filmin ortaya çıkarılmasındaki etkinin temeli olarak yönetmeni meshul tutmuştur (Özden, 2000, s. 108). Bazin'in yanı sıra Yeni Dalga yönetmenlerini etkileyen bir başa isimde Alexandre Astruc 'dur. *Camera – stylo* ismiyle diğer sanatlar gibi sinema da fikirleri direk gösterebilecek imkânda olduğunu ileri sürmüştür (1966, s. 464). Bu sebepten sinema bir bakıma bu yeni biçimiyle soyut düşünceleri bile perdeye aktarıp, sanatçıların anlatmak istediklerini ortaya koymaktadır. Akım içindeki yönetmenler Bazinden sinemanın saf halde bulunan bir konumda olmadığını, ancak insanların düşünce ve çabalarıyla ifade kazanan bir sanat olduğunu özümsemişlerdir. Bu yüzden Fransız Yeni Dalga filmleri Hollywood tarzı gibi yüzeysel anlatı ve tekniklerden uzak durarak film çekmişlerdir. Yönetmenler uzun metrajı film çekmeden evvel kısa filmle bir müddet uğraşmış, sonrasında çekecekleri filmle için temel oluşturmuşlardır. Bu filmler de benimsedikleri yöntemler akım içerisindeki diğer filmlerde görülebilecek olmasından önemlidir. Örnek olarak Truffaut'un *Les Miston(1957),* Godard'ın *Tous Les garçons s'apellent Patrcik (1957*) yapımlı filmleri gösterilebilmektedir. Roger Vadim'in 1956 yılında *Ve Tanrı Kadını Yarattı* adıyla çektiği film mali getiri olarak döneminde ön plana çıkmış, akım yönetmenlerinin yönelimi açısından önem teşkil etmiştir. Filmde erkekler arasında kalarak cinsel arzusunu yaşamaya

çalışan genç bir kadının hikayesi anlatılmaktadır. Cinselliğinin peşinde koşan kadın tiplemesi böylelikle sonraki filmlere de fırsat açmış, cinsellik, kadın gibi konular tema olmaya başlamıştır. Atilla Dorsay, Fransız Yeni Dalga sinemasının nasıl oluştuğuna dair cevaplar üretirken, *Ve Tanrı Kadını Yarattı* filmiyle akımın başladığı görüsünü kabul etmiştir (1988, ss. 28-29).

Resim 1. 6: Chabrol, C. (1959). Yakışıklı Sergei



Kaynak: Ekran görüntüsü

Akımın ilk uzun filmi 1958 yapımlı Claude Cabrol yönetmenliğinde çekilen *Yakışıklı Serge (Le Beau Serge)* dir. Filmde François isimli karakterin hasta olması ve köyüne tekrar döndüğünde çocukluk arkadaşıyla yaşadığı sorunlar anlatılmaktadır. Filmde gerçekçi mekânlar içinde öykü anlatılmaya çalışılmış fakat öykü akışındaki hızlılık karakterleri o mekânlara ait değilmiş izlenimi yaratmış, yani karakterler mekânlara aidiyet noktasında uyumsuz kalmıştır. Böyle algılanmasındaki sebep hem karakterlerin o bölgeye ait pastoral formda görünmeyişi hem de mekânlar ve karakterler arasında bağ kurulmadan görüntülerin, planların sürekli değişmesidir. Makal'a göre filmde kameranın kullanımı, kurgunun-akışın hızlı ilerleyişi filmi yeni Fransız sinemasının örneği pozisyonuna getirmiştir (1996, ss. 101-102). Chabrol'un diğer filmi *Kuzenler* de ise Hukuk Fakültesinde öğrencilerin yaşadığı cinsellik ve cinayet olayları işlenmektedir. Yönetmen çektiği her iki filmiyle ilgili şunları dile getirmektedir:

> *İlk film olan yakışıklı Serge de öykü uydurma doğallıktan uzak olsa dahi gerçeklikten uzak değildir. Kuzenler filmi ise hayatın içinde karşılaşabilme yüzdeliğinin fazla olduğu bir öyküye sahiptir. Bir bakıma filmde yapmacıklık arz etse bile bu benim arzuladığım seviyededir. Kuzenler filmi bir müddet toplum tarafından özümsenmemiştir. Ama öyküsünü anlattığım gençlerin hepsini hukuk fakültesinden tanıyordum (Chabrol, 1968, s. 485)*

Chabrol'un *Geyikler, Kasap, Kanlı Aşıklar, Vefasız Kadın* gibi filmlerinde daha çok toplumdaki zengin kesime eleştiri yöneltmektedir. *Vefasız kadın* filmini nefret ve intikam alma duygusuyla yaşayan kadının psikolojisine detaylı bakış atarak ele almaktadır. Filmde *Vertigo* filmine örnek teşkil edebilecek edimler vardır; cinayet, korku ve intikam duygusu iç içedir. *Kasap* filminin ise korku ezgileriyle örülmüş anlatıya sahiptir. Fransız kasabalarının birinde kendince yaşam sürdüğü düşünülen

adam aslında oradaki kadınları öldüren Narsist ve psikopat bir karakterdir. Karakter toplum içinde davranışlarını ve duyguların yaşama noktasında sıkıntı yaşamaktadır. Ölümü, şiddeti, hazzı merkeze alan filmlerinde acıma ve suç işleme güdüsü filmin karakterini ve dolayısıyla anlatısını meydana getirir. Filmin karakterinin sahip olduğu gerçek kişiliğini gizlemesinde film mekânının dekore edilişinin payı vardır. Mekânların doğal görünümde olması karakterin psikolojik görünümünü de normale indirgemektedir. Bu yüzden herhangi bir suç durumu filmin atmosferin de sezilmemektedir. Narsist yan ancak karakterin işlediği suç anında anlatıda görünürlük kazanmaktadır.

Resim 1. 7: Truffaut, F. (1959). 400 Darbe



Kaynak: Ekran görüntüsü

Chabroldan sonra uzun metrajlı film çeken diğer yönetmen François Truffaut'dur. O sinemanın geleneksel yapısı içinden gelmektedir. 1950' li yılların sonunda *Les Mistons, Bir su Öyküsü* gibi kısa film çalışmaları yapmıştır. Godard'ın Serseri Aşıklar filminin senaryo aşamasında çalışmış, ardından 1959 yılında Cannes Film Festivalinden en iyi yönetmen ödülünü aldığı, ilk uzun metrajlı filmi olan *400 Darbe'i (Les 400 Coups, 1959)* çekmiştir. Filmde Fransa halkının baskılarından sıkılan, geleceğe dair amacı olmayan Doinel isimli gencin öyküsü işlenir. Paris'in arka yerleşkelerinde küçük bir daire de anne ve babasıyla yaşamakta, annenin ilgisizliği, babayla yaşadığı tartışma ve okul hayatındaki geleneksel eğitimi sistemi onu yaşamdan soğutan sebeplerdir. Kaçarak arkadaşının yanına gider, onunla birlikte hırsızlığa girişip yakalanırlar. Eyleminin sonucu olarak ailesinin de izni ile devlet korumasına gönderilir. Yönetmenin filmde gösterdiği bu tavır saf olduğu halde suça meyleden çocuk karakterini resmetmektedir. Anlatı mekânlarda belirli karakterler minvalinde işlenmekte, ancak bu mekânların nereler olduğu okul ve ev dışında belirgin değildir. Başroldeki çocuk mekânlar arasında dolanmakta ve her mekân onun için aynı amacı,

sıkıcılığı taşımaktadır. İktidar baskınlığı, iktidar konumundakiler ve ilişkilerdeki soğukluk göze çarpmaktadır. Mekânlar, çocuğun yaşadığı sorunları anlatmaya yarayan fon işlevindedir. Çocuğun yaşadığı bu aidiyetsizlik ve özgürlüğe duyduğu ihtiyaç mekânlar üzerinden öyküye uygun anlatılmaktadır. Yönetmenin 1960 yılında çektiği diğer filmlerinden olan *Piyanisti Vurun (Tirez sur le Pianiste)* dedektiflik öykülerini andırmaktadır. Filmde aşk, ihanet ve kaçış belirgin temalardır. Filmde yaşanan dram bir süre sonra güldürü unsuruna dönüşmektedir. Bunu sağlayan karakterler ve mekânlardır. Oyuncuların jet ve mimikleri kimi zaman filmin genel duygu atmosferine zıt görüş oluşturmaktadır. Duygu yüklü sekansta oyuncunun mimiğinin değişmesi bir önceki plan da yaşanan acı veya mutluluk halini değiştirmektedir. Mekânlar ise filmdeki olaylara göre geçiş sağlamaktadır. Yani mekânların bunlardan ayrı bir amacı, bir tanımı yoktur. Örneğin taverna ortamının eğlence mekânını teşkil ederken bir anda karakterlerin davranışlarının değişmesiyle suç mekânına dönüştüğü gibi. O halde filmin genel yapısında zıtlık ve uyumsuz geçişlerin hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Traffaut'un bir değer filmi olan *Jules ve Jim (1961)* ise yönetmenin tarzında biraz kırılma yaşandığının belirtisi vardır. Filmde anlatı yapısının melankolik havası ses ve karakterlerin hareketleri ile sürekli kopuş yaşar. Farklı bir temaya sahip olan *Fahrenheit 451 (1966)* filmi ise daha çok fantastik, bilimkurgu unsurlarıyla örülüdür. Ateş unsurunun film sekanslarında sıkça kullanılması aslında engel olunan düşüncelerin itfaiyeciler üzerinden aktarımı, tehlike ve kargaşanın sürekli devam ettiğini simgelemektir. Uçan adamlar, sepya rengin baskınlığı, telaş halinin hiç bitmeyişi bir şeye karşı sürekli verilen çabanın göstergesi gibidir. Böylelikle farklı bir tarz denemeye çalışan yönetmenin gerek karakter gerekse mekân tercihi akılda kalıcılığı sağlamaya yetmiştir.

Resim 1. 8: Godard, J.L. (1959). Serseri Aşıklar



Kaynak: Ekran görüntüsü

Godard 1959 yılında çektiği *Serseri Aşıklar* filmiyle Fransız Yeni Dalga sinemasının önemli yönetmenlerinden biri haline gelmiştir. Tarzı aksiyon-polisiye olan film yönetmenin özgün tarz yaratma isteğinden izler taşımaktadır. Godard çektiği filmle ilgili, Serseri aşıkları yazarken sadece ilk sekansı yazdığını anlatının devamı içinse karaladığı notları olduğunu ve biraz düşündükten sonra yönetmenin filmde ne anlatmak isteyeceğini bildiği durumda, bir sürü çekim yapabilir diyerek filmi çektiğini söylemiştir (1968, s. 487). Yönetmen, filmiyle seyircilerin dikkatini çekmeye çalışmış faklı yollar denemiştir. Esinlendiği filmlerdeki sahnelere benzer planlar oluşturmaya çalışmıştır, fakat buna ek olarak kendinden önceki yönetmenlerin sinemada türlü yenilikleri denediklerini söyleyerek filminde belirli bir kalıp belirlememiştir (1968, s. 488). Aslında yapmaya çalıştığı, halihazırda olan biçim ve tekniğin imkânlarına kendince bir şeyler katabilmektir. Buna örnek olarak filmde kameranın aktüel kullanımını örnek gösterebiliriz. Yönetmenin yaptıkları elbette bununla sınırlı kalmamıştır. Çekimlerde oyuncuların reel olarak diyalog üretebilmesine fırsat tanımıştır. Anlatının belirli bir senaryo etrafında şekillenmemesi kurguda planların parçalı şekilde ilerleyişine yol açmış, akışın, mekânın ve zamanın tam belirginlik kazanmadığı bir film meydana gelmiştir. Planların kopukluğu mekânın genel bir işlevde kullanılıyor olmasını engellemektedir. Çünkü olaylar planlarda kopuk geçmekte ve bir bütünlükten bahsedilememektedir. Genel bir mekân işlevi tanımı yapılamasa dahi kadrajlar dahilinde yer alan mekânların çerçeve içindeki olay ve oyuncu için bir zemin oluşturduğu söylemek mümkündür. Sahnelerin birbirine geçişinde düzenli bağlantı örgüsü oluşturmaz. Planların süresi değişkenlik gösterir. Godard, bilinçli olarak seçtiği bu çekim tekniğiyle sinemadaki klasikleşmiş yapıyı esneterek özgün yöntemler denenebilmesinin önünü açar. Böylelikle diğer filmleri yönetmenler için sorgulayıcı ve özgün tarza teşvik edici olur. Godard'ın politik ve bir o kadarda acımaz davranışlara karşı söylem oluşturan *Küçük Asker* filmi izleyiciyi düşündürmeye iten kurguya sahiptir. Makal'a göre bu film ancak dikkatle seyredilip, üzerinde derinlemesine düşündüğünde anlatmak istediğini kavratacak biçimde tasarlanmıştır (1996, s. 124). Filmde karakterlerin sürekli yolda olma edimleri filmin heyecanını yitirilmesine izin vermemekte, seyirci derinde gizlenen mesajı algılamak için karakterler yolculuğa çıkmaktadır. Olayların değişmesiyle birlikte çerçeve içindeki mekânlarda

değişmektedir. Dolayısıyla film içinde aksiyonu belirli seviyede tutan unsurlardan birini mekân tasarımı olarak öngörebiliriz. Yönetmenin dinamizmin parçası gibi anlam biçtiği mekân, bu kullanımıyla karakter kadar anlatıcının yön vericisi olarak, filmleri belki de yeniden şekillendirmeye yarayan bir yön olarak görülebilir. Godard, çektiği filmlerin çoğunda toplumun kadına bakışını ve fahişeliği tartışmaktadır. *Hayatını yaşamak, Nefret, Evli Bir Kadın, Kadın Kadındır, Erkek- Dişi* bu temaların işlendiği filmlerdir. *Tıpkı* ve *Tanrı Kadın'ı* yarattı filminde olduğu gibi Godard'ın bu filmlerinde de kadının farklı bir portatifi sunulmuştur. Kadınlar anlatıyı yönlendiren rolde olmaktadır. Onun filmlerinde kadın karakterlerin mekânla kurdukları bağ da ön plana çıkmaktadır. Çünkü mekânlar kadın karakterle şekillenmektedir. Bu yüzden mekânın kadın üzerinden anlam bulduğu söylenebilmektedir. Yönetmen kadın temalı filmlerden sonra daha politik, ideolojik filmlere geçiş yapmıştır. Godard, sinema deneyiminde sürekli yeniliğin arayışı içinde film üretmiştir. Bunuel, Godard için Yeni Dalga Akımı içinde görebildiği tek yenilik Godard'ın yaptıklarını örnek göstermekte, bir başka isim olan Passolini ise Dünya da modern-yeni sinema olarak adlandıracağımız filmlerin belirli bir kısmı Godard etkisidir, çünkü onun getirdiği yeniliklere uyulmaktadır demektedir (Akt Derman, 1989, s. 57).

Alain Resnais de Yeni Dalga akımı içerisinde film çeken yönetmenlerdendir. Sinema hayatına kısa film ve belgesel filmler çekerek başlayan yönetmenin ilk kısa filmi *Van Gogh*'dur. Hemen ardından çektiği film ise *Guernica* dır. 1955 yapımlı *Gece ve Sis* onun sinema tarzını belirlemeye başlayan ilk filmi olarak görülebilmektedir. Filmde ikinci dünya savaşı sırasındaki oluşturulan esir toplama kamplarında yapılan işkenceleri anlatmaktadır. Kamplara ait gerçek arşiv görüntüleri görülmektedir. Renkli ve siyah beyaz renkten oluşan görüntüler filmin seyirci tarafından anımsanmasında farklı bir yere değinmektedir. Arşiv görüntülerinin siyah beyaz kullanımı seyircilere anılarında kalan yaşadıkları acı ve zulümleri hatırlatmaktadır. Resnais'in bellekle kurduğu bu ilişki sonrasında çekeceği filmler için de geçerli olacaktır.

Resim 1. 9: Resnais, A. (1959). Hiroşima Sevgilim



Kaynak: Ekran görüntüsü

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi 1959 yılında çektiği *Hiroşima Sevgilim'*dir. Filmde ikinci dünya savaşı sırasında Hiroşimaya atılmış bomba ve bunun üzerinde dolaylı yoldan şekillenen aşk anlatılmaktadır. Kadın aktrist ve Japon mimar arasında geçen aşk, bellek çağrışımında etkilidir. Yaşanan aşk, anıların tekrar canlanmasına vesile olur ve kadın yaşadığı aşk yüzünden kendini suçlu hisseder. Resnais bu filminde yine anlatıyı bellek ve hatıralarla hatırlatma yoluna başvurur. Kadının suçluluk duygusu ve yaşadığı sıkıntılar toplumsal sıkıntı ve çöküşe gönderme niteliğindedir. Görüntülerin gerçekçiliği, kurgunun akışındaki duygusal ritim, insan ruhundaki yaşadığı gerilim onun filmlerini ön plana çıkarmaya yetmektedir. Yönetmen geçmiş ve şimdiyi hatıra ve arzuyu anlatıda bütün oluşturacak şekilde kurgulamıştır. Dünün ve bugünün hatırasına yönelimini sırayla anlatmaktadır. Karakterler insansı formda ve seyirciyle temas edecek şekilde tasarlanmıştır. Belleğe dokunarak anıları gün yüzüne çıkaran yönetmen o zamana kadar yapılmamış olan bir şeyi izleyiciye denetmiştir. Filmlerinde temas kurdurduğu gerçeklik, toplumun belleğinde yer eden, hatıranın geçtiği mekânlara dokunmadan o mekânlara özgü öykü uyarlayan gerçekliktir. 1961 yılında çektiği *Geçen Yıl Marienbad* da filminde geçmiş zaman ve hatırat ilişkisi vardır. Gösterişli bir sarayda kaybolan kadın ve adamın yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmin zamanında belirsizlik hakimdir. Bulunulan tarihi mekân, geçmişin izlerini taşırken kaybolan kadın ve adam şimdiye aittir. Bu ikilem arasında endişeye kapılan karakterler aslında geçmişin izleri arasında hapsolmuş gibidir. Modern görünümleriyle mekâna aitliği reddetseler de sinema perdesinde var olan görünümleri onların silikleşmesini engellemektedir. Resnais'in, mekân ve zaman içinde yolculuğa çıkan karakterleri işte bu yüzden önem taşır, zaman ve mekânın ruhuna hatıralar yoluyla dokunur.

Yönetmenliğini Resnais yanında çalışarak öğrenen Jacques Rivette ilk uzun metrajlı filmi *Paris Bizimdir'i* 1960 yılında çekmiştir. Ödünç olarak aldığı kamera ve borç parayla filmini çeken yönetmen intihar eden gencin ölüm nedenini işlemektedir. Onun sinema tarzında öne çıkan şey kendince yarattığı kişisel üslubudur. Yeni Dalganın bir başka yönetmeni de Eric Rohmer'dir. 1959 yılında çektiği *Alan Burcu* filmiyle ilk çıkışını yapmıştır. Filmde üzerine düşen mirası alamayan Amerikalının durumunu anlatmaktadır. Rohmer'in yöneldiği esas tema; ahlaki değerler bu değerlerin nasıl işlediğidir. Ahlaki değerler, film mekânlarına etki etmektedir. Toplumun bulunduğu şehrin sokakları, taşıma araçları gibi yerlerde karakterin mekâna özgü davranış şeklini bu ahlaki değerler belirlemektedir.

1.4.5. Yunan Tuhaf Dalga Akımında Mekân

Sinema alanı değişen toplumsal, ekonomik, siyasal gelişmelerin etkisinde kalan sanat alanı olduğundan, alandaki eleştirmen, yönetmen ve fikir üreten kişilerin düşünceleriyle belirli kalıplarda açıklanabilecek özelliklerde sinema akımları ortaya çıkmıştır. Başlık altında bahsedilecek olan Yunan Tuhaf Dalga Akımıyla ilgili yapılan araştırmalarda Yunanistan da yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik kriz ortamında çekilen filmlerde buna benzer bir etkinin öngörüsü vardır. Bradshaw, Guardion gazetesinde *Yunan Tuhaf (Garip) Dalga* akımı içindeki filmlere değindiği yazısında akım içerisinde çekilen Yunan filmlerinin ülkenin içinde bulunduğu ekonomik ve toplumsal çöküşün izlerini taşıdığını, sıkıntılı düşüncelerin, süreçlerin ürünü olduğunu belirtmektedir (2011).

2000'li yıllarda Yunan filmlerinde görülmeye başlayan akımın etkilerini oluşturan pek çok sebepten söz edilmektedir. 2008 yılında Alexis isimli üniversite öğrencisinin polis tarafından öldürülmesine karşılık vatandaşların yönetim ve polise gösterdiği tepki, ülkedeki siyasal düzenin vurdumduymaz tavırlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan ekonomik çöküş ve son olarak dünya çapında 2008 yıllarının sonuna doğru gelişen teknolojinin etkileri (Psaras, 2016, ss. 2-4). Bunun yanı sıra Papalios'un, Elleniko Kentro Kinematografou, Greek Film Centre'ın yöneticiliğine yükselmesi sinema alanında fon projelerinin verilmesini sağlayarak, ilk filmini çeken yönetmenlere mali destekte daha fazla olanak tanınması hali hazırda bekleyen yönetmenler için fırsat

sunarak, güncel temaların oluşmasına sebep olmuştur (Chalkou, 2012, s. 245-249). Bu yıllarda dönüşmeye başlayan toplumsal söylemin bir nebze olsun akım üzerinde izleri görülmektedir. Yıllarca baskıcı tutuma maruz bırakılan jenerasyon düşüncelerini ifade etme yolunda gelenekselleşmiş sistemi reddedip, aile kurumu, dini değerlere karşı çıkmayı tercih etmişlerdir (Komninos & Lambrau, 2015, s. 499). Steve Rose, bu seçime iten sebepleri geçmişin bağlamlarından kurtulmak isteği ve entelektüel anlamda gelişen kafa yapısı olarak açıklamaktadır (2011). Bahsi geçen tüm bu sebepler Yunan sinemasındaki yönetmenleri etkilemiş, çektikleri filmler de bunun yansımalarını göstererek Yunan Tuhaf Dalga akımını oluşturmuştur. Fakat bu noktada bazı yönetmenler ortak payda da buluşan bir akımı kabul etmemişlerdir. Chaplinsky 'nin (2012) Yorgos Lanthimos ile yaptığı röportajda yönetmenin değindiği ortak anlatı dilinin olmadığı, bireysel bakış ve yönelişin baskın olduğundan bahsetmesi buna ek görüş niteliğindedir. Bununla birlikte filmlerin tuhaf-garip başlığı altında adlandırılmasında pek çok ortak form bulunmaktadır. İşlenen temalar, oyunculuk yönetimi, karakter yapıları, kamera açıları bu ortaklıkta sayabileceğimiz unsurlardır. Tuhaf Dalga filmlerine göz atıldığında aslında siyasal, ekonomik karışıklıklar karşısında yorgun düşen Yunan halkının yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Şiddet, korku, baskı, gözetim olgusunun baskın olması halkın duygularını dile getirmenin yoludur. Anlatının oluşturacağı bu akış, karakter yapısında jest, mimik gibi ifadelerin, duyguların tetiklenmesini zorunlu kılmaktadır. Kaisar'a göre oyuncular donuk, ruhsuz ve yönetilmeye açıktır, zihinsel süreçleri işletemeyecek kadar boş ve yitik yapıdadır (2018). Karakterlerin kimi zaman insansı davranışları körelmiş gibidir. Filmin mekânsal atmosferinin belirgin olmayışı, karakterleri silik birer nesne haline getirmektedir. Gerçeklik yanılsamasının yaratıldığı, ütopya vari atmosfer söz konusudur. Kullandıkları anlatı dili izole olmuş Yunan halkını yansıtmayı başarmaktadır (Lykidis, 2015, s. 2). Çekilen filmler bir bakıma kalıplaşmış birtakım düşüncelere karşı gelir. Erkek egemen toplum, cinselliğin ayıp karşılanması, cinsiyet eşitsizliği gibi kalıplar yıkılmaya çalışılmaktadır. Zelmanova'a göre filmlerde; milli şuur, ailenin bir arada yaşama geleneği, sosyallik gibi ifadeler anlamsızlaştırılmakta, yerine özgür, sadece bireyin kendisinin önemli olduğu bir anlayış empoze edilmeye çalışılmaktadır (2016). Toplum tarafından kabul görmeyen eşcinsel, lezbiyen gibi karakterlerde filmlerde yer bulmakta,

bireylere karşı güdülen düşmanca hisler ele alınmaktadır (Xenia, 2015). Öykünün garip ve ürkütücü şekilde işlenmesi seyircinin gördükleri karşısında mantıksal düşünme sürecini yitirmesine sebeptir ve sorgulama yapmasına imkân vermez. Akımın değinebileceğimiz farklı bir özelliği kamera kullanımı, kamera açılarıdır. Kamera, genelde aksiyon peşinde koşmaz, aksiyonu ve devinimi yaratan karakterlerin ruh halleridir. Sabit açılar, yöneldiği çerçeve içindeki eylem durumuna odaklıdır. Oyuncuların donuk tepkilerine karşı, kamera açısı da donuk biçimde kişi ya da objeye odaklıdır. Sınırlandırılmış oyuncu hareketleri, kamerayı ve bulunduğu atmosfere de sınır çekip, yönlendirmektedir. Dolayısıyla ışık, dekor kullanımı da bu düzene uyum sağlar.

Bahsi geçen bu özellikteki filmler bazı eleştirmenler tarafından kategorize edilir. Afroditi Nikolaidou çekilen filmleri üç başlıkta adlandırır: ilki minimal bir dille mizaha yönelen, garip adı altındaki filmlerdir. Grup içerisinde Athina Rachel Tsangari, Alexandros Avranas, Eline Psykou, Yorgos Lanthimos gibi isimler bulunmaktadır (2014). İkinci başlık toplumdaki sorunların net şekilde işlendiği belgesele yakın olan sürükleyici adlandırmasındaki filmlerdir, Argris Papadimitropoulos, Syllas Tzoumerkas gibi yönetmenlerden oluşur. Son başlık ise daha çok korku, suç unsurlarının işlendiği filmlerdir. Bu grubun yönetmeleri de Alexander Voulgaris, Yannis Veslemes, Yannis Economides'dir (2014). Yapılan bu kategorizelendirme 2018 yılına aittir ve akımın ilkleri ve o süreçteki devam filmleri için bir basamak görevi gördüğü söylenebilmektedir. Yunan Tuhaf Dalga Akımı yönetmenlerinden olan Rachel Tsangari 1977 yılında Texas da Host film şirketini kurmuş, sonrasında şirketi Yunanistan'a taşıyarak orada film çalışmalarına

devam etmiştir (Poupou, 2014, s. 48). Onun filmleri genelde cinsellik, kadınlık, ergen insanlar etrafında şekillenen öykülerden oluşmaktadır. Bu yüzden Yunan Tuhaf Dalga akımının gariplik, abartı, ürkütücü ve tiksindirici yanının baskın olarak görülebilmektedir. Yönetmenin ilk filmi 2010 yılında çektiği *Attenberg*'dir.

Resim 1. 10: Tsangari, A. R. (2010). Attenberg

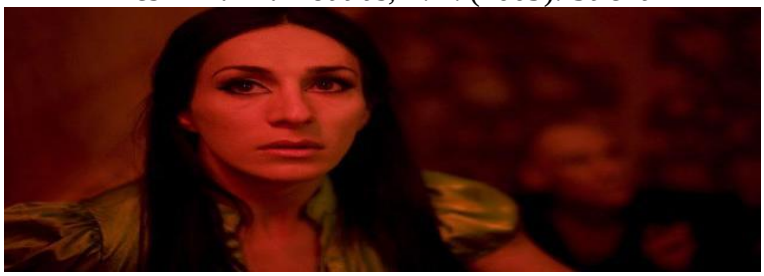


Kaynak: Ekran görüntüsü

Film, Marina isimli karakterin var olma amacını doğurganlık ve cinsellik üzerinden arayışını işlerken, bir yandan doğurganlığın karşıtı olarak ölüm temasına odaklanmaktadır. Marinanın tv de izlediği belgesellerde hayvanların içgüdüsel davranışlarına dikkat kesilmesi, normal yaşantısında bir arayış içinde olmasının cevap bulma yollarından biri olabilmektedir. Cinselliği daha önce deneyimlemediğinden hayvanlar üzerinden gördüğü izlekler, onun için bir rol modeldir. Etkisinde kaldığı hayvan edimlerini gerçek hayatta kendine arkadaş edindiği kişiyle deneyimlemeye çalışmaktadır. Söz konusu durumda hayvani yanların baskın olduğu bedensel hareketler ön plandadır. Bu deneyim aslında onu cinsel tercihi konusunda karmaşa yaşatmaktadır. Çünkü deneyim yaşamaya çalıştığı kişinin cinsiyeti kadındır. Gözden uzak, ıssız özellikle ormanı anımsatan mekânlarda öpüşme eyleminde bulunmaları karakterlerin tercihlerinde toplumun baskısının ne derecede etkin olduğunu göstermektedir. Cinselliğin tanımını yaşadığı bu edimden sonra daha çok sorgulamaya başlayan karakterin, şehre gelen yabancı bir erkeğe ilgi duymaya başlaması sorularına cevap bulmasının ilk aşamasıdır. Hisleri doğrultusunda tercihinin erkek cinslere karşı olduğu anlaşılmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Marinanın tanıştığı erkekle yakınlaşması ve cinsel ilişkiye girdiği görülmektedir. Yaşanan ilişki şekillerinin mekânlara göre değişiklik göstermektedir. Marinanın kızla yaşadığı ilişki de toplumdan uzak yerleri tercih ederken, erkek karakterle yaşadığı ilişkide mekânın belirgin formda oluşu dikkat çekmektedir. Marinanın filmde kurduğu bir diğer ilişki kişisi de babasıdır. Baba, kızıyla olan muhabbetlerinde içinde yaşadığı bu çağdan nefret ettiğini söyler. Çünkü ona göre bu çağ modernizmin kölesi olmuştur. Marina ise babasına karşıt görüşle yaşadığı bölgenin birbirinin aynısı olan evlerini, mekânlarını tek düze ilişkileri sevmektedir. Dışardan herhangi bir yönlendirmenin olamayacağı, izole ve insanların kendi içlerine

kapanık yaşadıkları bu mekânlar Yunan halkının sorunlara karşı aldıkları karar, başkaldırı olarak işlenmektedir. Karakterlerin hareketleri izole mekânlarda sınırlandırılmıştır. İletişim yolları bu yüzden ya dans etme ya da öpüşme, koklama gibi duyusal davranışlarla sağlanmaktadır. Dolayısıyla filmin izole, karakter ve mekânı anlatıyı oluşturmaktadır. Yönetmenin ikinci filmi olan kısa filmi *Kapsül* ise sürrealist imgelere sahiptir. Gerçek dünyadan soyutlanmış mekânda 6 kızın acımasız bir kadından cinsellik, kendini keşfetme gibi konularda eğitim almaları üzerine anlatı şekillenir. Filmde korku ve vahşetin, acımasızlık ve duygu üretiminin iç içe geçtiği görülmektedir. Sinir ve disiplin testine tabi tutulan kızlar, sürekli olarak kendileri ve birbirleriyle karşılaştırılmaktadır. Mekânda hâkim olan dil korku ve disiplin üzerine kuruludur. Eğitmenin yalnızca kızları değil mekânı da şekillendirip, yönlendirdiği görülür, çünkü o mekânda olmak isteyenler yalnızca o eğitimleri göze alacak kimselerdir. Filmin bazı sahnelerinde gerçek dışı animasyon görüntülerin yer alması ise o mekânın normal tanım dışında bir mekâna işaret ettiğini ifade etmektedir. 2015 yılında çektiği *Şövalye* ise yönetmenin son filmidir. Film altı erkek arkadaşın balık avlamak amacıyla gemiyle açılmaları ve aralarında en yetenekli balık avcısını seçmelerini konu edinmektedir. Yönetmenin bu filminde diğerlerine nazaran erkek karakterler ön plandadır. Erkeklerin yetenek ispatı hem kendi benliklerine hem de başkalarına karşıdır. Güç gösterisinin sergileneceği mekânın dış hayattan izole, yalnızca balık tutma amacıyla bulunulacak bir mekân olarak tasarlandığı görülmektedir. Oyunculuklar bu durumda duygudan uzak, mimiksizdir. Genel olarak yönetmenin film-dünyasıyla ilgili duygusuz karakter yapısı kurduğu, karakterlerin kendilerini tanıma tanımlama peşine düştükleri, bu süreçte benlikleri ve başkalarıyla sürekli güç, hükmetme çabasında oldukları söylenebilir. Film mekânlarının ise gerçeklikten uzak, sadece film karakterlerinin ve ona benzer karakterlerin yaşadıkları yerler olarak tasarlandıkları görülür.

Resim 1. 11: Koutras, P.H. (2009). Strella



Kaynak: Ekran görüntüsü

Tuhaf Dalga akımı içerisinde gerçekçi klasik anlatı biçimini kullanan Panos Koutras ilk filmi 2009 yılı yapımlı *Kadının Fendidir.* Film, trans birey olan Strella ile Yorgos isimli sabıkalı karakterin arasında yaşanan aşkı konu almaktadır. Aile teması filmde baskındır, bunun yanı sıra ensestlik, cinsiyet ayrımı gibi konulara de vurgu yapılmaktadır. Yorgos karakteri, toplumun dışlaması nedeniyle cinayet işlemiş ve hapiste yatmıştır. Hapishanede cinsel arzularını baskılaması, hapisten çıktıktan sonra ensest ilişki yaşamasına sebep olacaktır. Onu bu tarz ilişkiye iten sebep işlediği suçtan kaynaklı duyduğu sinir durumudur. Filmin ilerleyen sahnelerinde Strella'nın Yorgos'un oğlu olduğu ortaya çıkmasıyla ikili ilişkinin tersine gitmesi gerekirken tersi yönde bağlılık cinsel anlamda artacaktır. Yönetmen, aile yapısına aykırı işlediği bu temayla Yunan toplumunda bozulan aile ilişkisinin vurgusunu yapmaktadır. Ayrıca bu tarz bir oluşum sert, kuralcı baba kalıbının kırılmasına da sebeptir ve eşcinsel, arzularla donatılan bir Yunan aile yapısı temellenmeye çalışılır. Anlatıda karakterlerin geçmiş ve şimdi arasındaki kuracakları bağlantı mekânlar vasıtasıyla kurulmaktadır. Köy, geleneksel olarak bu tarz ilişkilerin yaşanamayacağı, aile kavramının baskın olduğu bireyler arsında saygınlık, yaş statüsü gibi kuralların hâkim olduğu mekândır. Baba, muhafazakâr olan bu mekâna giderek sokaklar arasında dolaşmaya başlar. Oğluyla ilgili burada yayılan dedikodu yüzünden utanç duyması gerektiği düşüncesine maruz kalır. Fakat baba bu durumda ruhen ikilemde kalır. Her ne kadar muhafazakarlığın getirdiği kurallar baskın gelse de köy mekânı aynı zamanda kirlenmemişliğin aşırılığa kaçamayışında yeridir. Şehir hayatı ise kirlenmiş, ensest türlü tuhaf ilişkilerini mekânıdır. Baba'nın köy mekânın da dolanırken türlü yollara saparak bilmediği ortamları keşfetmesi, aslında onun ruhunda yeni bir arayışa giriştiğinin, yeni bir yol aradığının izahıdır. Aynı zamanda bu durumu bir bakıma geçmişle yüzleşip anılarının olduğu mekânda hesaplarını kapatma durumu olarak da yorumlayabiliriz. Anlatının temelinde onu suça iten sebebin kaynağı köy, köydeki hiyerarşi olduğunu bir kez daha düşünürsek mekânın karakter üzerinde açtığı bu derin buhranı mekân temelinde olumlamak doğru olacaktır. Biçimsel olarak kurgulanan atmosfer, film de nötr tonların hakimliği, karakterlerin ruh halini yansıtma açısından önemlidir.

Resim 1. 12: Koutras, P. H. (2014). Xenia



Kaynak: Ekran görüntüsü

Yönetmenin öykü olarak benzerlik taşıyan diğer filmi *Xenia'dır (2014).* Filmde babasını aramakta olan iki erkek kardeşin öyküsü işlenmektedir. Annenin ölmesi, kardeşlerin babalarının peşine düşmelerine sebep olur. Fakat bu arayış sırasında kardeşlerin etnik kökeni problem yaratacaktır. Problemin diğer bir nedeni Dany isimli çocuğun cinsel tercihinde yaşadığı farklılıktır. Burada gösterilen tavır Yunanistan toplumunun yabancı kişilere karşı büründüğü bakışı gözler önüne sermektedir. Bu sebepten ötekileştirme filmin baskın temasıdır. Ötekileştirmenin ırkçılığa evrilmesi, filmin sahnelerinde sık sık görülmektedir. Hatta bu ötekilik anlatı mekânlarına da tezahür etmiştir. Sarhoşların, madde bağımlılarının, evsizlerin dış mekânlarda ve sokaklarda ki kendi halindelikleri toplum tarafından dışlandıklarını göstermekte, mekânların filmde insanları ötekileştiren bir formda kurgulandığı söylenmektedir.

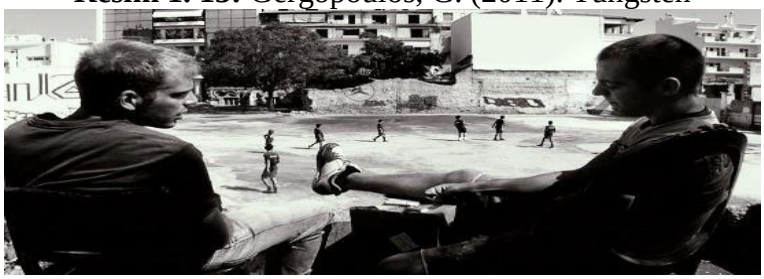
Kara mizaha filmlerinde sıklıkla yer veren Babis Makridis'in bu türdeki filmlerinden biri 2010 da çektiği *L'* dir. Film, yaşamını arabasında kalarak sürdüren bir adamı konu alır. Adam belirli günlerde ailesiyle araba parkında görüşmekte ve bu görüşmeyi oldukça kısa tutmaktadır. Çünkü adamın patronuna ulaştırması gereken belirli işler vardır. Adamın yaşantısında karşılaşacağı aksilikler işinden kovulmasına sebep olmuştur. Adam işini kaybettiğinden çevresindekilerin ona karşı duyduğu güveni de kaybetmiştir. Sonrasında ise arabadaki yaşantısını bir kenara bırakıp özgürlüğünün ve kendiliğinin arayışına düşmüştür (Çalışır, 2016). Film, temel olarak aitlik ve benliğimize dair sorgulama içermektedir. Karakterlerin kimliksizlik vurgusundan dolayı adları da yoktur. Duyguların belirsizliğine yol açan donuk oyunculuk performansı vardır. Anlatıda arayış olgusunun önem arz etmesi filmin zaman akışını da belirsizleştirmektedir. Arayış ve aidiyetsizlik, anlatı mekânlarını da kısıtlamaktadır. Bu durum filme minimal ve metaforik ifade biçimi katmıştır. Araba içinde geçen yaşamın

anlamsızlığı, karakterlerin ait olamayışlarını ön plana çıkarmaktadır. Mekânların ve hareketlerin kısıtlılığı kamera kullanımını da etkilemiştir. Kadrajlar sabittir ve hareketsiz biçimde izleyen seyirciden farksız olarak kamera, anlatıya uzaktan dahil olan bir unsur gibi işlev görmektedir. Kamera, sahnelerde eyleyenlerin edimlerine bakışını çevirmekte, böylelikle anlatı bütünüyle aitsizliğin oluşturduğu duruma göre şekillenmektedir. Yönetmen bu konuyla ilgili şunları söylemektedir: *Kameranın hareket etmesine ihtiyaç yok, aksiyona katılmadan sadece gözlem yapmalı. Bu yüzden filmin hikayesi bu düşünceyi rahatlıkla uyguladığım alan yarattı (Kudiac, 2018).* Yönetmenin bir diğer filmi de 2018 yapımlı *Zavallı'*dır. Filmde karısının hastalığını kullanarak çevresine karşı kendini acındırıp, ilgi çekmeye çalışan avukat adamın sıkıntılı psikolojisi anlatılmaktadır. Adamı, yaşadığı sıkıntılar tatmin etmektedir. Çevresindeki herkesin ona destek vermesi ilgilenmesi adamı bu tür davranışlara daha çok sevk etmektedir. Bilerek köpeği öldürmesi, eşi iyileştiği halde çevresindekilere hastalık yalanının devam ettirip ilgi beklemesi ilgi probleminin bir adım daha ilerleyişi demektir. Filmin sonunda ise adamın sonsuz ilgi ağı oluşturmak için ailesini öldürdüğü görülmektedir. Anlatıda yaşanan olay değişikliği hiçbir şekilde karakter üzerinde duygusal tepkimeye yol açmamaktadır. Anlatının olay akışı karakterin süreklilik gösteren ilgi odağı çevresinde şekillenir. Yönetmen, her bir olay karşısında karakterin değişmesini zorlamaya çalışsa da karakter buna izin vermeyecektir. Çünkü kendi kontrolü dışında yaşanan olayları bile lehine çevirmektedir. Filme ilgili söylenecek bir başka şeyde adamın girdiği konumlarda toplumsal statüyü görmezden gelerek beklentiye girme tatmin edilme durumudur. Örneğin çalıştığı büroda danışmanlık için gelen müşterilerine kendini acındırıp ilgi beklemesi gibi, ya da yaşadığı apartman mekânın da kek getiren komşusundan hep daha fazlasını getirmesi için yönlendirmesi gibi. Dolayısıyla yönetmenin filmde mekân inşasını karakterin yönlendirmesine bıraktığı, duygusal, psikolojik boşluklarını doldurmak için bir amaç olarak tasarladığı, işlev kazandırdığı söylenmektedir.

Topluma dair gözlemlerine dair film yapan Yönetmen Arygris Papadimitropoulos 2011 yılında çektiği *Kayıp Gençlik (Wasted Youth)* filminde genç bir çocuğun polis tarafından öldürülmesini konu almaktadır. Filmde yoğun olarak toplum içindeki çatışma görülmektedir. Ana karakterin ailesine ve çevresindekilere baş

kaldırısı, tempoyu sürdüren etmendir. Genç çocuk okula gitmek, çalışmak gibi edimlere karşıdır. Annesi hastanede yatmakta fakat bu onun umurunda değildir. Babası ise polistir ailenin gelirini sağlayamadığından ruhsal sıkıntı yaşamaktadır. Film de oyunculuk yönetiminde karakterler duygusuz ifadeler barındırmamaktadır. Aksine çocuğun gençlik hevesleri, bastıramadığı cinsellik halleri, babanın ailesinin geçimini düşünerek bunalıma girmesi yönetmenin kendine dert edinen karakterler inşa etmek isteğinin sonucudur. Yönetmen, böyle bir amacı filmin mekânsal atmosferi içinde taşımaktadır. Örneğin ana karakterin Atina da meydanda öldürülmesi, çocukların o mekânlarda edimlerini gerçekleştirmeleri mekânın gerçekçi kullanımına imkân tanımaktadır. Bu tarz bir mekân kullanımı, geçmişte Yunanistan da yaşanan iç karışıklığa çağrışım yapmaktadır. Yönetmen bir diğer filmi olan *Bronz Ten'de* sosyolojik gözleme dair izler taşımaktadır. Ana karakter olan doktorun takıntılı yanları filmde işlenmektedir. Doktor, turist çoğunluğunun fazla olduğu bir yere gönderilir, saplantıları burada karşılaştığı bir kadına aşık olmaya iter. Kendini kontrol edemeyecek duruma gelir, kim olduğunu nasıl bir karaktere sahip olduğunu karıştırır. Filmde karakterin saplantılarını ortaya çıkaran şey gittiği, bulunduğu mekânlardır. Yönetmenin filmlerinde genel olarak mekân karakterleri yönlendirmekte, topluma dair gözlem oluşturmaktadır.

Resim 1. 13: Gergopoulos, G. (2011). Tungsten



Kaynak: Ekran görüntüsü

Anlatının oluşmasında toplumsal gözlemin sezilebildiği filmler arasında Giorgos Gergopoulos'un filmleri de vardır. 2011 yılında çektiği *Tungsten* filminde, klasik anlatı seyrinde ilerlemeyen çeşitli temaları ele almaktadır. Genel olarak kriz ve bunalım dönemlerinde yaşamaya çalışan insanlar ve bu insanların kimlik oluşturma meselelerine odaklanılmaktadır. Karakterler içinde bulundukları sıkıntılardan çıkmak için arayıştadırlar. Ödenmeyen faturalar, borcu ödenmeyen kredi kartları, alacaklıların

sürekli insanların peşine düşmeleri, gerilim, şiddet sürekli tekrarlanmaktadır. Film de karakterler sürekli kaçma kovalama edimindedir, hiçbir yer onların varlığını kabul etmez. Olayların ilerlediği mekânlar dahi karakterleri dışlamaktadır. Karakterlerin dış görünüşündeki dağınıklık ve endişe hali filmin genel atmosferine yayılmıştır. Koşuşturmacanın geçtiği mekânlar; eski, dağınık, çıkmaz sokakları bulunan avam yerlerdir. Bu tarz mekân inşası karakterlerin hiçbir zaman içinde bulundukları bunalımdan çıkamayacaklarının metaforudur. Toplumun belirli kesimlerinden kaçış ve kendini izole etme durumuna Alexander Voulgaris'in *Higuita, Thread* filmlerinde de rastlanmaktadır. *Higuita* filmi toplum içinde belirli kesimlerin dışladıkları hasta gruptan kaçmak için izole edilmiş adaya gitmeleri ve orada yaşam kurmalarını anlatmaktadır. Karakterlerin rahat bir yaşantının peşine düşme eylemi, aslında gidecekleri adanın tarihselliğiyle tam tersi bir amaca dönüşür. Çünkü gittikleri ada mekânı geçmiş yıllarda hapishane işlevi görmüştür (Flix, 2012). Bu sebepten geçmişin izleri arasına hapsolan karakterler, distopik bir dünya içine hapsolmuşlardır. Bir diğer filmi olan *Thread* da ise yine distopik bir evren resmedilmektedir. Filmde, hükümet tarafından uygulanan otoriter yönetim söz konusudur. Otoriteye karşı direnen anne ve oğlu halkın içinden ufak bir parça gibidir. İlginç bir anlatı dili oluşturan yönetmen sadece anne karakterini açıkça ekranda göstermektedir. Filmde diğer karakterlerin sadece vücutlarından belirlenmiş bölgeleri gösterilir. Parçalanmış toplumun parçalanmış bireylerinden izlekler bu yöntemle gösterilmiş olur. Ayrıca anlatının geçtiği kimi mekânlarda düşüncenin resmedilişi canlandırma unsuru barındırır. Yönetmen bu ifade şeklinin otoritenin yalnızca bedenlerde değil, düşünsel boyutta baskı uyguladığını söyleme çalışmış, anne ve oğlunun sıkıştığı bu toplumu mekânın gücü vasıtasıyla perdeye aktarmıştır.

Resim 1. 14: Psykou, E. (2013). Antoni Paraskevas'ın Ebedi Dönüşü



Kaynak: Ekran görüntüsü

Şiddeti filmlerinde normal bir ifade biçimine dönüştüren Yunan Tuhaf Dalga yönetmeni Elina Psykou, *Antoni Paraskevas'ın Ebedi Dönüşü (2013)* adlı filminde yıllarca tv sunuculuğu yapmış Antoni karakterinin eski tanınırlığının kalmamasını anlatmaktadır. Sunucu eski popülerliğine kavuşup yeni yayınlar yapabilmek adına kendine başkaları tarafından kaçırılmış izlenimi oluşturur, halkı kandırmaya çalışır. Bu planı işleme koyduğunda kendini kimsenin olmadığı izole mekâna hapseder ve kendi hakkındaki haberleri tv den takibe başlar. Zamanla haberlerin azalmış olması psikolojisini etkiler ve dikkat çekebilmek adına kendine zarar verme eğilimine girişir. Bu durum, popüler kültürün insanlara geçici olarak biçtiği değerle örtüşür. Sahte, toplumun sadece göz zevkine hitap eden kahramanlar yaratır. Filmde karakterin bu psikolojiye bürünmesine sebep diğer bir etmen popüler mekânların sağladığı tanınırlıktır. İnsanlar bu tür tv mekânlarında, gösteri mekânlarında geçici amaçlarla bir araya gelmekte, bedensel olarak o mekânlarda var olmaktadır. Bu varoluş uzun ilişki odağını gerektirmemektedir. Bu türden mekânların sürdürülebilir bir kalıpta olduğundan söz edilemez ve insan üzerinde geçici etki bırakması normalleşir. Geçici mekânlar, insanları kısa süreli birlikteliğe iter. Kısa süreli ilişki, insanların birbirlerinin psikoloji ve karakterlerini görebilmesini engeller. Tatmin duygusu, merak unsuru ve narsist yanlar ön plana çıkar. Filmdeki karakter de böyle bir mekânda, yaşadığı edimleri psikolojisindeki ilgi ihtiyacıyla açığa vurmuştur. Yönetmenin diğer filmi 2017 yılında çektiği *Sofya'nın Oğlu*'dur. Filmde Misha isimli, karakterin annesinden belli bir süre uzakta kalışını ve döndüğünde değişen yaşantısını anlatmaktadır. Annesi onun yokluğunda despot, diktatör karakterli bir adamla evlenmiştir. Misha Rusyadan, Yunanistan'a döndüğünde gerçeklerle yüzleşir. Ailesi ve üvey babasıyla yaşayacağı evde hiç mutlu değildir. Babanın despot halleri filmin diğer karakterleri ve mekânları üzerinde etkindir. Kadın yaptığı bu evlilikten mutlu değildir. Çünkü adamın kısıtlayıcı ve acımasız tavrı sürerlilik göstermektedir. Her şey onun kontrolünde onun iktidar olduğu ev içerisinde yaşanmaktadır. Eşini ve çocuğunu kendi kurallarına göre eğitmeye çalışarak onları olmadıkları karakterlere büründürmeyi amaçlar. Filmin genel atmosferinde siyaha yakın renk tonunun kullanımı vardır. Ev mekânlarının içindeki objeler ve eşyalar koyu renk ağırlıktadır. Aynı zamanda evin belirli yerlerinde vahşeti çağrıştırıcı objeler yer almaktadır; duvarda silah ve tüfeklerin asılı olması, doldurma

oyuncaktan hayvanların evin bölgelerine dağıtılmış olması buna örnektir. Kadın ve adamın silahların olduğu duvarın önünde dans etmeleri, çocuğun onları izlemeleri şiddetin sürekli pekiştirilmeye çalışılması anlamına gelmektedir. Şiddetin ve kuralcı hiyerarşinin hakim olduğu ortamda, hiçbir karakterin kendi özgürlüğünü ilan etme hakkı yoktur. Çocuğa kendine arkadaş bulma konusunda baskı uygulamak ve ortamlara dahil edilme istencesi, ona özgürlük tanımak olarak anlaşılmamalıdır. Çünkü çocuğun dahil olduğu ortamlardaki yaşıtları suça karışmış kişilerdir. Bu durumda çocuk şiddete meyilli davranışlarını hayvani edimlerle ortaya çıkarmaktadır.

Resim 1. 15: Alexio, A. (2008). İstoria 52



Kaynak: Ekran görüntüsü

Tuhaf Dalga akımı içinde yöneldiği korku, gerilim, aksiyon, psikoloji sarsıcı temalarıyla dikkat çeken yönetmenlerden bir diğeri Alexis Alexio'dur. 2008 yılında çektiği *Tale 52* yani *şüphe* isimli filmle insanın zihninde yaşadığı sanrıları gösterme konusunda etkili atmosfer inşa etmiştir. Filmde iki kişinin tanışma esnasında birbirlerine besleyecekleri aşk ve aşkın yaşatacağı sıkıntılar ele alınmaktadır. Başlangıçta her şey yolunda ilerlemektedir, fakat geçen zamanla Lason isimli karakterin şüphecilik ve şizofrenik düşüncelerinin artması, sevgilisinin onu aldattığı fikrine itmektedir. Şüpheci düşüncelerine engel olamayan Lason, kendine ve çevresine tehlikeli hareketler sergiler. Filmin sonuna doğru ise yaptığı bu hareketlerden dolayı kendini suçlu tutar. Anlatıda sanrılı gerilim dolu atmosferi sağlamak adına ışık kullanımı, mekân tasarımı önem taşımaktadır. Işıklandırmada yarı gölgeli kullanım birçok planda görülmektedir. Karakterlerin yüzlerinin yarısı aydınlık, yarısı karanlıkta kalmaktadır. Işık kullanımıyla karakter psikolojilerine dair izlenimler aktarılmaktadır. Işığın yarı gölgeli kullanımı endişe ve korku durumlarını pekiştirmektedir. Karakterlerin devindikleri mekânlara dair bir belirginlik söz konusu değildir. Karakter mekânı nötrleştirmektedir. Ön planda olan karakterin ruh durumu ve yaşadığı ilişkidir. Bu durumda mekân fon olarak kalmaktadır.

Aynı zamanda bu durum mekânı karakterin amacını gerçekleştireceği bir gereklilik olarak da görmektedir. Çünkü mekânlar olmasa, karakter amacını başka yerde gerçekleştiremeyecektir. Lason'un aldatılma sanrısına kapılmasının nedeni kafasında ev mekânında geçebilecek olaylara dair oluşturduğu izlektir. Bu sebepten mekân, sürekli kendini saklamakta ve görünmeyen tehlike olma potansiyelini göstermektedir. Mekânın tehlike potansiyeli de karakterin ruhunda şizofreni ritmini artırmaktadır. Filmle ilgili diğer detayda 52 rakamıdır. Yönetmenin bir diğer filmi olan 2015 yılında çektiği *Tetarti, Çarşamba 04:45* isimli filmde de rakamsal ifadeler dikkat çekmektedir. Böyle bir rakamsal ifadenin anlatıyla örtüştüğü, anlatıda açık kalan bir eylemi tamamladığı söylenebilmektedir. İlk filmdeki 52 rakamı rakamsal olarak olayın geçtiği ev, karakterin hapsedildiği yerlerde de görülmektedir. *Tetarti* filmin de ki *04:45* rakamsal ifadesi ise karakterin anlatının seyrinin değiştirdiği kısma denk düşmektedir. Karakter borç aldığı tefeciyi o saatte öldürecek ve kendi hayatının gidişatını değiştirecek hamleyi yapacaktır. Filmin konusu da gece kulübü işleten ve batmakta olan adamın tefecilerden borç alıp başının belaya girişini anlatmaktadır. Tefeciye borcunu ödeyemediği vakit işler değişir, karşılıklı yaşanan sıkıntı sonucu tefeci ölür ve film sonlanır. Filmin anlatısında yaşanan iniş çıkışlar atmosferi sarmalar. Stelios isimli başka karakterin filmin mekânları arasında gidip gelişi, yaşadığı gerilim ve heyecan düzenli bir ritimde seyretmemektedir. Ev mekânında yaşadığı ilişkiler bu durumda payını almıştır. Ev, karakterler arasında mesafenin bulunduğu duygusallığın belirli olarak yaşanamayacağı şekilde kurgulanmıştır. Ayrıca filmin önemli yan temalarından olan takip gözetim olgusu da mekânlar üzerinde belirgindir. Bu sebepten ev mekânı adamın hareketlerinin ve endişe halinin eşi ve çocuğu tarafından izlendiği yer olmaktadır. Sahnelerde kısmen yer alan müzik tercihi ise yaşanan illegal durumu seyirciye bir müzikal havasında izletmektedir. Sonuçta yönetmen bu tercihiyle endişenin insan üzerinde yaratacağı belirtileri mekânlar ve karakterler üzerinde nasıl seyredeceğini etkin şekilde ifade etmiş bulunmaktadır.

Resim 1. 16: Tzoumerkas, S. (2010). Homeland



Kaynak: Ekran görüntüsü

Gerçekçi temalara yönelen yönetmen Syllas Tzoumerkas 2010 yılında çektiği *Homeland, Ana Yurdu* isimli filmde krizin aile üzerindeki yansımalarını anlatmaktadır. Gena isimli karakterin akıl sağlığının yerinde olmayışı, annelik vasfını yerine getiremeyeceği düşüncesini doğurmaktadır. Kadının ailesi kızının bu durumundan kaynaklı bebeğine bakmayacağını düşünüp velayeti erkek kardeşine verdirir. Çocuk artık ablasıyla birlikte dayısının yanında yaşamaya başlar. Krizin açtığı hasar, kavga hali filmde sürekli tekrarlanmaktadır. Bütünlüğü bozulan aile yapısının yaşadığı problemler, gerçekçi dille ifade edilir. Karakterlerin birbiriyle kavgası, görünmeyen güçten kaçmaları, krize karşı tepkilerini eylemlere katılarak göstermeleri hepsi gerçeklik izleğinden parçalardır. Yönetmen, bu gerçekliği anlatıda aralarında yaş farkı bulunan aile bireyleri üzerinden anlatmaya çabalar. Anlatı atmosferi de gerçeklikten izler taşır. Kameranın aktüel kullanımı sallantılı hali, karakterlerle birlikte mekânlara girip çıkması, yaşanan olayların gerçekliğini artırmaktadır. 2014 yılında çektiği *A Blast, Patlama* filmin de yine aile temasına yöneldiği görülür, anlatıda standart aile yapısının reddi vardır. Bireyler birbirlerine karşı nefretle doludur. Bu normal yaşantılarına da yansımıştır. Maria isimli karakter üç çocuğu ve ailesine karşı sorumlulukları onu yıpratacak ve bir süre sora duygusal boşalım yaşamasına sebep olacaktır. Karakterler film de duygusal olarak bir şeyleri yaşamaktan çekinmezler. Bu tepkilerini tam olarak gösteremeseler bile donuk oyunculuk söz konusu değildir. Gülme, ağlama gibi duygu durumları devam etmektedir. Baş karakter Maira da ağır basan duygu kendi özgürlüğünü ilan edemiyor oluşudur. Sürekli birilerinin hayatını düzenli akışta tutabilmek adına çabalamaktadır. Bu durumdan dolayı kendine zaman ayırabilmenin yolunu cinsel olarak birlikte olduğu kişide aramaktadır. Karakterin bu yönelimi Yunan halkı'nın içinde bulunduğu psikolojik çöküşe karşı geçici olarak getirdiği çözüm olarak

görülebilir. Filmlerin genelinde karakterlerin bunalım durumlarında cinsel edimlere yöneldikleri söylenebilmektedir. Karakterler birbirlerini ve bulundukları mekânları dışlamaktadır. Mekân dahilinde kurdukları bağ, iletişim yoktur. Bu sebepten mekân karakterlerin aidiyetsizliklerinin sembolü konumundadır.

Irkçılık söylemi ve nefrete filmlerinde sıkça yer veren Tuhaf Dalga Akımı yönetmenlerinden olan Fippos Tsitos *Platos'nun Akademisi* filminde Yunan halkının orada yaşayan başka milletten insanlara yönelttikleri nefreti bakışını işlemektedir. Film, ırkçılık söylemini filmin prolog kısmından başlatır, araksında bayrak asılı kamyon meydanda dolaşmaya başlar. Dört erkek karakter meydanda oturup sürekli bir şeyler izlemektedir. Kadrajlarında dışladıkları başka milletten insanlar vardır. Yabancıları göz hapsine aldıkları bu tavırları filmin sonuna kadar süreklilik göstermektedir. Coğrafi mekân farklılığı temelde ırkçılığa sebep olan ilk etmendir. Karakterlerin devindiği mekânlarda Yunanistan'ı simgeleyen parçalar yerleştirilmiştir. İlişki biçiminde yabancılara yöneltilen alaycı üslup vardır. Oraya ait olmadıkları sürekli tekrarlanmaktadır. Fakat filmin başındaki dört adamdan birinin kardeşinin ülkeye dönmesi ve annesinden aslında Yunan değil Arnavut olduğunu öğrenmesi büyük bir ironi durumu oluşturmuştur. Aidiyetsizlik ve yabancılığın herkes için geçerli olabileceği mesajının verilmesiyle film sonlanır.

İKİNCİ BÖLÜM

İKTİDAR

2.1. İktidarın Tanımı

İktidar kavramını tanımlama ve ilişki kurmak için kullanımına öncelikle sözlük anlamından başlamak isabetli olacaktır. Türkçede iktidar sözcüğü; enerji, güç kelimelerinin eş anlamı olarak anlam bulmaktadır. İktidar sözcüğü kökenini Arapçadan almakta ve Türkçe dilinde görünür olarak kullanımı ilk olarak *"Tazarrünama"* isimli eserde idare, yönetim gücünü mevculaştırma olarak tanımlanmaktadır (Nişanyan, 2009, s. 136). Türk Dil Kurumu Sözlüğünde iktidar; işi, görevi yerine getirebilme potansiyeli, resmi ve devlet idaresini yönetebilme enerjisi olarak karşılık bulmaktadır (2012). Felsefe sözlüğünde iktidar; toplumu, devleti yönlendirenlerin hukuksal ve siyasal hükmü şeklinde kullanılmaktadır (Cevizci, 2005, ss. 901-902). Zekeriya Yıldız iktidarı Politika Sözlüğü kitabında oy çokluğuyla yönetimi ele alacak partinin idare yöntemi-biçimi olarak adlandırmaktadır (2003, s. 196). Modern toplum ve düşünce sözlüğünde ise insanları etkilemek adına amacına ulaşma ya da etkilemek içim imkân yaratma çabası biçimi şeklinde değerlendirilmektedir (Outhwaite, 2008, s. 352). Ziya Ülken İktidarı baskın ve üstün olmakla ilişkilendirip; toplum yapısı içinde şahıs veya grubun diğer guruplar yahut bireyler üzerinde mevki, itibar noktasında üstün halde bulunması şeklinde yorumlamaktadır (1969, s. 140). Bu bağlamda her birey, ya da topluluğun iktidarı nasıl kurguladığı, kullandığı değişiklik göstermektedir. Fransız siyaset uzmanı Maurice Duverger, iktidarı anlamlandırma noktasında toplumla ilişkilendirmekte, kurallar, gelenekler, yaşayış biçimleri, değer sistemine göre şekillendiğini öngörmektedir (1995, s. 183).

İktidar kavramına sözlük anlamının dışında tarihsel bakış yönelttiğimizde Aristoteles'e kadar uzanan tanımlama skalasıyla karşılaşmaktayız. İlk çağ düşünürlerinden olan Aristoteles iktidar ve yönetim biçimiyle ortak bağ kurup iktidarı

tanımlamaktadır (Mayor & Forti, 2004, s. 14). İktidar kavramını güç, devlet ve toplumsal işleyişle birlikte ele aldığı gibi, egemenlik kavramına göre iktidarı gruplandırmaktadır (Aristoteles, 2000, ss. 80-81). Çünkü egemenlik bir kişi ya da grubun himayesinde bulunmakta, bu yüzden kişiler veya gruplar için ortak fayda, amaç barındırmalıdır (2000, s.81). Aristo, Platon gibi düşünürlerin felsefesiyle oluşum gösteren metafizik düşünce içerisinde siyaset felsefesini de barındırmakta dolayısıyla iktidar olgusu tartışmalara dahil edilmektedir (Osmanoğlu, 2011, ss. 57- 58). Ortaçağda siyaset üzerine yapılan tartışmaları iktidar ve egemenlik kavramlarını içerdiği gibi; ilk çağ tartışmalarında ki akıl-mantığı baz alan iktidar olgusu, orta çağda kaynağını tanrıya dayandırmaktadır (Cassirer, 1984, s. 87). Bu sebepten iktidarın boyunduruğu altında ki tüm halkın bu güce itaat etmesi gerektiği empoze edilmiş ve iktidarın başı konumunda kiliseler yürütücü, planlayıcı olmuştur (Osmanoğlu, 2011, ss. 59-60). Dönemdeki bu karışık düşüncelere rağmen Machiavelli iktidar kavramına olumlu yaklaşan ilk düşünürlerden sayılmış, çünkü ilkçağ düşüncesine göre iktidarı sorgulamak akıldan yoksunluk olarak görülürken, ortaçağ anlayışına göre tanrıya karşı çıkışla eşdeğer tutulmuştur (Balki, 2013, s. 16). Machiavelli ise sahip olunan tüm bu karanlık düşünceleri yok saymış, iktidar konumunda bulunan şahısların dinsel teoloji ve felsefeye hakimliğini görmezden gelerek ilke dışı tutmuştur (2009, ss. 226-227). Bu yeni yaklaşımla tanrı odaklı anlayış dışlanmış, kilise yönetim ve iktidar noktasında söz sahibi olamamış, böylelikle iktidar kavramına siyasi anlam atfedilerek güç ve hükümdarlık olgularıyla açıklanmaya başlanmıştır (Akal, 2000, ss. 49-52) . Onun bu iktidar-devlet anlayışında iktidar kendiliğinden meydana gelen bir yapı olarak görülemeyeceği gibi yönetecek başa geçecek kişiler tarafından oluşturulmakta, yani iktidarın iradesine göre devlet- yönetici başa geçer ya da geçemez (Arnhart, 2008, s. 175). Yönetici-hükümdarın iktidar olarak kalabilmesi halka karşı göstereceği tavırla ilişkilidir, bu sebepten halkla hiçbir zaman çelişmemelidir (Machiavelli, 2009, s. 155). Ayrıca o hükümdarın devletin başında kalabilmesi ve başarı elde edebilmesini gelenekselleşmiş ahlaki kurallara uyup uymadığına bağlar ve ahlaki ilkeleri şu şekilde aktarır; daima iyilik peşinde olmalı, kötülüğü lazım oldukça kullanmayı bilmelidir, merhametli, ara bulucu, cesur olmalıdır (King, 2001, ss. 117-123). Çünkü ahlaklı ve erdemli olabildiği sürece iktidarda kalacaktır. William Ebenstin'e göre Machiavellinin

anlayışındaki devlet olgusu; hükümdarın-yöneticinin, toplum ve devletin işleyişine yarar sağlayan devlet olgusudur (2003, s. 190). Öne sürülen bu çağdaş devlet ve iktidar olgusu Jean Bodin'in dikkatini çekmiştir. Yalnız o Machiavelli'nin öne sürdüğü gibi iktidarı hükümdarın varlığına bağlamamış, daha soyut anlatıma yönelmiştir. Böylelikle Bodin iktidarı ilahi güçten ayırarak sürerlilik gösteren bir kavram olarak ifade etmiş ve hür iktidarın iyi bir devlet modelini meydana getireceğini savunmuştur (Sabine, 1969, ss. 79-81). Bodin'in bu yeni iktidar ve egemenlik bakışı Thomas Hobbes'in düşünceleriyle birlikte daha kapsamlı bir boyuta bürünmüştür. Akala göre Hobbes sosyal sözleşmesinde iktidarı, doğa ile iletişim kurup açıklamaktadır; birincisi insanların ölme ihtimali, diğeri ise insanların bu ihtimalden kurtulmak için güçlünün karşısında sözleşme yapmasıdır, çünkü iktidarın baskınlığı çatışmaya nedendir (2000, ss. 94-95). Bu durumda iktidara karşı her birey kendi yaşamını sürdürmek adına her şeyi yapabilme özgürlüğü oluşmaktadır; fakat kişi iktidar karşısında benliğini korumak adına takındığı tutumu başkaları içinde gözetmelidir (Rosen & Wolf, 2006, ss. 86-87).

Marx'ın iktidara karşı yorumunu yabancılaşma ve emek kavramı üzerinden yapmaktadır. Yabancılaşma şahıs veya grubun bulunduğu ortak paydaları paylaştığı toplum, veya ortama karşı edimlerinin pasifleşmesi, bilinçdışı olması demektir (Karaismailoğlu, 2006, ss. 20-21). Peffer'in deyişiyle Marx'a göre yabancılaşma öznenin yaşamı için gerekli olan mutluluk, huzur verici edimleri yerine getiremediği zaman gerçekleşmektedir (2001, s. 62). Bu noktada kapitalist düzenin payının yabancılaşma üzerinde etkilerini görmezden gelmek doğru olmayacaktır. Çünkü kapitalist sistem içerisinde olan bireyler kalıplaşmış kurallara göre yaşamak zorunda, bireysel özgürlük ve isteklerini baskılamak durumundadır. Özgürlüğün olmadığı bir düzende yönetici iktidarın kendisi, kapitalist düzenin sağlayıcısıdır. Bunun yanı sıra devlet ve devletin bütün hiyerarşisi iktidar grubun varlığını idame ettirebilmesi için kurgulanmakta; kolluk kuvvetleri, adli makamlar tüm bu iktidar himayesinde grubu korumaya hizmettedir (Cevizci, 2005, s. 1133). Althusser, Marx'ın bu düşüncelerine katılmakla birlikte iktidarda ki devleti ve devletin aygıtlarını birbirinden ayrı tutmaktadır. Devletin baskı ve ideolojik aygıtları vardır. Bu aygıtlar ideolojinin ve iktidarın sürdürülebilmesine temel oluşturan yapı taşları gibidir. Baskı aygıtları; asker, polis, mahkemeler, ideolojik aygıtlar ise; din kurumları, aile, eğitim kurumlarıdır

(Althusser, 1994, s. 63). Bu aygıtlar arasında ideolojiyi kullanma yönünden farklılıklar mevcuttur, böylelikle devletin nasıl bir baskı ve ideoloji uygulayacağı konusu oluşmaktadır. Marx'a göre devlet baskı uygulayıcı bir aygıttır ve gücünü yalnızca güçlü kesimin işlerini yürütmek için kullanmaktadır, iktidar olgusunu da bu sebepten güçlünün güçsüzü sömürüsü olarak tanımlamıştır (2012, ss. 52-76).

Steven Lukes *"Siyaset ve İktidar"* kitabında iktidar kavramın detaylı irdeleyebilmek amacıyla sorgulamaya gitmiş bir takım sorular yöneltmiştir; *"İktidar sahip olunan bir şey midir yoksa bir ilişki mi? Bir potansiyel midir yoksa fiilen mevcut olan bir şey mi? Bir kapasite midir yoksa bir kapasitenin kullanılması mı? İktidarın sahibi kimdir ya da nedir veya onu kim ya da ne uygular?" (2006, s. 627).* Bu noktada iktidar kavramına iletişim ve kurulan ilişki doğrultusunda bakılabilmektedir. Canetti iktidarın sıradan ilişki biçimlerinde nasıl şekillendiğine dair örnekler verir; seyir halindeyken bazen birilerini durdurup soru sorarız. Bazen bu kişinin cevabından tatmin olmayarak daha detaylı sorular yöneltiriz. Sorularımız karşısında bunalmaya başlayan kişi giderek bu durumdan şüphelenmeye başlar. Soruyu yönelten kişi ise burada iktidarın kendisi olur ve yönetme, baskı güdümüne kapılır. Uygulayacağı baskı, sorular artar bundan haz alır (1998, s. 284). Yani burada değinilmek istenen şey iktidarın gündelik ilişki sırasında bile nasıl kompoze edildiğidir.

İktidarı oluşturmak için baskın konumda ve daha pasif konumda olan karşılıklı iki belirleyicinin bulunduğu düşünülmektedir. Bu durum güç, mücadele ve istikrarlı olmayı beraberinde getirmektedir. Weber'in iktidarı; toplumsal ilişki içerisinde iradeye karşı güç oluşabilme durumunda bile istikrarı sürdürme, elden bırakmama olarak tanımlaması (1993, ss. 80-81) yukarda vurgulanan düşünceye ışık tutmaktadır. İktidar bir bakıma aktif ve pasif konumdakinin egemenliği ele alma amacını da yansıtmaktadır. İster kişiler arası düzeyde ister toplumsal düzeyde olsun iktidar sürekli karşılıklı mücadeleden kaynaklı oluşmaktadır. İlişki ağını zorunlu kılan iktidar egemen olma gayesine de vurgu yapmaktadır. Çünkü egemen konumda ki güç, özgürlük ve iktidar durumunu sürdürebilmek adına iktidar biçimlerini geliştirmektedir. Buna karşı gelen ve iktidarı devralmak isteyen taraf ise mücadele pratikleri hazırlamaktadır, bu durumda gücü elinde bulunduran daha avantajlı konumda olmaktadır. Foucault'a iktidarı güç dengesine bağlamaktadır:

> *İktidar derken, belli bir devlet içinde vatandaşların bağımlılığını garanti eden kurum ve aygıtlar bütünü olan iktidardan söz etmek istemiyorum. İktidardan anladığım, şiddetin tersine kural biçimini taşıyan bir uyruklaştırma kipi de değil. Bir öğe ya da bir grup tarafından bir başka grup üzerinde kullanılan ve etkileri birbirini izleyen türemelerle toplumsal bünyenin bütününün içinden geçen bir egemenlik sistemi de değil iktidardan anladığım. İktidar kavramından yola çıkılarak yapılan çözümleme, ilk veri olarak devletin egemenliğini, yasanın biçimini ya da bir egemenliğin bütünsel birliğini ele almamalıdır; bunlar daha çok iktidarın nihai biçimleri olacaktır. Bana göre iktidardan ilk önce uygulandıkları alana içkin olan ve kendi örgütlenmelerini kuran güç ilişkileri çokluğunu anlamak gerekir; yani, mücadeleler ve karsı karsıya gelmeler yoluyla bu ilişkileri dönüştüren, güçlendiren tersine çeviren hareketi anlamak; bu güç ilişkilerinin, bir zincir ya da sistem, ya da tersine onları birbirlerinden tecrit eden farklılıklar ve karşıtlıklar oluşturacak biçimde birbirlerinde buldukları dayanakları anlamak ve nihayet, genel çizgisi ya da kurumsal saydamlaşması devlet aygıtlarında, yasanın formüle edilmesinde ve toplumsal hegemonya da gelişen stratejileri- söz konusu güç ilişkileri bu stratejilerin içinde etkili olurlar- anlamak. (2003, ss. 71-72).*

Foucault'un bahsettiği gibi güç ve iktidar birlikteliğine ister bireysel ister toplumsal anlamda olsun her ortamda rastlamak mümkündür. Bu sebepten yaşantının, hiyerarşinin her alanında bu kavram yer edinmektedir. Sennet de iktidar kavramının ilişkisel yapısına dair sosyal, coğrafik, siyasi deneyimler ve mücadelelerin yer aldığını söyleyerek, bireyler arasında iktidarı üstünlük kurmayla ilişkilendirmektedir (1992, s. 176). Dolayısıyla farklı iletişim şekilleri farklı iktidar şekillenmelerini oluşturmaya sebeptir.

Kavrama daha geniş perspektiften bakıldığında ise aslında tarih boyunca insanlık adına yaşanan savaşların, buluşların, ilerlemenin, hepsinin ardında altında güçlü ya da güçsüz iktidar pratiklerinin izlerini görmek mümkündür. Akal, toplumsal olarak ilerleyiş, gelişme ve üretim dönemlerine göre iktidarı başlıklandırır; "*farklılaşmamış ya da asgari düzeyde farklılaşmış siyasi iktidarlı toplumlar,*

farklılaşmış ve kutsallaşmış siyasi iktidarlı toplumlar, farklılaşmış ve kişiselleşmiş(kral-devlet) ya da kurumsallaşmış (ulus-devlet) siyasi iktidarlı toplumlardır"(2000, s. 165). İlk sınıflandırmada ki toplumlarda iktidar daha çok geleneksel yapıda işleyiş göstermektedir. İkinci grupta ise iktidarın başında ki lider insanları korku ve otoriteyle yönetmekte kutsal, dini öğeler iktidarı işlemede ön plandadır. Üçüncü grupta ise yöneticinin yasası iktidara işleyiş kazandırmaktadır. Toplum denetimi yerleşik hayatla birlikte düzene girmiş ve iktidarda düzenli olacak biçimde iktidar şekillenmektedir.

Denis, tarihsel süreç içerisinde Antik Yunan döneminde iktidarın kral yönetimine bırakıldığından bahsetmektedir (1973, s. 14). Bu durum soylular, köylüler ve zanaatkarlar olarak ayrımlanmış ve iktidarın işleyişinde farklılık göstermiş, köylü halkın isyan çıkarmasına sebep olmuştur (Savaş, 2000, s. 31). Çıkan isyanın iktidar tarafından baskılanması köylü üzerinde orantısız güç kullanımına yol açmıştır. Böylelikle iktidarın orantısız yapısı görülmüştür. İktidarın baskıcı tutumuna Roma imparatorluğu döneminde de rastlanılmaktadır. Tarımla uğraşan Roma halkı iktidar tarafından kölelik sistemine zorlanmıştır. Nıkıtı'ın de bahsettiği üzere kölelik sistemine dayandırılan yönetim biçimi gerek askeri gerekse toplumsal alanda iktidarın uygulanmasında etkili olmuştur (1990, s. 30). Ortaçağ düşüncesinde ise iktidar ve tanrı arasında ilişki kurulmuştur. Kilise, iktidar kaynağı olarak işlev görmüş, Cannet'i bu durumla ilgili; Tanrıya inananların daima onun iktidarı altında olduğunu düşünmekte, bu sayede inandığı iktidarın onun hayatını, benliğini şekillendiğini söylemektedir (1998, s. 280). Foucault bu dönemde ki iktidar anlayışını *Pastoral İktidar* kavramı bağlamında yorumlamaktadır (2005, s. 210). Pastoral İktidarı çoban ve güttüğü sürü edimine atfetmektedir; çoban güttüğü sürüyü daima yönlendirip, gözlemekte bu sayede kurtlara yem olmaktan kurtarmaktadır. Bu tarz bir iktidar ilişkisini insana uyarlamış, doğduğu günden öleceği güne kadar yaşamı ve istekleri için dua edip, çabalamasıyla yorumlamıştır (Foucault, 2005, s. 211).

Feodal düzende kırılma yaşatan Reform ve Rönesans iktidar olgusunun anlamını değiştirmiştir. Rönesansla birlikte önem kazanan öznenin kendisi, yani bireysellik iktidara karşı tutumu da etkilemiştir. Gerek sosyal alan gerekse davranış, giyim tarzı, din, ahlak gibi konularda geleneksele karşı çıkış görülmektedir. Tanilli'e göre yaşanan bu değişimlerde; "*Batı'daki iktisadi gelişmenin, doğan kapitalizmin ortaya çıkardığı*

yeni bir sınıfın, yani burjuvazinin yaşam anlayışı ve yaşayışının büyük payı vardır. Dolayısıyla bu gelişmelere burjuva kesiminin güçlendirmiş, Fransız ihtilaliyle birlikte siyasi iktidarı daha sağlam temele oturtan bu kesim egemenliği halka atfedilmişitir" (1981, s. 63). Sanayi ve endüstri devrimiyle ise iktidar bilimsel gelişmelerle ele alınır olmuştur (Ferrarotti, 2000, s. 41).

İktidarı güç istenci kavramı üzerinden açıklayan Nietzsche'e göre insan gücü arzulamakta ve bunu içgüdüsü olarak görmektedir (2002, s. 355). Yani insanı güç olgusu şekillendirmektedir. İktidarın baskınlığı karşısında pasifleşmeye başlayan bireyleri eleştiren Nietzsche güçlü kişileri üst insan sıfatıyla nitelemektedir (2002, s. 356). Güç kaybeden kilisenin bireylerin ruhlarında oluşturduğu boşluğa rağmen güçlü olmaları vurgusu önemlidir. Çünkü insan ölene kadar var olduğu bu dünya da yaşamakta ve buraya odaklanmalıdır, bu sebepten pasif bireyleri alt etmeli onlardan belirgin olmalıdır (Heidegger, 2001, s. 140). Berkowitz Peter ise Nietzsche'nin güç istenci – iktidar bağıntısıyla ilgili şunları söylemektedir;

> *Güç istenci, istencin akıldan daha temel olduğunu ima eder. Bilgi zihin tarafından keşfedilmez, istenç tarafından dünyaya dayatılır veya yansıtılır. Değişmez sabit bir düzen olmadığına göre, yorum her zaman için sadece gücün ifadesidir. Özgün hiçbir şey yoksa, sadece metin varsa, bilgi de yoktur; sadece yorum vardır. Metni kendi arzularımıza uyacak şekilde kurarız, çünkü başka türlü yapamayız(2003, s. 35).*

Güç ve iktidar kavramının ilişkisi bu durumda bireyin arzuladığı küçük veya büyük hedeflerine ulaşma da önem arz ettiği görülmektedir. Böylelikle insanı iktidara ulaştıran eylemi gücü kullanma yetisiyle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla Nietzsche'nin bahsettiği üst insan kavramı iktidarla gücü kullanma anlamında ilişkilidir.

Toplumsal olgular ve sosyal çözümlemeler yapan Weber, iktidarı tanımlarken farklı boyutlara yönelmektedir. Sadece güç ya da egemenlik kavramını iktidarı açıklamada tek başına yeterli görmez. Bu sebepten bürokrasi, kapital sistem gibi kavramları da analize dahil etmekte ve iktidarı; grup veya toplum yaşayışı içinde her türlü zorluğu, engeli aşarak emellerini yerine getirmek durumu olarak tanımlamaktadır (1995, s. 92). Weber, iktidar için önem sarf eden egemenlik kavramıyla ilgili şunları

söyler: "*Egemenlik, belli içerikteki bir buyruğa boyun eğmeye hazır belli kişilerin bulunması olasılığı demektir, belli bir bireyler kümesi içinde edinilmiş bir alışkanlık sonucu, anında kendiliğinden ve kalıplaşmış biçimde boyun eğmenin görülmesi olasılığına ise sıkı düzen diyoruz" (1995, ss. 92-93).* Yani o iktidarı egemenlik, bürokrasi ve güç kavramının karmaşasından meydana gelen bir olgu olarak anlamlandırır. Burada bahsi geçen güç kavramı ise devletin bireyler üzerinde kullandığı otoriteye dayalı güçtür (Giddens, 2000, s. 361). Söz konusu boyun eğme ve karşı çıkmama durumu vardır. Fakat iktidarı bu açıklamalardan dolayı sadece baskılayıcı kuvvet-güç olarak görmekte doğru olmaz. Güç kullanımı iktidarı sağlayabilmenin parçalarından biridir. Bu sebepten iktidarın olduğu her yerde bireyler, toplumlar gücü hisseder ve ona göre davranmaya çalışır, aksi taktirde çatışma yaşanır ve düzen bozulur. Weber, iktidarı açıklarken bürokrasiyle ilişkisine de değinmektedir. Ona göre bürokrasi iktidarın şekillenmesinde kurallar koyucu bir olgudur (1995, s. 315). Bu sebepten kontrol sağlanırken bürokrasi denetleyici mekanizma da görev teşkil etmekte ve insanlar bu mekanizma içinde devinmektedir.

Kavrama bireysel bakış yönelterek hayatın gündelik rutini içerisinde değerlendirmeye çalışan Foucault'a göre; iktidar her insanın hali hazırda beklettiği ve hayat akışında kullandığı olgudur (2003, s. 29). Böylelikle kavram özne ve öznenin iletişimde olduğu ortam bağlamında işlev kazanmaktadır. Foucault özne ve iktidara (2000) dair yaptığı incelemelerle ilgili şunları söylemektedir:

> *Gerçi iktidar sorununa epey bulaşmış durumdayım. İnsan öznenin, bir yandan üretim ve anlamlandırma ilişkilerine girerken, öbür yandan ve aynı derecede, çok karmaşık bir nitelikte olan iktidar ilişkilerine de girdiğimi anlamam uzun sürmemişti. Bana kalırsa, ekonomi tarihi ve kuram üretim ilişkileri açısından iyi bir araçtı. Linguistik ve Göstergebilim ise anlamlandırma ilişkilerini incelemenin araçlarını sunuyordu. Ama iktidar ilişkilerini incelememiz için elimizde bir araç yoktu. Bir tek yasal modeller temelinde iktidar hakkında düşünme yollarına, 'iktidarı meşru kılan nedir?' sorusuna başvurabilirdik. Ya da kuramsal modellere dayalı iktidar hakkında düşünme yollarına, yani 'devlet nedir?' sorusuna başvurabilirdik. Bu yüzden, bu tanımdan*

öznenin dışsallaştırılmasını incelerken yararlanmak isteniyorsa, iktidar tanımının boyutlarını genişletmek bir zorunluluktur(s, 110).

Foucault'un özne ve iktidar bağlamında yaptığı incelemeler daha çok modern dönemde göre değişen kimlik yapısını ortaya çıkarmak üzeredir. Dolayısıyla öznenin bedeni ve kimliğini onu temsil eden etmenlerin başında görmekteyiz. İktidarı ise bu aşamada özneyi çevreleyen ve bulunduğu ortamla ilişkilendiren güç şeklinde ifade edebiliriz. Böylelikle Foucault'ın iktidar a bakışı aidiyet, ekonominin yönetimi altında gelişen bir şey değildir. Bununla birlikte iktidar belli zümrenin himayesinde de değildir. Daha çok şeyleri birbirine bağlayan iplikler gibi taşıyıcı görev üstlenir; iktidarın kimin himayesinde olduğu sorunsalından daha çok özne için iktidarın neler sağlayacağına önem verir (Sarup, 2004, ss. 111-112). O iktidar çözümlemesinde; "*modern zamanla gelişmeye başlayan insanın çalıştığı, yaşadığı kurumlarla bireyselleşmeye çalıştırıldığını söylemekte ve bunun dış iktidarla"* sağlandığını vurgulamaktadır (Urhan, 2000, s. 9). Özne-iktidar çözümlemesinde karşılaşılan iktidar ve bilgi bu yapı içinde önem taşımaktadır. Çünkü iktidar denilen olgu süreklidir ve ilişki kurduğu pek çok şey vardır. Bu sebepten iktidarın her yerde olacağı söylemi mevcuttur. Öncesinde de değindiğimiz gibi ağ misali bulunduğu yeri kaplamakta, sadece kişi, kurum, grup gibi toplum katmanlarına indirgenemez; Foucault'un iktidarın dağılmış iktidar ağ benzetmesi de bunu açıklamaya yetmektedir (Connor, 2001, s. 84). İktidar, bireyleri yaşamları boyunca şekillendirmeye katkı sağlamaktadır. Böyle bir iktidar biçimi bio-iktidar olarak adlandırılmakta, kapitalizmle ilişkilendirilmektedir (Foucault, 1994, s. 144). Çünkü birey bedenini yönetmekle, toplumu yöneltmekte, disiplinle bastırılmış toplum meydana getirilmektedir (Canpolat, 2005, s. 102). Özellikle burada karışıklığa sebep olmaması adına Foucault'un iktidar anlayışında bireye özgü arzuyu, iktidarın yönlendirdiğini vurgulamak doğru olacaktır. Böylelikle Marksist düşüncenin savunduğu iktidar metodundan farklılığını da belirtilmiş olmaktadır.

Marksist düşüncenin izlerinin görüldüğü Frankfut Okuluna göre iktidarın sahibi üretimi devam ettiren, elinde bulunduran egemen kişi veya gruplardır. Frankfurt okulunun iktidara yönelttiği bu bakış açısı, sermayeyle ilişkilendirilmektedir. "*Aydınlanmanın Diyalektiği*" isimli kitapta iktidarla ilgili ekonominin ve üretimin gelişmesiyle beraber halkın üretici güçlerin karşısında dilsiz bırakıldığı, bu yüzden

güçlü olanın iktidarı sağladığı belirtiliyor (Adorno & Horkheimer, 1996, s. 15). Modernite dönemine baktığımızda ise iktidarın daha farklı yorumlandığını görmekteyiz. Rasyonalist düşüncenin baskınlığı, iktidarı daha makro düzeyde sorgulamaya maruz bırakmıştır. Bu dönemi sonlandıran yeni bir dönemin başlangıcı olan postmodernizm ise daha farklı iktidar tartışmalarına ortam sağlamıştır. Postmodernist dönemle o zamana kadar kabul görmüş görüşler reddedilmeye başlanmış, iktidar her şeyle ilişkili olabilir öngörüsü hâkim olmaya başlamıştır. Alain Touraine "*Modernliğin Eleştirisi"* Kitabında Postmodernizmle o zamana kadar iktisat, sanat alanlarında ortaya sürülen araç ve akıl farkını, toplumsal yapının kitle kültürünü reddetmektedir (1995, ss. 210-212). Bu dönemle birlikte iktidar söylem ve kültürle birlikte analiz edilmiştir. Kültürel Çalışmalar okulu iktidarı ideoloji, dil ve hegemonya bağlamında ele almış, kültür de bu anlamda farklı olgularla incelenmiştir (Steeves, 1994, s. 106).

Kısacası iktidarla ilgili açıklamaları toparlayacak olursak; modern dönemde iktidarın varlığı üretim ve bilgiye dayandırılmış, post modern dönem de ise iktidarın bağımsız olduğu varsayılarak her yerde olabileceği kabul görmüştür. Böylelikle iktidar gelişen teknolojiyle birlikte mikro bir tartışma alanına girmiş gerek sanat gerek siyaset, gerekse hayatın her aşamasında kendini göstermiştir. Yani her dönemde çağın yaşayışına ve fikirsel dünyasına uygun yorumlanmıştır. Bununla birlikte iktidar, bilimsel çalışmalar alanında da tartışılır olmuştur. Oluşturulmuş bu çalışma içinde iktidar kavramı, sinema alanı içerisinde incelenerek seçilmiş olan film mekânları minvalinde analiz edilmiştir.

2.2. İktidar ve Sinema İlişkisi

Sinema kendine özgü görsel ve işitsel yönleriyle insan için vazgeçilmez deneyim sunan çok yönlü bir araç ve sanat dalıdır (Parsa, 1989, s. 1). Bunun yanı sıra sinema sadece görsel ve işitsel deneyimlere indirgenememektedir. Çünkü görselliğin ve işitselliğin gücünü oluşturacak temel etken olarak görülebilecek şey olan anlatıyı oluşturacak düşüncedir. Bu sebepten sinematografinin inceliklerine yoğunlaşabilmek için düşünme edimini önemsemek oldukça önemlidir. Sinema sanatı üzerine yoğunlaşan Deleuze'e göre düşünme edimiyle yeni şeyler ortaya koyabilirken var olan sorunlar üzerine de eleştiri getirilebilmekte, bu da sinemayı düşünce üretmeye yarayan araç

olarak görmektedir (Zourabichvili, 2008, s. 46). Bu tanımlamadan yola çıkarak sinema için düşünme eyleminin neleri barındırdığı hakkında sorgulamaya gitme imkânı doğmaktadır. Çünkü düşünme-düşünce edimi temelinde o düşünceyi ortaya koyacak ve sürdürecek ideoloji ve iktidar biçimine göre şekillenmektedir. Bu durumda sinemada bir düşünce etrafında şekillendiğinden, iktidar ve ideolojinin yansımalarını görebilmek mümkün olmaktadır. O halde sinemada iktidarın oluşturan öğeler olarak filmin montajı, kadrajı, oyuncuları ve mekân oluşumunu örnek gösterebiliriz.

Sinematografik öğelerden olan alan derinliği ve yaratıcı montaj Andre Bazin için sinemayı belirginleştiren önemli öğelerdendir. O alan derinliğine dair şunları söylemektedir:

> *Alan derinliği izleyiciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre, görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir. Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. Önceki iki durum psikolojik şartlarla ilgiliyken üçüncüsü metafizikseldir. Gerçekliğin analizinde kurgu dramatik olayın anlamının, biriminin doğası betimler. Kuşkusuz başka analiz biçimleri de mevcuttur, fakat bu onun başka bir film haline gelmesine yol açacaktır (1966, s. 63).*

Bazin'in alan derinliğine atfettiği anlamlardan biride montajın yaratıcı şekilde kullanımıdır. Anlatıyı oluşturan sahneler farklı parçaların birleşimiyle gösterilmesinden ziyade sabit çerçeve içinde görüntülerin alan deriliğinden yararlanarak perdeye aktarılmasından dolayı bu ismi vermiştir. Bonitzer, Bazin'in bu durumu *"Modern yönetmenin alan derinliğindeki plan-sekansı"* olarak aktardığını söyler (2011, s. 89). Aslında Bazin, çıkarılacak anlamın görüntüyle değil de montaj yoluyla izleyiciye sunulduğuna dair eleştirilerek yapmaktadır. Onun bu tavrının nedeninin sorguladığımızda aslında montajla daha bireysel, politik ve iktidar destekçisi bir yan olduğunu görmekteyiz. Çünkü montajda bileştirilecek görüntülerin çekilmeye

başlamasından filmin montajlanıp seyirciye sunulmasına kadar ki evrede kameraman, montajcı gibi pek çok kişinin müdahalesi söz konusudur. Böylelikle düşünce aşamasından, montajın son haline kadar çeşitli iktidar çeşitleriyle karşılaşıp şekillenip film ortaya çıkmaktadır. Montajın ve görüntülerin sınırını belirleyen şey çerçevelemenin nasıl yapıldığıdır. Görüntüleri sınırı çizilmiş çerçeve içine oturtmak ise iktidar gücün yönlendirmesi doğrultusunda gerçekleşmektedir. Çerçeve içine dahil olan görüntü, hem iktidar gücünün belirttiği amacın doğrudan göstergesi olabilmekte, hem de başka anlamlar oluşturmaya basamak oluşturacak şeylerin yansıması şeklinde işlev görmektedir. Dolayısıyla kadrajın içi iktidarın kendisiyken, kadraj dışında da iktidar izleri görülebilmektedir. Bu minvalde kadraja dahil edilen, kadrajın dışında bırakılan her şey iktidar bağlamında ilişkilendirmeye müsait olduğu söylenebilir.

Kadrajda görülen oyunculuklar ve bedenler, aşina olduğumuz gerçekliklerden ziyade üretilen, değiştirilen ve şekillendirilen haliyle karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın devinen yanı, bu hususta düşüncelere ve senaryoya etki etmektedir. Devinen düşünceler, devinen iktidarlara çağrışım yapmaktadır. İktidar bu hususta oyunculuk edimlerine, oyuncuların bedenlerine çeşitli işlevler katmaktadır. Barthes bu durumla ilgili *"Göstergeler İmparatorluğu"* adlı eserinde yakın plan çekiminin konuya ilgi ve hakimiyeti artırdığını, duyularımızla oyuncunun bedenini algıladığımızı söylemektedir (1996, s. 64). Yakın plan çekim kullanımının bu anlamda yönetmenin beden üzerinden anlatmak isteyeceği düşüncesinin ve iktidarının bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Oyunculuk edimi üzerinden iktidar çeşitli şekilde sunulmaktadır. Oyuncu-karakter bedeni kimi zaman arzu nesnesi, cinselliği tahrik edici şekilde konumlanırken, kimi zaman ise erkek ve kadın bedenleri üzerinden iktidar söylemini gerçekleştirmektedir.

İktidarın söylemine yönelik arzu nesnesi konumuna dönüşen karakter bedeni filmlerde toplumun baskıladığı duygularını, tüketme arzusunu, yahut bireyi başka bireylerden farklı kılan gösterge konumunda kurgulanmaktadır. Bireyler, bedenlerini gerçek hayatta istekleri doğrultusunda kullandıkları gibi film anlatısı içerisinde aynı amaca uygun kullanabilmektedir. Oyuncu bedeninin filmlerde cinsel arzuyu tetikleyici biçimde kullanımı, bedenin iktidarın aracına dönüşmesine sebep olmaktadır. İktidar elinde fetişleşen oyuncu bedeni, politik ve toplumsal temsillere izin vermektedir. Seyirci bu anlamda izlediği oyuncu karakteri ve bedenlerinden keyif almaktadır.

Cinsellik, beden, sinemada iktidarın ürettiği simgeler dahilinde ele alınmaktadır. Jean Baudrıllard "*Tüketim Toplumu*" *(2004)* isimli eserinde konuyla ilgili şu sözlere değinmektedir:

> *Her yerde "cinselliğin patlaması", "erotizmin tırmanması söz konusu. Cinsellik, kitle iletişiminin tüm anlam alanlarını gösterisel bir biçimde belirleyen tüketim toplumunun "bas sayfalardaki konusu" haline geldi. Görmeyi ve dinlemeyi gerektiren her şey cinsel bir tını aldı. Tüketilmesi gereken her şey cinsel teshir pesinde. Aynı zamanda elbette tüketime sunulan cinselliğin kendisi (s, 184).*

Filmlerde kadın ve erkek oyuncu biçimlenmesi arasında farklılık mevcuttur. Kadın oyuncu daha çok dikkatleri üzerine çeken seyir objesi olurken, erkek daha çok baskıcı hazzını başka bedenler ve mekânlar üzerinde arayan bir karakter şeklinde yapılanabilmektedir. Kadın karakterin izlenmeye değer cinsel obje olması, erkeği onu izleme edimine daha çok çekmektedir. Görsel hazzını kadın bedeni üzerinden yaşamaya çalışan erkek, sinema perdesi üzerinde hazzını kadın üzerinden iktidarlaştırır. John Berger'in bahsettiği gibi erkeklerin kadınları izledikleri, kadınların ise erkekler tarafından nasıl izledikleri bu duruma açıklık getiren düşüncelerdendir (1999, s. 47). Oyuncu ve oyuncu bedeni bu anlamda sinemada iktidarın öğelerinden biridir. Oyuncu bedeninin iktidar tarafından filmlerde söylemleştirilmesi, anlatı Mekânı ve zamanı bağlamında gerçekleşmektedir. Oyuncunun beden dili, iktidarın filmlerin mekânlarına göre kullanımını da etkilemektedir. Normal yaşantımızda kullandığımız jest, mimikler, ve beden hareketlerimiz bazı anlamlara karşılık gelmekte, bu eksende sinemada oyuncunun sergileyeceği jest ve mimiklerin de anlamsal boyutu vardır. Beden dili kullanımı iktidar konumunda yönetmenin anlatıyı kuracağı yapı bağlamında tasarlanmaktadır. İletiler beden sayesinde seyircilere aktarılmakta, davranışlar yönetmen tarafından sınırlandırılmaktadır. Karakterlerin mekân üzerine birbirlerine duruş mesafesi iktidarın işlenişi açısından önem arz etmektedir. Aynı zamanda duruş biçimi iletişimin samimiyetini belirlemektedir. Pease Allen beden duruşu ve mesafeye dair şunları söylemektedir; Bireylerin birbirlerine karşı yaklaştıkları açılar itibariyle yakınlık dereceleri değişmektedir. Kadın karşı cinse yaklaştığı mesafe ölçüsünde onunla samimiyetini belirler. Erkek bireylerde de durum aynıdır. Kişilerin karşılıklı mesafeleri

ölçüsünde iletişimin şekli belirlenmiş olur (1997, s. 161). Filmler de karakterler arasında ilişki de böyledir. Kişilerin iletişimi, birbirlerini kabulü ya da geri çevirisi mesafe ve davranışlarla sağlanır. Beden dili ve davranış göstergedir. Bedenin iktidarı uzuvların hareket kontrolüyle oluşturulur. Filmlerde beden dilinin anlatmak istediği eller, yüz ifadesi, gözler, bakışlarla vurgulanır. Korku, mutluluk, üzüntü; gözler, mimiklerle belirginleşir. Yakın çekimle yüze, göze odağın sağlanması ve bakışın odaklandığı yön zihinden geçen düşünceleri aktarmakta önemli bir belirteçtir. Kişi bakışlarıyla bir yere, bir kişiye veya olaya odaklanmakta, o şey üzerinde hakimiyet kurmaktadır. Bu durum iktidarın ilk aşamasıdır. Bakışın baskınlığı karşı taraf üzerinde kurulacak güç ve otoritenin baskınlığını da belirlemektedir. Üstünlük, korku, endişe, böylelikle temsil kazanmaktadır. Oyuncunun filmde diğer karakterler üzerinden kuracağı iktidar ya da bir iktidara ortak olma eylemi mimik odaklanmasıyla ve bedensel koordineyle sağlanmaktadır. Böylelikle iktidarın baskınlığı sadece konuşma yoluyla değil beden hareketleriyle, göstergeleriyle ifade kazanır. Bedenin anlamlandıracağı ifadesel kodlar düşünce, duygu kolaylıkla aktarılmaktadır. Sinema da durumdan kaynaklı söyleyenden ziyade göstergelerin de kullanılabildiği sanat dalı pozisyonundadır. Bu sebepten dilsel söyleminden ötürü bedenin oluşturacağı göstergesel kodlar sayesinde de iktidar sinemada var olmaktadır.

2.2.1. İktidarın Mekânsal Temsili

İktidarın sinemada film ekseninde söylemsel, bedensel ve kurgusal olarak şekillenişinden bahsedilmişti. İktidarın, mekân üzerinde şekillenişi ise bu başlık altında ve devamında film analizi kısmında ele alınacaktır.

Öztürk'ün bahsettiği üzere mekânın politik yanlarını kabul etmekle, o mekân içerisinde kurulan iletişimi, siyaseti, politikayı da açıklamış oluruz (2012, s. 22) . Bu sebepten mekânı temel alan analizlerde tek bir bakış açısıyla değil de o mekânı aktif tutmaya yarayan ideoloji, iktidar gibi hususlarla bir arada ele almak daha doğru olacaktır. İster bir dakikalık bir zaman diliminde iletişim kurulan bir mekân olsun isterse yüzyıllar boyunca farklı medeniyetlerini ağırlayıp çeşitli iletişim şekillerine şahitlik eden mekân olsun her türlü mücadelede iktidarın varlığı ve bunun için verilen çabadan bahsedebilmek mekân için ayrımlayıcı bir husustur.

İletişimin işleyişinde, mekânın potansiyeli etkilidir. Bu potansiyel, iletişimi yönlendiren, ilerleten güç gibidir. Ne tür bir mekânda bulunulduğu, mekânın imkânları, bu sebepten önem teşkil etmektedir. Öyle ki rehber konumunda ki mekânın bu doğrultuda farklı ilişkilere, zamanlara ve olaylara karşı geliştireceği potansiyelde farklı olmaktadır. *Mekân ve iktidar (2012)* kitabında Öztürk; iletişimin süreklilik gösterdiği mekânlardan olan okul, kahvehane gibi mekânları örnek göstermekte ve mekânın iletişimi nasıl biçimlendirdiğinden bahsetmektedir. Bu noktada mekânın dönüştürücülüğünden ziyade mekânı dönüştürmeye nelerin etken olduğu da önemlidir. İktidarın baskıcı tutumuyla farklı zamanlarda ve mekânlarda çıkan ayaklanmalar, ya da iktidar öznesinin baskın gücü mekân bağlamında mücadeleye dönüşmektedir. *Hız ve Politika: Dromoloji üzerine Bir Deneme (1998)* kitabında Yazar Paul Virilio sokak mekânları üzerinden Paris'in toplumsal düzeyde isyanını aktarmaktadır; Devrimci hareketin ivme kazandığı dönemlerde bu gruplar için sokak mekânlarını kapatmak ve yönlendirmek oldukça önemlidir. Bu sebepten isyanı sokakta başlatma düşüncesi oluşmuştur. Çünkü halk düşüncelerini dile getiren sokakta yürüyen herhangi bir bireydir. Bu sebepten kitle olarak üretimin yapıldığı yerlerde iktidara sesini duyurmamalı, kendi mekânları olan sokaklarda baş kaldırmalıdır (Virilio, 1998, s. 9). Halk bu durumda sokağa inip tepki göstermiş, iktidara karşı duruş gerçekleştirilerek sokaklar halkın mekânı olmuştur. İsyanların ardından iktidar, mekânlara karşı baskısını sürdürmeye devam etmiştir. 1851 yılında ise Naoleon Bonaparte'nin başa geçmesiyle Paris'in mimarisi ve mekânları dönüşüme girmiş fakat ekonomik sıkıntılardan dolayı plan yarıda kalmıştır. Adolf Hitler de tıpkı Bonaparte gibi iktidara geçince toplumu yönlendirebilmek, hiyerarşisini uygulayabilmek için mekânları dönüştürmeye çabalamıştır. Bu durumda denilebilir ki mekânlar, iktidarı sağlama ve sürdürme koşullardan biridir. Ayrıca mekânlarda birey ve toplumlara ait özellikler görünebilmektedir. Mekâna yöneltilen bakış, topluma dair net analiz imkânı sunmasa da mekânlarda yaşayış, ilişkiler, gelenekler gibi izlenimler edinilmektedir. Bu anlamda mekânı mikro ve makro mekânlar perspektifinden incelemek mümkündür. Fakat her iki inceleme kriterini toplumun, grubun tamamına genellemek yanlış olur. Bu sebepten mekânı analizin parçalarından biri olarak görmek daha uygundur.

Mekân, içinde dinginlik ve mücadele alanı sunan değişen, dönüşen yapıya sahiptir, ayrıca özünde kendi iktidarını ve politikasını bulundurmaktadır. Örneğin pazaryerleri farklı dönemlere göre insanın varlığını sergilediği, başka insanlarla temasta bulunduğu ve mikro düzeyde kişisel iktidar sınırlarını belirleyerek bu çizgi doğrultusunda hareket ettiği mekân olarak örnek gösterilebilmektedir (Öztürk, 2012, s. 45). İnsanlar böyle bir mekânda mekânın imkânı doğrultusunda iletişimini sergilemekte, yönlendirmektedir. Kişinin sergilediği bu iletişim, o mekândan çıkınca son bulmaya meyillidir. Çünkü insanlar bu tarz kalabalık ortamlarda gerçek benliklerini gizleme eğilimine girerler. Gerçekleşen iletişim, alışveriş seyirlik olaya dönüşür. Mekândan kopuş gerçekleştiğinde ise seyir sona erer. Pazaryeri mekânının toplumun ortak malı olmasından kaynaklı belirli kurallara uyma ve davranmayı zorunlu kılmaktadır. Geuss, bu duruma aykırı olan bir olaydan bahsetmektedir; Diogenes isimli bir şahıs bir pazaryerinde mastürbasyon eyleminde bulunmuştur. Onun bu davranışı, toplumun ahlak kurallarına başkaldırı olarak algılanmıştır. Kalıplaşan ahlaki kuralları yıkan bu davranışla toplumsal mekânda iktidar yeniden kurgulanmıştır. Böylelikle bu davranışla Diogenes, kendi iktidarını pazaryeri mekânında politikleştirmiştir (2007, s. 31). Bahtin, pazaryerinde gerçekleşen bu durumdan ötürü mekânı karnavalesk ortama benzetip, bu sebepten kuralların böyle bir ortamdan dışlandığını söylemiş; bu mekân içinde insanların kuraldışı alaycı tavırlarla birbirlerine temasta bulunduklarını, ahlaken rahat tavırların sergilendiğini ifade etmiştir (2005, s. 36). Böylelikle gündelik yaşantının izlekleri eşliğinde iktidarın baskısının minimalize şekli karnavalesk mekânı oluşturur. Pazaryerinin karnavalesk mekân olmasına ek olarak Bahtin ’in orada bedenin maddi yapıda var olduğunu söyleyerek, soyut olan şeyleri dünyevi fiziksel olana hapsedip Grotesk gerçekliğin, mekânının oluştuğunu söylemektedir (2005, ss. 46-47). Bu mekânda esas olan görünmeyeni basitleştirmektir. Yani fiziksel ortamda bedenin sergileyeceği ağlama, gülme, tartışma edimlerini pazar yeri mekânında açığa çıkarmaktır. Ritzer, bedenin sergilediği bu davranışları “seyir toplumunun” göstergeleri olarak adlandırır (2000, s. 138). İktidar yetkisi bu mekânda bedenleriyle birlikte davranışları sergileyen kişilerin kendisindedir. Groteks gerçekliğin olduğu mekânda kişi hem davranışı sergileyen hem de izleyen kişidir. Bu sebepten daha gündelik ilişkilerin döndüğü, gizli olan insan duygularının ve davranışlarının sergilendiği seyirlik ortam

sunmakta ve ahlaken katı çizgiler bulunmamaktadır. Debord'un bahsettiği gösteri toplumu mekânları ise gelenekselliğin dışına çıkıldığı, ilkel olmayan gelişmiş toplumların bulunduğu ortamlarda görülmektedir (2006, s. 35). Gösteri mekânında doğrular anlamını yitirmekte, insanlar göstermelik davranışlarda bulunmaktadır. Her şey toplumun geneline ya da hitap etmek istediği kesime uygun göstermelik, anlık olarak sergilenmektedir. Bu yüzden taraflı ve yanlıdır. Pazar yeri gibi mekânlarda ön plana çıkan mekân tanımlamalarından birisi de Sözlü kültür adlandırmasına aittir. Sözlü kültürün ne olduğuna dair tanımlamalar şöyledir; yazı dilinin farkında olmayan toplumların kullanımına aittir, ya da yazı dilinin farkında olsa dahi onu kullanmayı tercih etmeyenlerin kullanımında olanların ifade şeklidir (Ong, 2003, ss. 15-16). Burada bahsedilen sözlü kültür bir bakıma toplumun alt kültürüne aittir (Öztürk, 2012, s. 66). Baldini de bu durumda sözlü kültürün sahip olduğu yanlarını sözcükler ve cümlelerin ifade ediliş biçimiyle ilişkilendirip önemli olanın sözün dillendirildiği andan itibaren kurulan ilişkiye dayandırmaktadır (2000, ss. 10-17). Dolayısıyla kuralların belirgin olmadığı mekânlarda sözlü kültür kodları egemen olur ve iletişim işleyişi dilsel ağlarla sağlanır.

Mekânın tanımlanması ve iktidarın mekânla ilişkisinin ifadesi bağlamında toplumun hangi yönüne, amacına hitap ettiği değer taşımaktadır. Kişi veya toplum mekâna nasıl yaklaşmakta, mekândan nasıl bir çıkar sağlamakta, mekân hangi eylemlere yön vermektedir? Sennet, bireylerin sosyalleşme deneyiminin kamusal alanlarda ön plana çıkabileceğini, bunun sonucu olarak da kamuya açık alanların gelişeceğinden bahsetmektedir (2002, s. 31). Öyleyse kamusal mekân olma özelliği taşıyan kahvehaneleri, hapishaneleri de tıpkı pazaryerleri ya da hastaneler gibi örnek gösterebilir burada iletişimin nasıl yönlendiğini mekânın imkânları bağlamında örneklendirebiliriz. Kamusal olan bu mekânlarda insanların eylemleri önemlidir ve Gorz bu eylemleri iki kategoride ayrımlar; ticari eylemler avm, market gibi mekânlarda, ticari olmayan eylemler ise hastane, kahvehane, hapishane gibi mekânlarda gerçekleşmektedir (2007, s. 173). Bahsi geçen ilk gruptaki mekânda iletişim belirli amaçlar kapsamında belirli bir süre içerisinde gerçekleşir. İletişimin harcanan para ve süre karşılığında şekillenir. İkinci gruptaki mekânda ise iletişim daha uzun vadeli gerçekleşmekte ve bu iletişimin gerçekleşmesi para ve süreye bağımlı değildir. Örneğin

kahvehane mekânında iletişimin radikalliğine ya da kurallarına rastlanmamaktadır. Kişi mekânda keyfi olarak bulunduğu kadarıyla mekânda gerçekleşen iletişime dahil olup deneyimlemektedir. Ticari olmayan mekânlar bu sebepten serbestliği yansıtıp kişinin istediği gibi davranmasına fırsat sunmaktadır. İktidar ise böyle mekânlarda farklı şekillerde konuşlanmaktadır. Ticari mekânda iktidar hem üreticiyken hem de müşteridir. Ticari olmayan mekânda ise mekânın anlık durumuna göre iktidar şekillenir fakat bu o mekânların belirgin bir iktidar yapısının olmadığına vurgu yapmaz. Bu sebepten ticari olmayan eylemlerin gerçekleşmediği mekânlarda iktidar öznesi, durumu değişkenlik arz ettiği söylenebilmektedir. Gorz'un değindiği şeylerden biri de özerk faaliyetlerin sürdürüldüğü mekânlar; buralarda sanat ve bilimsel alanda üretilmiş eserler vardır (2007, s. 209). Düşünsel, ruhsal ve kültürel kodları bir potada birleştiren faaliyettir ve bu sebeple kişinin kendi isteğiyle katıldığı mekânları var etmektedir. Aslında bu noktada önemli bir nüans vardır; kişilerin girdiği mekânlarda değişen duygularının değişkenliği. Değişen mekânlar beraberinde değişen duygular, davranışlar, söylemsel ifadeler jest ve mimiğin çeşitliliği demektir. Spinoza, bu değişimin net olarak üzüntü ve sevinç arasında belirginleştiğini ifade etmektedir (2009, ss. 131-137). Ona göre üzüntü duygusu, insanın var olma gayesini anlamsızlaştırmaktadır, mutluluk ise bir şeyleri yapma yerine getirme gücünü tetiklemektedir (2009: ss. 159-181). Deleuze ise Spinoza'nın düşüncelerinden yola çıkarak insanın sürekli bir eylem, amaç, "idea" peşinde olduğunu bu sebepten varlığını kabul etme çabasının sürekli değişkenlik gösterdiğini söylemektedir (2008, s. 22). Bu doğrultuda insanların eylemlerinin bir yerde sürekli tezahür etmesi eyleme kudreti mekânını oluşturmakta, sürerlilik gösteren edimler bu anlama açık hale gelmektedir. Mekânda sürerlilik arz eden eylem ve edimler beraberinde politika, ideolojiyi de barındırmaktadır. Mike Wayne *"Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği"* isimli kitabında sinemanın da politik ve ideolojik olduğunu öne sürmektedir (2011). Sosyal bakışın hâkim olduğu Üçüncü Dünya sineması adlandırmasında baskıcı otoritenin neden olduğu yıkım anlatıldığından politik eğilimler içermektedir. (2011, s. 9-10). Bu sebepten mekânsal olarak yerleşmiş politika ve iktidar işleyişi Üçüncü Dünya Sinemasının konusu olmuştur. Film anlatılarının sahip olduğu politiklik durumundan yola çıkan Zonn ve Aitken "*Sinema İletişimi* "olgusuyla filmin üretildiği toplumsal gruba dair gönderme yapmakta, sinemanın karmaşık yapısını da

vurgulamaktadır. (1994, ss. 3-25). Jameson'un "*Cinema and the Space in World System"* isimli çalışması sinema-politika ve mekânı yorumlama noktasında değer taşımaktadır. Sinema Jameson için eleştirel düşüncelerin sürdürüldüğü, modernite sonrası daha bireysel sistemleri olduğu bir yerde konumlanmaktadır (1994). Jameson bu araştırmaları Coğrafya araştırmacısı olan Lynch'ın *bilişssel haritalandırma* adlandırmasından büyük oranda etkilenmeyi barındırır. Lynch kavramsallaştırmasında insanların aşina olmadıkları mekânlarda, o mekânın verilerini imkânlarını zihinlerinde tanılandıramadıklarını söyler, gelenekselleşmiş zihinde yer edinmiş mekânların kolay haritalandırıldığından bahseder (1994, s. 112). Böylelikle haritalandırma yöntemiyle kişiler aşina olmadıkları mekânları deneyimleme fırsatı bulur; bu önerme bir bakıma Althusser' in ideoloji karşısında kişilerin kendiliklerini tescilledikleri önermesiyle denkleşmekte, haritalandırma metoduyla mekânsal bir bağlam ortaya konmaktadır (1994, s. 551).

Kısacası mekân üzerinden siyasi, sosyal, kültürel, ideolojik, politik ve iktidar ilişkilerini sinema ve dolayısıyla filmler bağlamında açıklamak ve haritalandırmak mümkünleşmektedir. Bu sebepten filmlerin üretildiği toplumlara, üretim şekillerine ya da yönetmenlerin film çekme tarzlarına bakıldığında sinemanın politik imgeleme sahip olduğu, iktidarla ilişkili yapısının varlığı kabul edilebilmektedir. Macdonald'ın sinema alanında coğrafi merkezli araştırmalarında değindiği politiklik ve toplumsallık yönünün sınırlandırılmayan perspektifte incelenmesi gerektiği vurgusu bu açıklamayı destekler niteliktedir (1994, ss. 27-45).

2.3. İktidarı Mekân Olgusu Bağlamında Açıklamak Adına İlişkilendirilen Diğer Kavramlar

2.3.1. İdeoloji

İdeoloji terimi köken olarak log ve idea terimlerinin birleşiminden ortaya çıkmış bir kavramdır (Turan, 2011, s. 125). 1796 yılında Fransız filozof Destutt de Tracy tarafından Pariste *"Mêmorie sur la Facultê de Penser"* isimli çalışma kapsamında *"düşüncenin bilimi"* ilk kez bu kavram kullanılmıştır (Vincent, 2006, s. 2). Tracy bu kavramı düşünce ve fikirleri açığa çıkarmak amacıyla kullanmıştır. İdeoloji, pek çok anlama gelen, kullanım şekli ve amacına göre farklı anlamlar kazanabilen bir

kavramdır. Kavrama yaklaşımların bu denli farklı ve çeşitli oluşu ise onun tartışmalı ve karmaşık bir yapısının olduğunu göstermektedir. Bu yüzden her çalışma alanı kendi durduğu noktadan ideoloji olgusunu açıklamak üzerine yoğunlaşmaktadır. Tanımların ve yaklaşımların farklılığı sorun gibi gözükse de ideoloji hiçbir inceleme alanının vazgeçemeyeceği bir kavramdır. (Uygur, 1996, s. 90). Bauman bu kavrama karşı yaklaşımında ideoloji kelimesinin içerisinde devamlılık atfettiği ve muhalif yanının bulunduğundan bahsetmekte, bu muhaliflik ise kavramı sürekli yeniden tanımlamaya itmektedir (2000, s. 119). Bu bağlamda genel olarak ideoloji kavramı üzerine getirilen açıklamalardan ve yaklaşımlardan biraz bahsetmek gerekir.

Kavramın tarihsel süreç içerisindeki değerlendirmesinde karşıt görüşlerin, tarafların inanç, düşünce veya yaşayış biçimlerine karşı bir saldırı olarak tanımlandığı görülmektedir (Heywood, 2014, s. 23). Sartori, ideolojiyi tanımlama noktasında eğer dini inanışlar yer ediniyorsa bunun kısır bir kavramsal boyut taşıyacağını öne sürmekte ve ideolojinin böyle durumda politikleşmektedir (1969, s. 400).

İdeoloji kavramı kimilerine göre temel ve dolaysız şekilde insan yaşantısını kaliteli hale getirmeyi, mutluluk içinde olmasını arzulamaktaydı, bunu gerçekleştirebilmek ise aklın sunduğu imkânları kullanmakla mümkündü (Lichtheim, 1965, s. 165). Salt aklı savunan, aydınlanma filozofları gibi insanın yaşantısının akıl doğrultusunda incelenmesi gerektiğini savunan Trac'e göre de ideoloji bir bakıma düşünceye dayanmakta, bu da ideolojiyi genel olarak bilimsel faaliyetlerin temel ilkesi haline getirmektedir (Vincent, 2006, ss. 2-3). Tracy'nin de içinde yer aldığı düşüncenin yeni bir bilim alanı oluşturması, insanın fizyolojik, biyolojik açılardan incelenmesinin önünü açmış, hatta Napolyon bu çalışmaları desteklemiştir (Eagleton, 1996, ss. 103-104). Fakat sonrasında Lichtheim, Napolyon'un 1812 yılında Rusya'ya karşı açtığı savaşın yenilgi sebebini ideolojiyi savunan ideologlara bağladığını söylemiştir (1965, ss. 165-166). Böylelikle Napolyon'un bu eleştirileri ideolojiyi itibarsızlaştırmış, rasyonel düşüncenin merkezinden uzaklaştırmıştır (Roucek, 1944, s. 482). Bu eleştiriler üzerine tartışılmaya başlanan terim daha sonraları birçok düşünür tarafından analiz konusu olmuştur. Marx'ın ideoloji üzerine düşünceleri *"Alman ideolojisi"* adlı eserde yayınlanmış, ideolojiye karşı pozitivist bir yaklaşım sergilemiştir (Althusser, 1994). Vincent, Marx'ın düşüncesinde ideoloji baskın olan grubun tutumuyla uyum içinde,

azınlıkta olan baskılanan grubu razı etme amacında olduğunu aktarmaktadır (2006, s. 6). Ayrıca ona göre üretime sahip olan kesim toplumun geneline hakim olma potansiyelindedir fakat bu hiyerarşi içerisinde toplum ters bir biçimde konumlanmaktadır (Max & Engels, 1992, s. 70). Ters biçimde varlığını sürdüren sisteme Marx *"camera obscura"* benzetmesini yapmakta, bu sistem içinde insanların yaşamlarına dair olaylar ters görünmektedir (1992, s. 44). Ona göre insan zihni her şeyi algıladığı gibi hafızasına kodlamaktadır. Böylelikle ortaya çıkacak hatalı sonuçlar dışardan müdahale sonucunda meydana gelmektedir. Zihinsel olarak algılanan şeye karşıda böyle bir müdahale durumu mevcuttur. Eagleton bu durumun Marx tarafından yanılsama olarak görüldüğünü belirtmektedir (1996, s. 116). İdeolojiyi ayakta tutan kudret iktidarın varlığıyla da ilişkilidir. Kapitalist düzen içerisinde baskın taraf sömürüyü örtülemek mecburiyetindedir, bu sebepten içinde bulunulan zamanın şartlarına göre ideoloji şekillenmektedir (Heywood, 2014, s. 24). Marx'ın ideoloji tanımlanmasında dikkat çeken diğer kıstasta din faktörüdür. Ona göre bireylerin yaşamsal faaliyetleri, karar verme durumları gibi anlarında düşünsel olarak kendilerinden üstün gördükleri, akıl danıştıkları din hocaları vardır. Bu durumda bireyler din adamları tarafından yanlış yönlendirmelere maruz kalmaktadırlar. Çünkü eşik bekçisi görevindeki din adamları insanları duymak istedikleri gerçekleri söyleyecekleri gibi asıl gerçek olandan da uzaklaştırabilmektedirler. Bu durumda ortaya çıkan din adamları ve onların yönlendirmek istediği ideolojinin ürünün olmaktan öteye gitmemektedir (Marx & Engels, 1992, ss. 44-45).

Heywood, Marx tan sonraki düşünürlerin ideoloji terimine dair daha kapsamlı yönelimler geliştirdiğinden bahsetmektedir (2014). Genel olarak 20.yy düşüncelerine bakıldığında ideoloji teriminin her grup ve toplum için tartışılması muhtemel bir olgu olduğu açıktır. Bu duruma örnek olarak Lenin'in sanayi üretiminde geçinen proleter grubun özellikleri ve hayata bakışını sosyal ideoloji adlandırmasıyla açıklaması gösterilebilir (2011, s. 74). Böylelikle dönemin ideolojiye bakışı toplumun sınıfsal olarak benimsediği düşünceleri olarak tanım kazanmıştır. Marksist düşüncenin izleğinde Lukacs, Karl Manheim, Gramsci gibi düşünürler ideolojiye dair farklı tanımlar getirmişlerdir. Lucaks, ideoloji kavramına epistemolojik yöntemle yaklaşmaktadır. Diyalektik materyalizmi, seçkin düşüncesine göre daha faydacı bulmaktadır (Kaya, 2004, s. 68). Bunun yanı sıra seçkin-burjuvanın yaptıklarını gösteri olarak görmekte ve yanılsamadan ibaret olduğunu, seçkinler ve diğer guruplar arasında ki farkı insanlığın

gelişimini belirlediğini ifade etmektedir (Lichtheim, 1965, s. 189). Manheim ise *"ideoloji ve ütopya"* isimli yapıtında ideolojiyi kalıplaşmış düşünce sistemi ve bu sistem içerisinde baskın grubun çıkarlarını bütünü olarak tanımlamıştır (2002, ss. 87-88). Ayrıca o kişinin var olma mücadelesi içerisinde başkalarına karşı duyduğu kuşku olarak da ideolojiyi açıklamıştır.

Gramsci'nin ideoloji tanımlaması kendinden önceki ideoloji açıklamalarına oldukça etki etmiştir. O ideolojiyi bir araç gibi kullanmayı seçmiş, ideoloji kelimesi yerine; düşünce, dünyaya bakış gibi pek çok kavram kullanmıştır bu sebepten onu ideoloji anlayışını açıklamak zordur (Bulut, 2011, s. 195). Ona göre ideolojinin ortaya çıkışı Fransa da materyalizm tartışmalarının sonucunda olmuştur (Gramsci, 1986, s. 251). Ayrıca topluluklar, kitlelerin ancak ideoloji sayesinde yönlendirildiğini ve o sayede iktidarın gücünü sürdürdüğünü söylemekte, hegemonya önem kazanmaktadır (Çelik, 1999, s. 115). Gramsci'nin sıklıkla tercih ettiği bir terimdir *"Hegemonya"*. Bu kavramı iktidardaki gücün baskı kurduğu kitleler üzerinde ki durumu olarak nitelendirmektedir (Moget, 1986, s. 73). Ekonomik ve politik yanlara sahip olan hegemonyayı ayakta tutan belirli etmenler vardır. Bu etmenler sosyalliği sağlayan, yönlendiren; aile, eğitim, adalet, iletişim, dini kurumları, sivil kuruluşlardır (Dağtaş, 1999, s. 343). Gramsci, bu noktada alt ve üst yapı olgularına değinerek, hegemonya için önemini anlatmaktadır. Çünkü ona göre hegemonya fabrika gibi mekânlarda kurulmakta, bu tür mekânlardaki alt-üst yapı iletişime ivme vermektedir (Dural, 2012, s. 316). Böylelikle buralardaki anlayış ve tavır ideoloji gibi olguların işleyişini değiştirmekte, şekillendirmekte ve yönlendirmektedir (Salamini, 1974, s. 368).

Fairclough, İdeoloji kavramına güç, egemenlik, sömürüyü kurma ve sürdürmeye katkıda bulunan dünya gerçeklerinin temsili tanımıyla yaklaşmıştır (2003, s. 218). Bu sayede gücü elinde bulunduran kişi veya toplumsal bir grubun kurallarını genele empoze etmeye çalıştığı bir sisteme dönüşmüştür. Allardt ise İdeolojiyi; bireylerin faaliyetlerinin amacını, belirlenen amaçlara nasıl ulaşılacağını belirleyen ve sosyal ve fiziki gerçekliğin niteliğini düzenleyen bir değerlendirici ilkeler sistemidir (1971, s. 117) diyerek açıklamıştır. İdeolojiler taşıdıkları anlam içerikleri bakımından öznel veya toplumsal bir ifade aracı olarak da kullanılmaktadır ve Althusser'e göre de ideolojinin anlamı budur. O genel olarak ideolojiye dair genellenen yansıma veya yanlış bilinç

açıklamalarını reddetmektedir (Hunt & Purvis, 1993, s. 481). İdeolojinin yanlış veya yanılsama oluşturmayacağını savunmaktadır (Hall, 1985, s. 97). Althusser göre ideoloji bireylerin hayattaki deneyimlerinin sadeleşmiş şeklidir ve sistem bu ideoloji durumunu kendisi yüklemektedir (Kazancı, 2003, s. 38). Böylelikle sistem bireyleri, düşünceleri genelleyerek benimsetmeye çalışmakta, böylelikle yaşamsal pratikler ideolojiyle birlikte var olmaktadır (Althusser, 1994, s. 196). Althusser' in ideolojiyle ilgili birtakım önermeleri mevcuttur. Önermelerden ilki ideolojinin tarihi olmadığına dairdir; tarih bir şekilde tersine evrilmiştir, bu sebepten de ideolojinin tarihi olabileceğinden bahsedilemez (2010, s. 80). Diğer önermesi ise ideolojilerin bireyler üzerindeki işlevidir. İdeolojiler bireyle, özneyle varlık temsil etmektedir, yani bireyler ideolojinin belirleyicileridir (Hall, 1985, s. 101). Bireyin ideoloji için belirleyici konuma gelmesi çağırma potansiyeliyle gerçekleşmektedir (Güngör, 2001, s. 227). Althusser bu durumu tanrı ve polis örneğiyle açıklar: Hey, sen, siz gibi bir çağırma durumunda kişi çağırılan hedefin kendisi olduğunu anlar, bu durum bireyin tanrıyla kurduğu iletişim şeklinde de görülmektedir. İletişimin bu şekli kişiyi çağırılan kişi karşısında biricik özneye evirir (Cousins & Hussain, 1984, s. 164).

Althusser'in bir diğer teorisi de devletin ideolojik aygıtları bulunduğu düşüncesidir. Bu noktada önemli olan üretim kavramıdır. Ona göre Devletin bir takım ideolojik ve baskı aygıtları vardır (1994). Bu aygıtlar şekillendiği ortamla sıkı bir ilişki içindedir ve kapsayıcılık boyutu da bu değişkenlerden etkilenir. Althusser'e göre ideolojinin taşıyıcıları olan ayinler, dini törenler, toplantılar, kitle iletişim araçları, kitaplar, filmler, televizyon programları vb. sürekli ve aktif olarak işler. İdeoloji bu taşıyıcılarla birlikte vardır ve onların pratiği içerisindedir. Gelenekler, görenekler, din ve toplumsal alışkanlıklar, kitle iletişim araçları yaşadığı sürece ideolojiler de yaşamaktadır. (Althusser 1994, s. 58).

İdeolojinin tanımlamaları üzerine getirilen bu yaklaşımlar sadece iletişim alanını ve çalışmalarını etkilemekle kalmamış, sinema alanını da etkilemiştir. Bu bağlamda sinema alanındaki yaklaşımlara da bakmak gerekmektedir.

Sinema ve ideoloji üzerine yapılan çalışmalar 1960'lı yılların sonuna toplumsal olayların yoğun olduğu döneme rastlar. Fransa da Cahıers du Cınema, Cınethıque gibi

dergilerde sinema ve ideoloji ilişkisi üzerine tartışmalar yapılmıştır. (Erkılıç, 1997, s. 24). Camillo dergi yazarlarının sinema ilişkisi bağlamında ideolojiye yaklaşımları sinema dilinin teknik zorunluluğu tarafından değil, sinemanın teknik ve dilsel birtakım ideolojik ihtiyaçlardan belirlendiği görüşünde olduğunu söyler (1974, s. 17). Dergide ki görüşlere göre getirilen açıklamalarda Camıllo'nun sesi gerçeklik izlenimini güçlendirmek için ideolojik bir gereksinim olarak geldiğini (1974), ve Bonıtzer'in sinemada dış sesin işlevi ideolojinin temsilidir (2011, s. 28) söylemini örnek verebiliriz. Cahıers du Cınema dergisi yazarlarının sinema ve ideoloji üzerine getirdiği bu görüşler, döneminde ve bugün de dahil olmak üzere birçok çalışmaya kaynak oluşturup ışık tutmuştur.

Fargie, sinemanın ideolojik görevleri olduğu görüşünü iki başlıkta açıklar: İlk olarak sinemanın var olan ideolojileri temsil ettiğini, yaygınlaşmasına katkıda bulunduğunu, diğer bir başlıkta ise kendine özgü bir ideoloji olarak gerçeğin izlenimini perdede yaratır, böylece gerçeğin sinema perdesinde görüldüğü gibi var olduğunu söyleyerek, sinemada baskın ideolojinin egemen olan ideoloji olduğunun da vurgusunu yapar (1970, s. 64). Lebel ise kamerayı ideolojik aygıt olarak gören yaklaşıma karşı çıkar ve sinemada seyirci, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, mekanizmadan başka bir şey değildir der (1974, s. 35). Buna karşılık sinemanın ideolojik olarak da kullanılacağını kabul eder. Çünkü her filmi ideoloji iletme aracı olarak görür. Göstergebilim teorilerinin sinemaya uyarlanmasında öncü olan Christian Metz de ideolojiyi içeriğin biçimi olarak ele alır, kurgu, ışık, çerçeveleme gibi kodların sinemada anlam oluşturmadaki gücüne dikkat çeker (Büker, 1985). Metz, sinemada sansür uygulandığından bahseder ve böylelikle sinemada filmin yapımına zarar veren ekonomik, politik sansürün olduğu kadar ideolojik sansüründe etkinliğini vurgular (1974, s. 35).

2.3.2. Benlik ve Dramaturji

Benlik kavramı daha çok sosyal psikolojinin üzerinde durduğu alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Sosyal psikoloji benliği; bireyin karşılaştığı durumlar ve olaylar karşısında kendini diğer bireylerden daha merkezi konumda görerek olayları kendinin kontrol etmesi olarak tanımlamaktadır (Kağıtçıbaşı, 2003, s.

241). Benliğin incelenmesi ve ortaya konmasında bireyin karakterleri, sosyal hayattaki rolleri gibi etmenler etkili olmaktadır. Bireyin kalıplaşmış davranışları ve ruhsal durumları benliğin oluşmasında temel araçtır (Berne, 1976, s. 27). Böylelikle benlik bireyin, öznenin duygu ve davranışlarıyla uyumlu şekillenir. Bu doğrultuda iletişim oldukça önemli rol oynar. Doğru İletişim kurabilmek de benliğin oluştuğu bu süreçte oldukça etkilidir (Gökçe, 2002, ss. 129-132).

Birey sosyal çevresi içinde benliğini sunarken kendini tanımlayabileceği kendinde beğendiği ve öne çıkarmak istediği gerek sosyolojik, gerekse fiziksel yanlarıyla ortaya koymaya çalışmaktadır. Bireysel özellikler ve bilgiler kişinin kendini sunumunda önemli etmenlerdendir. Mclntyre, bu şekilde ortaya konulan benliğin en iyi benlik sunumu olduğunu ifade eder (2002, s. 110). Feaster ise benliğin gündelik yaşam içinde toplumsal yapının kalabalıklaştığı yerlerde oluştuğunu söylemekte, toplum içindeki ilişkiler, etnik yapı bireyin benliğini sunma noktasında yönlendirici güç olduğundan bahsetmektedir (2010, s. 116). Benlik sunumu kişinin kendini diğer bireyler arasında özelliklerine uygun olarak ifade etmeye karşılık gelmektedir. Bu sunum aynı zaman da kişinin başkaları karşısında sergilediği performansını kontrol etme imkânı da sağlamaktadır.

Goffman ise benlik kavramını Dramaturjik kuram içerisinde anmaktadır. Bu kavram gerek sembolik etkileşimciler gerekse dramaturjik kuramla beraber anılsa da yine de karmaşık yapısından dolayı net bir açıklamaya sahip değildir. Blumer ve Mead benliği; eyleyen, özne, karakter yahut aktör olarak açıklarken Goffman ise bu teorisyenlerden ayrılıp benliği eyleyen ile seyirci arasındaki etkileşim, bağ olarak açıklamıştır (Dever, 2014, s. 374). Benlik, izleyici harekete geçiren ve yönlendirici bir güce sahiptir. Bu perspektiften benlik; eyleyen, izleyen, harekete geçiren olarak tanımlanabilir. Diğer bir ifadeyle benlik eyleyen ve izleyici arasındaki etkileşimin üreticisi, anlık oynanan sahnenin dramatik etkisinin eyleyende oluşturduğu his, izlenimdir. İşte bu noktada benlik dramaturjik eylemin bir parçası olma konumundadır.

Dramaturji esasen tiyatro sanatına ait bir kavram olsa da eyleyen nezdinde şekillendiğinden benlikle bağıda bu minvalde söz konusu olmaktadır. Benlik, dramaturjik eylemin parçası olduğundan sahnelenen performans sırasında duraksayıp

kesintiye uğrayabilmektedir. Goffman'ın dramaturjik ilkeleri de oluşan bu kesintinin engellenme aşamasıyla ilintilidir (Ritzer & Stepnisky, 2013, s. 120). Bu durumda benlik, sabit değil değişken sahnelenen performansa göre şekil alabilen yapıdadır. Sahnelenen benlik ise sahnede performans gerçekleştiren başka bir rolü icra eden eyleyenin, seyircilere vermeye çalıştığı görünüm olarak kabul görmüştür.

Sahnelenen benlikte önemli olan dramatik yapı ve yapının inandırıcı olup olmadığıdır (Goffman, 2014, s. 234). Sahnelenen performansta izleyicinin de o ortama ayak uydurması beklenmektedir. Eğer seyirci ortama adapte olup inanmazsa kendisine yükleyeceği benlik eksik kalmaktadır. Ayrıca bireyin kendine biçtiği rol her yerde aynı kalmayıp mekâna göre değişim göstermektedir. Mekân içerisinde yer alan dekor, eyleyenin kostümü, ruh hali performans ve benliği etkileyen önemli etmenlerdendir.

Walcolm Waters *"Modern Sosyoloji Kuramları" (2008)* kitabında Goffman'ın benlik kavramını iki bileşende ele almaktadır:

> *Bahsedilen ilk bileşendeki benlik toplumsal yapı içinde kişinin sahip olduğu fakat kendi kontrolünün dışında gelişen benliğidir. Kişi bu konumda resmi konumdadır ve ona uygun imajda olması beklenir. İkinci bileşendeki ise performansın içinde rol oynayan ya da seyircinin yarattığı benliktir. Bu benlik duygular ya da ruh halinde değişimlere şekillenmektedir (s. 54).*

Dramaturjik benlik, sahnedeki eyleyeni izleyicilerin kayda geçmeyen bir yanı olarak ele almaktadır. Eyleyen sahne dışındaki ortamı dışarda bırakarak oranın sistemi içinde var olur. Burada eyleyenin en önemli görevi sergilediği performansı idare edebilmektir (Poloma, 2007, s. 213). Goffman, *Günlük Hayatta Benliğin Sunumu (2016)* adlı kitabında dramaturji olgusunu sahne önü kavramıyla ilişkilendirerek gündelik yaşamda etkileşimin bunun üzerinden devindiğini söylemiştir. Goffman eylemin gerçekleştiği yeri "sahne önü" eyleyenin kendisi olduğu ve gerçek benliğini ortaya koyduğu yeri "sahne arkası" bu alanların dışında yer alan yeri "dışarısı" eyleyen ve seyirci arasında yaşanan kesintinin yorumlandığı "izlenme yönetimi" kavramları dramaturjinin ilkeleri olarak adlandırmaktadır (2016).

2.3.3. Sahne Önü (Vitrin)

Sahne Önü, kişinin kendini sunduğu kendine ait özelliklerini seyirciye aktardığı alandır. Kişi, yani eyleyen bu alanda sadece davranış şekliyle değil duruşu, konuşması, giyimi, saç şekli gibi her ortamda sergileyebileceği bir rolü karakteri yaratması gerekmektedir. Sahne önünde önemli olan diğer bir etmense eyleyenin sergilediği role inanıyor oluşudur. Çünkü eyleyen role inandığı ölçüde seyircide inanacaktır. Goffman, vitrin kavramıyla sahne önü performansından bahsetmektedir. Ayrıca Goffman sergilenen performansla ilgili olarak görünüş ve tutum olgularına değinmektedir. Görünüş, eyleyenin toplumsal konumu hakkında bilgi vermektedir. Görünüşten edinilen bilgilerle eyleyenin sosyal konumu, durumu gibi verilere dayalı bir ayrım yapılabilme imkânı da doğmaktadır. Tutum ise, eyleyenin sahnede gireceği rolün taşıdığı özellikleri hakkında izlenim yaratmaktadır (Goffman, 2014, s. 35).

Sahne önünde sergilenen performans, seyirciye bir dekora bağlı olarak aktarılmaktadır. Dekor tasarımı sayesinde eyleyen, kendi özel alanındaki edasıyla performansını sergilemiş olur. Böylelikle dekorla özdeşlesen eyleyen izleyiciye performansını inandırıcı şekilde aktarır.

Eyleyen sahne önü performansında birtakım bilgileri gizleme eğilimine girmektedir. Duygusal bağlamda yaşadığı hisler, performansına hazırlık aşamasında yaşadığı sorunlar, performansa dahil olan diğer eyleyene dair onur kırıcı davranışlar gizlemeye müsait bilgilerdendir (Ritzer, 2013, s. 377). Gizlenen bu bilgilerle eyleyenler performanslarını inandırıcı şekilde icra ederek izleyiciye aktarırlar.

2.3.4. Sahne Arkası (Arka Bölge)

Arka bölge olarak da ifade edilen sahne arkası bölümünde eyleyen sahne önü performansını bir kenara bırakarak gerçek benliğine uygun davranmaktadır. Eyleyen burada gerçek benliğine ulaşır. Tamamen kendi doğal ruh haline göre davranır, istediği gibi konuşur, fiziksel görünüşü önem arz etmez (Goffman, 2014, s.112). Goffman bu bölgede takım kavramından bahseder; Sahne arkasında eyleyenlerin ekip arkadaşlarıyla olan konuşma ve hareketleri ortamda ciddiyet farkının gözetildiği noktasında da önem taşımaktadır. (2014, s. 115).

2.3.5. Dışarı

Dışarı, sahne önü ve arkası diye tabir edilen alanların tamamen dışında kalan bölümdür. Performansın sergilendiği alanın dışında kalan her yer dışarı bölümüne dahildir. Eyleyenin sergilediği performansı dışında kendini ifade ettiği alan, zorunlu ya da isteğine tabi olarak gerçekleştirdiği eylemler bu bölgede gerçekleştirilen faaliyetlerdendir. Ritzer ise bu bölgeye dair şu örneklendirmeyi yapar: Üniversitede bir profesörün odasına bir öğrenci geldiğinde burası sahne önüdür, öğrenci odadan ayrıldığında sahne arkasıdır ve profesör üniversiteden başka bir alandaysa odası dışarıdır (2013, s. 378). Bu bölgelerde farklı zamanlarda yaşanan olaylar da eyleyenin rol dağılımını etkileyen faktörlerdendir. Goffman bu minvalde eyleyen ve seyirci arasında yaşanan etkileşim sürecinde izlenim yönetimi kavramı üzerinde durmaktadır.

2.3.6. İzlenim Yönetimi

Ritzer, izlenim yönetimini eyleyenlerin performansları sırasında karşılaştıkları problemleri çözmek, yönetmek içim kullandıkları yöntem olarak açıklamaktadır (2013, s. 376). Eyleyenler bu sorunlara bazen istemleri dışında maruz kalabilmektedirler. Bu olumsuzluklar eyleyenle seyirci arasında iletişimin aksamasına yol açabilmektedir. Eyleyenin performans sırasında takılması gibi durumlar izleyici tarafından hiç önemsenmeyeceği gibi bazen de aşağılanma ya da dalga konusu olabilir. Eyleyenler görünümleri konusunda duyarlıdırlar ve seyirciler gözünde nasıl görünmek isterlerse ona göre izlenim oluşturmaya çalışırlar (Giddens, 2000, s. 84). Goffman izlenim yönetimi sırasında oluşacak sorunları engellemek adına birtakım yöntemler geliştirmiştir; ilki dramaturjik sadakattir, performansı sergileyen eyleyen arasında sadakati sağlamak, gruptaki eyleyenlerin grup dışı kalanlarla uyum kurmalarını engellemek yahut izleyicinin eyleyenler hakkında fazla bilgiye ulaşmalarını engellemek adına başvurulan yöntemdir (Ritzer & Stepnisky, 2013, s. 125) ikincisi dramaturjik disiplin biçimidir, hata yapmamak için tedbirli olmak, kendini, ses tonunu ve mimiklerini kontrol etmek bu disipline dahildir (2013, s. 125). Üçüncü ve son yöntem ise dramaturjik tedbirdir. Performans sırasında oluşacak olumsuzlukları, izleyiciye beklenmedik özel bilgilerin ulaşmasını, eyleyen izleyici arasındaki oluşabilecek uyumsuzluğu engellemek adına gündem belirleyerek tedbir almaktır (2013, s. 125).

2.3.7. Gözetim Olgusu ve Panoptikon

Gözetimin kelime anlamına baktığımızda bir yeri, nesneyi, kişiyi, toplumu yahut bir yerde yaşanan olayı izleme eylemine karşılık geldiğini görmekteyiz. Türk Dil Kurumu sözlüğünde kelimenin anlamı *"himaye etme, gözetmek."* olarak karşılık bulmaktadır (2018). Oxford sözlüğünün yaklaşımı ise şüphe duyulan birine karşı gözünü onun üstünden ayırmamak olarak tanım bulmakla birlikte sözcüğün kökeninin Fransızca olduğu belirtilmektedir (Gücüyener, 2011, s. 4). Kavramın tarihsel olaylar ve süreçlere bağlı olarak çok farklı amaç ve anlamlarda kullanım şekilleri mevcuttur. İlk kez kullanımı 1985 'te araştırmacı Gary Marx tarafından "*Gözetim Toplumu 1984 Tarzı Tekniklerin Tehdidi"* isimli çalışmasında kullanılmıştır (akt Çelik, 2014, s. 53). Bu olgunun kavramsal olarak olumsuz düşünceleri çağrıştırdığı hakkında fazlasıyla tartışma mevcuttur. Elbette bu negatif anlamın sahiplenileceğine karşılık pozitif yönde iyi yorumlar da vardır (Çelik, 2014, s. 55). Olumlayıcı bakanların kavrama genelde koruyucu, güven verici şekilde yaklaşmaktadırlar. Yani kişilerin tehlike durumlarında bu kişiyi izleyerek güven duygularını ölçebilmektedirler. Örneğin David Lyon, iş sahibi olan ve gününün çoğunluğunu iş yerinde geçiren kişiler, anne babalar için çocuklarının evde güvenliğini kamerayla gözeterek güven durumunu sağlayabilmektedir (2013, s. 29). Fakat bu hususta güvenliğin kimin yararına olduğu sorusu irdelenmelidir. Çelik'e göre bu olgunun var olmasında insanların, sosyal gurupların, toplumsal işleyişte birbirileriyle ilişki bağlamında koydukları kurallar sebep olmuştur (2014, s. 55). Öyle ki karşılıklı ilişkilerde gözeten, gözetleyen ve gözetim altındaki kişi gibi gruplar vardır. Kargaşaya sebep olan bu durumda kimin hangi konumda olduğu değişken pozisyondadır. Böylelikle gözetleme olgusunun değişken yapısının bulunduğu kabul edilebilir görüşlerdendir.

Gözetim çoğu zaman gücü ve iktidarı elinde tutanların kontrolünde olsa da genellikle baskıcı tutumla ilerlediği düşünülmektedir. Dolgun, gözetim olgusunun tarihi perspektiften başlıklara ayrıldığını söylemektedir (2015, s. 40). Ona göre ilk başlık; gücün iktidarın, dinin, kralların hükmünde olduğu pastoral gözetim şeklidir, ikincisi devletçilik ve kapital sistemin örgütlendiği sistemden ortaya çıkan teknik gözetimi, sonuncusu ise teknolojik gelişmelerin yansımasıyla paralellik gösteren enformatik

gözetim şeklidir (2015, ss. 40-41). Bu açıklamalardan yola çıkarak aslında gücü elinde bulunduranların her zaman gözetimi sağlama çabası içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Giddens'a göre gözetim olgusu, görmek gözlemek gibi anlamlara gelse de bunun dışında farklı anlamlandırmaları da mevcuttur; ilki bireyler ve davranışları hakkında edinilen bilgilerin yine o bireyleri yönetmek adına kodlanarak sistemleşmesini ifade etmekte, ikinci anlamı ise bireylerin davranışları üzerinde otorite kurmak isteyen kişilerin o bireyleri doğrudan gözlemesi anlamına gelmektedir (2008, s. 23). Giddens'ın olguya dair diğer bir yaklaşımı ise modern toplumun kurumsallaşmasın da ki temel etken olarak gözetim olgusunu göstermesidir (2008, s. 24). Lyon, gözetim olgusunu iki faktörde anlamlandırır; bir yandan koruma ve güvenlik sağlama, diğer yandan ise korunanın kontrolünü sağlama anlamlarına gelmektedir. (2006, s. 14). Lyon'un değindiği bu anlamla gözetim olgusunun tahakküm edici yanından daha farklı bir ifadeyle kullanıldığı görülmektedir.

Bentham ise gözetim olgusuna dair açıklamalarını tasarladığı hapishane modeli olan *Panoptikon* üzerinden yapmaktadır. Kavramın kökeni Antik Yunana dayanmakta, böyle bir yapını ortaya çıkarılma düşüncesinin altında ise vücudunun kısmen gözlerle donanmış olduğu varsayılan Panoptes isimli canlının olduğu öngörülmektedir (akt. Yücel, 2015, s. 391). Panoptikon: kontrolü elinde tutan kişilere gözetleme durumunun sorunsuz biçimde gerçekleştirilme fırsatını veren, hizmetindeki tüm birimleri işlev kazandıracak şekilde kurgulayan yapı olarak tanımlanmaktadır (Baştürk, 2018, s. 23). Faucaoult, panoptikonu biyo-iktidar kavramıyla özdeşleştirmiş, gözetimin iktidarı olarak genellemiştir (akt. Yücel, 2015, s. 393). Panoptikonu basit bir gözetim metodu olarak görmemiş, gözetilenin etkin şekilde izlendiği, izleme ediminin panoptikon mekânı içerisinde yalnızca seçili kişiler için değil tüm bireyleri için geçerli kontrol altında tutmayı gerçekleştirmiştir (Bentham, 2008, s. 23). Panoptikon da olayın iç yüzünü bilen denetleyici yani gözetleyen bir göz mevcuttur. Burada gözetenin görünmezlik ilkesinden kaynaklı tek yönlü bakışı ortaya çıkmakta, egemenlik ve iktidar gücü de artmaktadır. (Dolgun, 2008, s. 30). Yapı sayesinde dışarda kalan iktidarın gücü dışarda bırakılarak o mekân içerisinde bulunan kişilerin öz dünyasına aktarılmakta, böylelikle gözetim olayı tam formunda uygulanmaktadır (Baştürk, 2016, ss. 23-24).

Foucault da çeşitli şekillerde çoğu kişi, kurum, tarafından gözetleme altında olduğumuzu fakat bunun bilincinde olsak da olmasak da sorun çıkarmadığımızı belirtmiştir (akt Ritzer, 2015, s. 194). Böylelikle gözetim olgusunu iktidar ve bilgi bağlamında ele alan Foucault ise gözetimi "Büyük kapatılma" olgusuyla net bir biçimde açıklar. *"Büyük kapatılma"* dan kasıt 1656 yılında Paris'te hastane olarak açılan ve toplumda tehdit olarak görülen belli bir kesimin buraya kapatılarak denetim altına alınma olayıdır (Foucault, 2007, s. 231). Foucalt'un gözetim pratiklerinin ilk sistematikleşmiş hali olarak gördüğü *"Büyük Kapatılma"* da başta suçlular akıl hastaları denetlense de sonrasında kapsam genişletilerek dışlanan ötekileştirilen kitleler de bu gözetime dahil edilmiş, buradaki amaç hastaları tedavi ya da cezalandırmak değil, toplumsal iktidarın kriz sürecinde yeniden denetim ve düzenini sağlayabilmektir (Foucault, 2006, s. 289). Böylelikle bu modelle iktidar sahipleri bireyleri hapsederek gözetime dair disiplin sistemi oluşturmuşlardır. Bu model sonucunda Foucault iktidarları her an her yerde her şeyi düzenleyip gözetleyen bir yapı olarak adlandırmaya başlamıştır. Başka bir yanıyla Foucault, (2006, ss. 224-225) Bentham'ın panoptikon tasarımını toplumun disipline edilmesinde bir araç olarak görmüştür. Panoptikon sistemiyle iktidarın baskısı yerini gözetlemeye bırakmıştır. İktidar da panoptikon içinde yer alan bireyleri ve toplumun davranışlarını gözetleyerek bilgi edinir. Bundan sağlanan sonuçla iktidar kendine ait gözetim sistemi oluşturmuş olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YUNAN TUHAF DALGA AKIMI: YORGOS LANTHİMOS SİNEMASINDA MEKÂN ve İKTİDAR BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı Yunan Tuhaf Dalga Akımı yönetmelerinden Yorgos Lanthimos'un film dilini, film mekanları bağlamında irdeleyip iktidar ve ideoloji kavramlarıyla ilişkilendirmek, bu ilişkiden yeni bir mekansal formun ortaya çıkıp çıkmadığını analiz etmektir.

3.2. Araştırmanın Kapsamı, Sınırları ve Önemi

Bu çalışmada kapsam ve sınırlılıklar çerçevesinde Yunan Tuhaf Dalga Akımı yönetmenlerinden Yorgos Lanthimos sinemasına ve yönetmenin film-dünyasında tasarladığı sinemasal mekanlara odaklanıldı. Filmsel mekanların iktidar ve ideolojiyle ilişkili olduğu varsayımından hareketle *Dog Tooth (Köpek Dişi, 2009)*, *The Lobster (Yengeç, 2015)*, *The Favourite (Sarayın Gözdesi, 2018)* filmleri çalışmanın araştırma nesnesi olarak seçildi.

Kapsam ve sınırlılıklar bağlamında yapılan literatür taramasında ulaşılan sonuçlar; Ali Emre Bilis'in (2018) *"Yorgos Lanthimos Filmlerinde Distopyan Temsiller"* isimli makalesinde The Lobster filmi distopya kavramı üzerinden analiz edilmiştir. Can Diker'in (2019) *"Modern Bireyin 'Miyop' Sorunu: Foucault'nun Özne Ve İktidar Kavramları Bağlamında 'The Lobster' Filminin Analizi"* isimli makalesinde iktidar karşısında bireyin konumu ve öznelliği ele alınıp, filmde mekânların kendi iktidarını nasıl ürettiği Foucault'un iktidarın her yerde olduğu düşüncesiyle açıklanmaya çalışılmıştır. Çatalbaş, S. ve Kaya, B. (2017) *"Gözetim Toplumu ve Distopik Filmlerde Göz'ün İktidarı: The Lobster ve Equilibrium Filmlerinin Analizi"* isimli makalede günümüzdeki süper-panoptik işleyişi açığa çıkartılarak egemenlerin gözetim ve denetim

güçlerini nasıl kullandıklarını ortaya koymak üzerine çalışılmıştır. Dilan Tüysüz'ün (2018) *"Mitolojinin Sinemada Modern Yorumu: "Nerdesin Be Birader? Ve Kutsal Geyiğin Ölümüm Filmlerinde Çağdaş Odysseus ve Agamemnon Hikayeleri"* isimli makalede sinemada mitolojinin modern yorumları ve mitolojik metin arasındaki ilişkiyi sadakat ve farklılık bağlamında incelenmiştir. Güven Özdoyran'ın (2019) *"Köpek Dişi ya da Mülklerin En Tehlikelisi Olarak Dil"* isimli makalesinde Köpek Dişi filmi Lacanyen paradigma merkeze alınarak çözümlenerek dilin gerçekliği inşa etme sürecinde ki rolü tartışılmıştır. Mehmet Emin Balcı'nın *"The Lobster: İnsanat Bahçesi veya Burada Olmanın Sosyolojisi Üzerine"* isimli makalesinde The Lobster filmindeki modern toplumun birey oluş sürecine odaklanılmıştır. Okumuş Fatma'nın (2019) "*The Lobster Filmini Samuel Beckett'ın İki Metniyle Birlikte Okumak "* adlı makalesinde The Lobster filminin Samuel Beckett'in iki ayrı türdeki metniyle yakından ilişkisi bulunduğu savından yola çıkılarak sesli, müzikli, yazılı, görüntülü her türlü üretimin, "metin" üst başlığında incelenmeye çalışılmıştır. Yılmaz Erdinç'in (2016) *"Lanthimos'un Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing of a Sacred Deer, 2017) Filminde Moderniteden Postmoderniteye Düşüncenin Dönüşümünün İzini Sürmek"* isimli makalesinde Kutsal geyiğin ölümü filmi, rasyonel düşünme ve sezgisel düşünme çatışması bağlamında incelenmiştir.

Bu bağlamda yapılan analizlerde iktidar ve ideoloji kavramlarıyla Lanthimos sinemasına dair detaycı bir çalışmanın olmadığı fark edilmiştir. Bu eksende çalışmada film mekanlarına, iktidar ve ideoloji kavramlarıyla çok boyutlu bir perspektiften bakmak çalışmayı önemli kılmaktadır.

3.3.Araştırmanın Yöntemi

Nitel bir tasarıma sahip olan bu çalışmada film eleştirisi ve analizinde sıklıkla tercih edilen göstergebilimsel ve sosyolojik yaklaşımdan yararlanıldı. Tercih edilen ilk yaklaşım Roland Barthes'in göstergebilimsel yöntemidir. Yöntem, mekâna bütüncül bir eksende bakabilmek, iktidar ve ideoloji kavramlarıyla ilişkiyi mekanda ki göstergeler üzerinden okuyabilmek amacıyla seçildi. Bu bağlamda film mekanları yöntemin kavramları olan gösteren, gösterilen, düz anlam, yan anlam kodları üzerinden okundu.

Analizde kullanılan diğer yöntem sosyolojik eleştiridir. Mekanın sosyolojik bir yapı sunması bu yöntemin seçilmesinde etken oldu.

Göstergebilim metodu geniş bir anlamlandırma, analiz odağına sahiptir. Gösterge bilimin temeli 20.yy da Ferdinand Saussure ve Charles Sandreis Peirce tarafından oluşturulmuştur (Saussure, 1985, s. 18). Saussure bu bilimi göstergelerin halkın yaşantısı içindeki durumunu belirten bir alan olarak tanımlamıştır (1985, ss.18-19). Saussure ve Peirce'in öncülüğünde temeli atılan göstergebilim zamanla bağımsız bir araştırma alanına dönüşmüştür. Esasında dil bilimci olan Saussure göstergeleri ses imgesi üzerinden ele alıp incelemiştir. Ayrıca Saussure gösteren ve gösterilenin dışta olan şeylerden, maddelerden bağımsız olduğunu söyleyerek bunları toplumsal ilkelere dayandırmaktadır (Saussure, 1985, s. 72). Pierce ise göstergeleri mantıksal ilişkilendirerek semiyotik adında gösterge şekli tasarlamıştır. (Rifat, 2009, ss. 30-34). Göstergebilim ekolünde yer alan diğer araştırmacılar: Claude Levi-Strauss, Christian Metz, Jean Baudrillard gibi isimlerdir ve bunlar Saussurecu geleneği benimsemişlerdir. Charles W. Morris, Ivor A.Richards, Umberto Eco gibi isimler ise Amerikan geleneğini kabul etmişlerdir (Rifat, 1992, ss. 41-69).

Rolan Barthes anlam taşıyan bütün unsurları anlamlama kavramı çerçevesinde Göstergebilime bağlar, göstergelerle ikincil gösterilenler ya da yan anlam gösterilenler arasındaki bağıntılar üzerinde durur (Vardar, 2001, s. 88). Yani Barthes için önemli olan çevresinde gördüğü göstergelerin çok yapılılığı ve bu yapının yorumlanmaya değer başka anlamları da içinde barındıracak bir yapıya sahip olduğudur. Göstergeleri ilişkilendiren Barthes ortaya çıkan anlamı düz ve yan anlam olarak adlandırmaktadır. Düz anlam göstergelerin neyi çağrıştırdığı, yan anlam ise göstergelerin nasıl çağrışım yapıldığını ifade etmektedir (Karaman, 2017, s. 31). Göstergeleri ise alıcının göstergeden çıkardığı anlam olarak tanımlamakta ve gösterenin sadece aracı olduğunu her alıcıda farklı anlamlar yarattığını söylemektedir (Barthes, 2016, ss. 47-50). Böylelikle Göstergebilim yöntemi göstergelerin bir arada anlamlandırılarak okunmasını sağlamaktadır (2016, s. 111). Bu bağlamda Barthes'in yöntemi çevresinde gördüğü ve anlam taşıyan bütün unsurlara yüklediği bu bakış açısı çalışmada yer alan mekânları analiz edebilmeye imkan sunmaktadır.

Sosyolojik eleştiri yöntemi pek çok düşünürün hakkında farklı yorum getirdiği bir yapıya sahiptir. Mills, *"Toplumbilimsel Düşün"* (1959) adlı kitabında bir şeye sosyolojik açıdan bakabilmenin geniş bir alanı olduğundan bahseder. Peter Berger ise *"Sosyolojiye Davet"* (1963) isimli çalışmasında sosyolojik düşünebilmenin toplumun görünüş şekliyle ilişkili olduğunu anlatır. Shelden Goldenberg ise "Sosyolojik düşünme" (1987) adlı eserinde sosyolojik bakabilmeyi toplumda ki belirsizliğe karşı yöneltilen pratiklik olarak ele alır. Bunların dışında yapılan sosyolojik eleştiri yönteminde birbirinden farklı kavram ve düşüncelerin birbirleriyle ilişkilendirilerek irdelenmesi de mümkündür. Sinema ve sosyoloji farklı iki alanken tarihsel filmlere toplumsal kültür bağlamında bakarak sosyolojik eleştiri yapılabilmektedir. Zaman ve mekân uzamının bu analize eklenmesiyle inceleme alanı genişletilirken, ulaşılacak sonuçlarda farklılaşmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada tercih edilen sosyolojik analiz yönteminde farklı perspektifteki kavramların filmsel mekanlar üzerinden ilişkilendirilerek analiz edilme düşüncesi benimsenmiştir. İktidar ve ideoloji kavramları filmsel mekanlarla ilişkilendirilirken; dramaturji, benlik, panoptikon, gözetim, klostrofobi kavramları da bu çok boyutlu ilişkisel yapıyı anlamlandırmak ve tutarlı bir zemine oturtabilmek amacıyla kullanılmıştır.

3.4. Yorgos Lanthimos Sinemasına Bakış

Yorgos Lanthimos Yunan sinemasının önemli yönetmenlerinden biridir. Reklam filmleri, müzik klipleri, kısa filmler çekerek sinema hayatına giriş yapmıştır. İlk uzun metrajlı filmi olan *Kinetta (2005)* ve *En İyi Arkadaşım (2001)* filmleri onun Berlin ve Toronto film festivallerinde adını duyurmasına fırsat vermiştir. Sonrasında çektiği Köpek Dişi filmiyle 2009 yılında Cannes film festivalinde Regar ödülüne layık görülmüştür. Sinema hayatına atıldığı ilk günden bu yana yaklaşık sekiz film çeken yönetmen, çalışmalarına devam etmektedir. Lanthimos'un filmlerine bakıldığında öne çıkan en önemli özellik anlatıyı farklılaştıran sinema biçimidir. Yönetmen filmlerinde biçimsel olarak aksiyonsuz, durağan kamera açıları kullanmayı tercih etmiştir. Biçimsel olarak tercih ettiği kamera hareketiyle yaklaşılan nesne veya karakter ön plana çıkarken, anlatının durağan yapısı kırılmaktadır. Anlatıyı farklılaştıran diğer bir faktör öykü için tasarladığı karakterlerin donuk ifade biçimlerini benimsemesidir. Duygusal ve fiziksel bağlam sunan donuk ifade biçimi sinema üslubunu belirginleştiren önemli husustur.

Karakterlerin tepkisiz ruh halleri seyirciyi rahatsız ederken anlatının gerçekliğini sorgulatmaktadır. Seyirciyi düşünmeye sevk eden diğer bir anlatı öğesi filmlerinde ki aile yapısıdır. Yönetmen filmlerinde aile kurumunun klasikleşmiş yapısını yıkmaktadır. İletişimin neredeyse gerçekleşmediği, bireylerin aynı mekân içinde yalnızlaştıkları ve ensest ilişkiler yaşadıkları görülmektedir. Bu durumda karakterlerin bunalımlı bir zemine oturtulması filmin ışık, ses ve mekân tasarımı gibi öğelerine de etki etmektedir. Bunalım ve durağanlık mekânsal olarak durağanlığı beraberinde getirirken, karakterlerin kısıtlanmışlık halleri anlatı mekânını kısıtlamaktadır. Mekân bağlamında bunalım, şiddet dışa vururken, mekân aynı zamanda karakterlerin arzu ve isteklerini bastırdıkları uzamlara dönüşmektedir. Mekanın bu klostrofobik işlevi, film de sesçil evrenin sınırlandırılmasına sebep olmaktadır. Böylelikle yönetmenin sinemasal dünyasında diyalogların görüntüden daha az yer kaplaması, filmik çerçeve içinde anlam örgüsünün metaforlar ve göstergelerle inşa edilmesine yöneltmektedir. Tercih edilen tüm bu ifade biçimleri yönetmenin filmsel dilini yansıtan temel öğeler olarak konumlanmaktadır.

3.5. FİLM ÇÖZÜMLENMESİ

3.5.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı	The Lobster
Yönetmen	Yorgos Lanthimos
Senaryo	YorgosLanthimos,Efthimis Filippou
Yapımcı	Ed Guiney,Lee Magiday,Ceci Dempsey,Yorgos Lanthimos
Görüntü Yönetmeni	Thimios Bakatakis
Vizyon Tarihi	2015
Süre	119 Dakika
Oyuncular	ColinFarrel,Rachel Weisz,JessicaBarden,Olivia Colman,AshleyJensen,Ariane Labed,LeaSeydoux,Ben Whishaw

3.5.1.1. Filmin Öyküsü

Filmde yalnız yaşamanın yasak olduğu bir dünya resmedilir. Ölüm veya boşanma gibi sebeplerle yalnız kalan insanlar yeniden eş bulabilmeleri ve evlenebilmeleri için kırk beş günlük süreyle bir otele gönderilir. Bu süre içerisinde eş bulamayanlar kendi seçtikleri bir hayvana dönüştürülmektedir. Süreyi uzatabilmenin tek yolu ise ormanda yaşayan yalnızları yakalamaktır.

3.5.1.2. İktidar ve Mekân Kavramları Çerçevesinde *The Lobster* Filmine Bakış

Resim 3. 1: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

Dar mekânlarda anlatı planları durağan biçimde ilerler. Bu planlar filmsel kompozisyon içinde karakterlerin ruhsal durumlarını dışavuracak öğe işlevi görmektedir. Duygu durumunun belirleyicisi olan dar mekanlar, anlatı içinde konumlanan iktidar potansiyeline karşı eşik oluşturmaktadır.

The Lobster'ın öyküsü, bir kadının araba içinde yalnız başına yolculuğa çıktığı görüntüyle başlar. Kamera, kadının yüzündeki ifadeye odaklanır. Kamera açısı izleyicide karakterin ruh hali ve nereye gittiğine dair merak uyandırmaktadır. Sekansta oluşan tekinsiz atmosfer, yapılan yolculukla paralel seyreder. Araba hareket halindedir ve araba içi mekana sessizlik hakimdir. Lanthimos'un diğer filmlerinde olduğu gibi The Lobster'da da yolculuk edimi üzerinden anlatı karakterlerini sinematik evrene dahil ettiği görülür. Karakterin çıktığı yolculukla filmik olayları ve dramatizasyonu yönlendirdiği aşikardır. Anlatı devam eder, kamera genel plana geçer ve kadın karakter arabadan iner. Yol kenarında sürü halinde otlayan hayvanlara bakışını çevirir. Elinde ki silahı hayvanlara doğrultur, ateşler ve hayvanlardan birkaçını öldürür. Silahın ateşlenmesi anlatının belirsiz ve tuhaf atmosferine kırılma yaşatır. Ölen hayvanlar, yan anlamsal düzeyde yalnız yaşamanın suç olarak görüldüğü ve ayıplandığı toplum ideolojisine gönderme yapar. Bu olayla birlikte karakterin sergilediği despot ruh halinin sinemasal mekanı şiddet ve nefreti dışavurucu biçimde inşa ettiği görülmektedir. Yaşanan ölüm hadisesi anlatıda klostrofobik hali tetiklediği gibi öyküye farklı bir gerçeklik uzamı katmakta, karakterlerin ilerleyen sekanslarda gerçekleştireceği edimlere izlenim sunmaktadır.

Resim 3. 2: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

Mekân içinde eril iktidarın belirginleşmesi o mekanda bulunan karakterlerin karar alma potansiyellerini yönlendirir.

Filmi paradoks yapının içine sürükleyen yolculuk sekansının ardından, kadın eve gelir. Yolculuk, ölüm ve eve dönüş edimleri anlatıda özgürlük istencini aktif eder. Özgürlük istencini meydana getiren kadın karakterdir, bunu toplumsal normları ve aile olmayı reddedip, daha özgür bir yaşam sürmek için yapar. Kadının eşi, David ise karar karşısında kaosa sürüklenir. Kadının bireysel yaşama isteği, David de aile olarak yaşama isteğine dönüşür ve anlatıya yön verecek akışın temeli oluşturulur. David, eşine karşı engelleyici söylemler geliştirmek yerine yalnızlık karşısında toplum tarafından dışlanacağı düşüncesiyle kendine eş bulma arayışına girer, ev mekanından ayrılır. Sekansta yan anlamsal düzeyde toplum yapısı baskın iktidar ideolojisi olarak kabul görür, anlatıda farklı mekân uzamlarının inşasını sağlar. Filmik kompozisyon içinde mekanlar ve olaylar David'in tercihleri dolamıyla şekillenirken farklı eril iktidar güçlerini ortaya çıkarır. Anlatıda henüz tanımlanmamış ve keşfedilmemiş mekandan gelen iki adam iktidarın göstergelerini betimler ve David'in çıkacağı yolculuğu yönlendirmeye başlar. Lanthimos yan anlamsal düzeyde bu göstergelerle sinemasal mekana iktidar, ideoloji ve gözetim uzamını dahil eder. İktidarın gözetimi ve ideolojisiyle anlatı mekanları üzerinden filmsel bir dil benimsenir.

Resim 3. 3: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

Yol ve yolculuk anlatıda iktidarın göstergesi olur. Despotik iktidar mekanı panoptik bir yapıya dönüştürür. Başat ideoloji rahatlıkla dikte edilir ve gözetim süresizleşir

Anlatı ilerler. İktidarın adamları ve David beyaz arabaya binerek yeni bir yolculuğa çıkar. Yan anlamsal düzeyde beyaz arabayla sinemasal evrende konumlanan iktidarın manipülatör görünümlü saf ve iyimser ideolojisi imlenir. Arabanın ilerleyişi karakterin 45 günlük eş bulma sürecini başlatır. Devam eden yolculuk, genel bir yaşam alanı sunan şehir mekanından başlayıp, sade ve boş çerçeve sunan mekân uzamına evrilir. Yönetmen yolculukla paralel değişen mekân silüetiyle, karakteri alışık olduğu mekanlara karşı yabancılaştırır. Bu doğrultuda yolun sonunda varılacak mekân yeni deneyimlere imkan verirken karakterin zihninde kalıplaşan mekân tanımları yapı bozumuna uğrar. Karakter için yapılan yolculuk oldukça elzemdir, çünkü ruhsal olarak yaşadığı karmaşayı sonlandırma fırsatı yakalar. Yönetmen, şehir mekanının baskıcı ve geleneksel iktidar yapısıyla içinde bulunduğu Yunan toplumunun gerçekte yaşadığı bunalımları yan anlamsal formda sergiler. Sekansta arka fonda görünen şehrin yüksek katlı sıkışık konumlanmış evlerinin yolculuğun sonuna doğru azaldığı görülür. Şehir silüeti bu bağlamda Yunan toplumunda başatlaşan iktidarın gücü ve ekonomik durumunda ki sallantıyı imler. İnşa edilen bu filmik kompozisyonla karakter benliklerinin toplum içinde yok sayıldığı, sıradanlaştığı vurgulanır. David'in sergilediği farklı dramaturjik benliklerin iktidarın potansiyeline göre şekillendirmesi bunun bir sonucu olarak anlatıda karşılık bulur.

İktidar ve ideolojinin tezahürü, sinematoğrafiye ve anlatının mekânına açıkça sirayet eder. Yönetmen, anlatı için üç farklı mekân inşa etmiştir: otel, orman, şehir. Üç

farklı mekân, farklı iktidar ve ideolojilerin işleyişine gösterge oluşturur. Her mekân kendine özgü iktidarvari göstergesel kodlar ve izlenim yönetimi tanımlar. Bu kodlar anlatının ilk mekânı olan otelde, toplumdan izole, panoptik bağlam oluşturacak şekilde kurgulanır. David'in evden ayrıldıktan sonra ilk edimi, bu otel mekânında gerçekleşir.

Mekân, karakterin oraya gelişiyle panoptik yapının özelliği olan gözetim mekanizmasını aktif eder. Gözetimin ilk aşaması karaktere yöneltilen sorularla sağlanırken, aynı zamanda karakterler tanımlanır ve sınıflandırılır. Sınıflandırma karakterlerin cinsel tercihi, oraya gitme amaçları, fiziksel veya zihinsel kusurlarının olup olmadığına göre belirlenir. Gözetimin ikinci aşaması için yöneltilen sorular karakterlerin otelde eş bulamadıkları taktirde ceza niteliğinde dönüşecekleri hayvanı seçmeleri yönündedir. Kayıt ve sorgulama esnasında karakterin arkasında flu olarak görünen eş bulan karakterlerin fotoğrafları, otelde mevcut iktidarın kurallara uyulduğu taktirde mutluluğa ulaştırma işlevini pekiştirmektedir. Böylelikle yan anlamsal formda mekân içinde konumlandırılan nesneler ve objelerle iktidarın gücü göstergeleştirilir.

Resim 3. 4: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

İktidar, ideolojisini sürdürebilmek adına filmik kompozisyon içinde mikro ve makro mekânlar inşa eder.

Sorgulama sekansının bitimiyle iktidar, panoptik otel mekânında karakterleri odalara (hücre) yerleştirir. Böylelikle mekânda despot iktidarın mevcut varlığı tastiklenir. David odasına yerleşmeye çalışırken, panoptik ve despotik mekânın iktidarları fiziksel varlıklarıyla görünmeye başlar. Gerçekleşen tanışma sekansında iktidar özneleri mekân içinde dramaturjik performans sergiler, göründüğünden daha güçlü bir ideolojiye sahipmiş algısı aşılar. İktidarın bilinçli sergilediği bu davranış otelde kalacak karakterlerde tersine sapar ve klostrofobik tavırlar geliştirmelerini

koşullar. Otel mekânında kalıplaşan hiyerarşi, klostrofobik eylemlerle otelin mikro mekânları olan odalara indirgenir. Makro mekânın iktidar gücü mikro mekânı şekillendirmeye başlar. Oda içinde konumlanan takım elbiseli adamlar yan anlamda iktidarın ideolojik aygıtları olarak tasarlanır. Panoptik mekânı inşa eden iktidar, otelde yaşanacak isyan ve kargaşayı önlemek adına fiziksel gücü engelleyici kurallar getirir. Karakterin elinin kelepçelenmesi bu engelleme haline gösterge sunar. Kelepçe nesnesi otel mekânında süresiz bulunan iktidar ideolojisini vurgularken, farklı bir bağlamda karakterlerin otel içinde yalnızlığa alışmalarını engeller, özgürlüklerini yok sayar. Mikro mekânın despotik iktidarla kurduğu ilişkisel yapı karakterlerin kişisel eşyalarının toplanmasıyla daha meşru bir zemine çekilir. Bu bağlamda mekân karakterlerin duygusal uzamdaki arzu ve dürtülerini engeller, kısıtlama haliyle karşı cinse ihtiyaç duymaları koşullanır.

Resim 3. 5: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

Mekânın iktidarla ilişkisinde sesçil evren ve şiddet ön plandadır. Ses, sekansta mekândaki eril ötekinin gücüne dönüşür. Şiddet ise, iktidarın sürdürülmesini sağlayan bilinçli bir imgedir.

Anlatı ilerler. David, odasında eli kelepçeli şekilde uyurken kaynağı belirsiz bir ses işitir ve uyanır. Otel mekânı içinde iktidarın gözetimi, uyuma edimi sırasında dahi sürdürülür. Odada duyulan sesçil uyaran iktidarın yönlendirici göstergesi olarak kurgulanır. Her sabah aynı saatte duyulan ses, karakterleri eş bulmak için otelde kaç günlerinin kaldığına dair bilgilendirir. Sesçil uyaranla karakterler iktidarın kurallarını içselleştirir. Ses kaynağının net olarak gösterilmeyişi, mekânda iktidarın sürekli farklı yerlerden farklı biçimlerde izlediğini imler. Filmik çerçeve içinde ses unsuru yalnızca eş bulmak için çabalayan karakterlerin odasında kullanılmaktadır. Otelde yalnızlar için

inşa edilmiş mikro odalar küçük ve sıkışıktır. Bu durum karakteri sinemasal evren içinde sürekli kendisiyle çatıştığı bir döngüye hapseder. Ruhsal düzlemde kaosu oda içine yerleştirilen tüfek ve mermi nesneleri artırır. Mekân içinde kullanılan gri ve siyah renkler panoptik yapı etkisini ve tedirginlik hissini sürekli hale getirir. Karakterlerin özgürce salınmasını engelleyen bu mekânda iktidarın ötekileştirdiği gözetim mekanizması oda içinde süresiz aktiftir. Böylelikle karakterler tıpkı Bentham'ın panoptik modelinde olduğu gibi iktidar tarafından ne zaman izlendiğini bilmez, fakat her daim gözetleniyormuş hissine göre hareket eder.

Mekânın iktidarla ilişkisinde şiddet unsuru ön plana çıkmaktadır. Otele yeni gelen karakterler odalarına yerleştikten sonra ormana ava çıkarılır. David'in sinemasal düzleme dahil olmasıyla iktidar yeni bir av ritüeli düzenler. Bu durum mekânda karakterlerin cesaret duygularını pekiştirmek amaçlı yapılmaktadır. Aynı zamanda av edimi iktidarın mekân içinde kendine karşı gelebilecek gücü ortadan kaldırmaya çalışmasının yollarından biri olarak göstergeleşmektedir. İktidara karşı geliştirilen itaat mekanizması, panoptik otel alanının dışında orman mekanında gerçekleştirilir. Sabit kadrajda karakterler orman mekanına yolculuğa çıkar. Orman, yan anlamsal düzeyde mekân ve iktidar ilişkisi bloğunun farklı bir işleyişine karşılık gelir. Mekanda şekillenen iktidarın ideolojisi, karakterlerin yalnız ve özgür olarak yaşamalarını savunur. Orman mekanı otel mekanına göre daha esnek iktidar potansiyeliyle inşa edilmiştir. Orman, bu formuyla toplum tarafından ötekileştirilenlerin korunduğu uzam olur. Böylelikle orman içinde öldürülen özgür yalnızlar, yan anlamda otel mekanının iktidarını tehdit eden tehlike olarak göstergeleşir. Sinemasal evrende av ritüeliyle bağlantılanan iktidar ve mekân ilişkisi bu noktada bir kez daha imlenir. Lanthimos'un orman mekanı üzerinden tahayyül ettiği bu anlam; Yunan toplumunda bireylerin iktidara karşı toplumsal normlar altında yaşamayı reddederek kendilerine özgür bir yaşam biçimi oluşturma isteklerini temsil eder.

Resim 3. 6: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

Mekân bölmelere ayrılır, bölmeleri şekillendiren iktidarın ideolojisidir. Masa ve kıyafetlerin tek tipleştirilmesi üzerinden panoptik mekânda gözetim sürdürülmeye çalışılır. İktidarın karakterleri büründürdüğü bu görünümle, ideoloji mekânda süresiz güçlenir.

Av ritüelinden sonra karakterler yemek için restoran mekânına gelir. David restorana giriş yapar, kendisi için ayrılmış sandalyeye oturur. Kadrajın bu şekilde açılması mekânda iktidarın izlenimci bakışını betimlerken, yemeğin yan anlamsal formda eş bulma amacına hizmet ettiği anlaşılır. Karakter kamerayla senkron biçimde hareket eder, mekân içinde iktidar tarafından yönlendirilip manipüle edilen sürünün bir parçası gibi görünür. Mekân uzamının bu söylemi Foucaoult'un *İktidarın Gözü* kitabında bahsettiği; iktidarın toplumun köküne ulaştığı, bireylerin bedenleri, tavırları, düşünceleri ve gündelik yaşantılarına etki ettiği düşüncesiyle örtüşür. (2015, s. 23). Bu bağlamda anlatı mekânında tırmanan iktidarın gözetimiyle karakter kıyafetlerinin de şekillendiği görülür. Filmik evren içerisinde farklı mekânlara göre farklı kıyafet kombinleri tasarlanır. Kadınların çiçek desenli elbiseleri ve erkeklerin takım elbiseleri resmi ve tek tip görünüm sergiler. Fiziksel uzamda görünümün aynılaşması, öz bilincin yitirilmesine sebebiyet verir. Yan anlamsal düzlemde bu durum ideolojik sürünün parçası oldukları imajını betimler. David ise giderek artan bu disiplin sağlayıcı yapının dışına çıkmaya çabalar, bu amaçla kendisine uygun eş arayışına girer. Karakterin bu hareketi iktidarın korunaklı dünyasını yapı bozumuna uğratacak bir duruş olur.

İktidar sinemasal dünya içerisinde sergilediği ideolojik tutumunu otelin restoran mekânını şekillendirmede kullanır. İki bölüm halinde tasarlanan mekânda David'in oturduğu kısım eş bulmaya çalışan yalnızlara ayrılmıştır. Diğer bölme ise eş bulmuş

fakat aile olmak için uyum sağlamaya çalışan çiftlerin hizmetindedir. Bölmelerde masaların tekli ve yan yana konumlandırılmasıyla ideolojik hiyerarşi kurgulanmaktadır. Eş bulamayan yalnızlar tekli masalarda yüzleri birbirlerine bakmadan oturmaktadır. Bedensel imajla mekânın iletişim potansiyeli sınırlandırılmaktadır. Çiftlere ayrılan bölmede oturan karakterler ise daha geniş, masalarda yüzleri birbirine dönük pozisyonda oturmaktadır. Geniş masalarda oturan çiftler mekânda iletişim ve duygusal bağ kurmakta, iktidarın gözetiminden sıyrılabilmektedir. Filmik çerçeve içine sığdırılan çift görüntüleri iktidarın elzem olarak gördüğü aile kurumunun önemini pekiştirmektedir. Kadraj içine fon olarak imlenen masa ve bakış yönü mekânın iktidarla ilişkilendirilen potansiyelini belirginleştirmektedir.

Resim 3. 7: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

Işık unsuru, panoptik mekanın atmosferini oluşturan tamamlayıcı öğe olur. Işık, mekanda iktidarın tahakkümünü yönlendirir, iletişimsel potansiyeli belirler.

David'in sinematik evrende öz benliğini iktidara kabul ettirme çabasıyla yöneldiği eylemler, iktidar tarafından sarsıcı güç olarak okunur. Despot iktidar, mekân içinde geçici söylemler üreterek algıları yönlendirmeye çalışır. Göstermelik düzenlenen yemek organizasyonuyla iktidar, fiziksel varlığını sergilemekten çekinmez. Yemek mekânında sahneye çıkan iktidar özneleri, şarkı söyleyerek mekânı geçici süreliğine gösteri ortamına dönüştürür. Söylemsel düzeyde sarsılan ideolojisi eylemsel imajlarla sağlanmaya çalışılır. Sahte dramaturjik performansların sahne platformu üzerinde gerçekleşmesi yan anlamsal düzeyde iktidarın psikolojik bağlamda panoptik gözetimini tekrar konumlandırmayı amaçladığını gösterir. Sahne platformunun arka fonunda görünen enstrüman çalan adamlar ise iktidarın ideolojik aygıtları olarak filmsel çerçevede konumlanır. Adamların tek tip beyaz önlükleri yan anlamda doktor imajına karşılık gelmektedir. Böylelikle iktidarın mekânda karakter davranışlarını ve ruh

sağlıklarını inceleyebildiği bir ortam inşa ettiği de söylenebilmektedir. Işık öğesi ise bu anlam inşasında sahne üzerine yerleştirilen atmosfer oluşturmada etkin kullanılmaktadır. Işık, sekansta iktidarın gözetleyici atmosferini gizleyen öğe olmakla birlikte, sinemasal evrende eğlence ritüelinin sürdürülmesinde önemlidir. Mikro mekânda kurgulanan sahte eğlence dolayımıyla karakterlerin geçici süreliğine bilişsel eylem ve sezgileri engellenirken, iktidarın baskısından geliştirdikleri klostrofobik tavırlar sekteye uğramaktadır.

Resim 3. 8: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

Panoptik mekandan kurtuluş iktidarın hiyerarşisine uyumla mümkündür. Gözetimin, ideolojik unsurlarla arttırılması kısıtlanmışlık ve isyanı ortaya çıkarmaktadır.

Panoptik mekânda eğlence bitimi ardından karakterler gözetimin arttığı yeni güne uyanır. Mekân içinde süresiz gerçekleştirilen gözetim hali, iktidarın süper ego figürüne dayalı bir sinemasal dünya kurmasına neden olur. Bu bağlamda anlatı karakterlerinin benlik ve egoları filmik uzamda ideolojik birer aygıt haline dönüşmüştür. Süper ego, film mekânlarıyla özdeşleşip haz ilkesini yönlendirir. Mekanda nevrotik duyguların artması, özgürlük, cinsellik gibi arzuları bastırmada yaşanan zorluk, nefretle birlikte yeni bir davranışsal söylemi anlatıya dahil eder. Eril iktidar, oluşmaya başlayan bu yeni söyleme karşı cinsel haz ve istekleri yasaklayıp engelleyiciler üretir. Mekân ve iktidar ilişkisinden doğan süper ego, anlatıda zihinleri yönlendirir. Yan anlamsal bağlamda karakterlerde bu durum mekâna uyum sağlama, eş arayışları ve duygu durumlarını ifade etme noktasında göstergeleşmiştir. Süper egonun filmik düzleme yansıması David'den hoşlanan kadının aşkına karşılık bulamayışı sebebiyle intihar edip ölme düşüncesiyle örtüşür. Süper egoya karşı üst benlik

sergileyen iktidarın yaşattığı bunalıma bir diğer gösterge ise iletişimsizlikten bunalıma giren kadının köpeğini öldürdüğü sahnedir. Yönetmen mekân uzamına dahil ettiği şiddet, bunalım ve kan göstergeleriyle sosyolojik perspektifte Yunan toplumunda eril iktidarın üst benliğini korumak adına halkta yarattığı tramvaya ayna tutmaktadır.

Anlatı ilerler, David mekânda yaşadığı kısıtlamayla özgürlük istencini dışavurur, *"Transformation Room"* yazılı odayla karşılaşır. Filmik kadraj içinde ilk kez görünen bu oda, karakterlerin eş bulamadıkları taktirde hayvana dönüşme amacına hizmet eder. Aynı zamanda oda yan anlamsal bağlamda iktidardan kaçamayışın muhtemel hazin sonuna göstergedir. Karşılaşma anı anlatıda kırılma noktası olurken, karakter hayvana dönüşmemek için engelleyici söylemlere karşı çıkar, baht dönüşünü gerçekleştirir. Panoptik mekân David için anlamını yitirirken, üst benliğin baskısına karşı kendi öz benlik arayışına yönelir.

Resim 3. 9: Lanthimos, Y. (2015). The Lobster



Kaynak: Ekran görüntüsü

Mikro ve makro mekânlar farklı iletişim, ilişki ve davranış biçimlerini oluşturur. Toplum kavramı bu eksende makro mekâna tekabül eder. Orman mekânı mikro mekân özelliği gösterirken, şehir mekânı toplumun şekillendiği, değişmeyen ve baskıcı ideolojik makro mekânın parçası olur. Ödül ve ceza hiyerarşisi bu mekânlar için eril iktidarı korumanın önemli bir parçasıdır.

David otelden kaçar, orman mekânına sığınır. Sığınma hali bilinçli düşüncenin sonucudur ve yan anlamda mekânın çağrıştırdığı özgürlüğü göstergeleştirir. Ormanın özgür uzamı yan anlamsal düzlemde toplum tarafından dışlanmışlığı simgeler. David'in bu mekânı tercih etmesinde baskılanan benliğini tekrar sergileme arzusu yatmaktadır. Ormanda özgürlükçü ideolojiye uyum için herhangi biriyle cinsellik ve aşk yaşamamak, kişisel eşyalarını paylaşmamak şartı vardır. Engelleyici söylem yerine özgürlükçü

söylemlerin olduğu ormanda, mekân ve iktidarın ilişkisini bu düşünce yapısı belirlemektedir. Otel mekânı içinde karakterlerin barınabilmelerinin şartı avladıkları yalnız sayısına göre belirlenirken, ormanda süresiz kalmanın şartı şehir mekânına giderek ihtiyaçları karşılamakla belirlenmektedir. İktidar, şehre götüreceği karakterleri hiyerarşisine uyum sağlayan öznelerden seçmektedir. Şehir mekânına girebilmenin şartı aile olarak yaşamaktır. Şehirde gözetim toplumunun hakim olması, oraya giden kişileri doğrudan etkisi altına alır. David bu durumu fırsat bilir ve orman mekânının özneleriyle birlikte şehire gider. Karakterlerin içselleştirdikleri özgürlüklerini şehirde yaşamak adına dramaturjik eylem ve davranışlarla ifade ettikleri görülür. Şehir uzamının hakim ideolojisi doğrudan davranışları ve görünümü etkiler. Sekansta karakterlerin AWM'e girişte kimlik ve evlilik cüzdanı kontrolüne takılması yan anlamda baskın ideolojinin sorgulayıcı yanını imlemektedir.

Anlatının ilerlemesiyle karakterler şehir mekânında alışverişini tamamlayıp, ormana döner. Ancak deneyimledikleri şehrin toplumsal yapısında iktidar olgusu, mekânı deneyimlemede tersine hareketler sergilemelerine neden olur. David ve özgür kadın orman mekanında aşk yaşamaya başlar. Durumun iktidar tarafından fark edilmesiyle yaşanan duygusal bağ, ceza söylemine dönüşür. Orman mekânı içinde iktidar tıpkı otel ve şehir mekânında olduğu gibi şiddet edimini devreye katar. Kural ihlali, kadının gözünü kaybetmesine neden olur. Göze çekilen bant bu durumda iktidarın sarsılmayan gücüne göstergedir. Buna benzer bir ceza sistemi otel mekânında da söz konusudur. Otel içinde karakterin cinsel edime yönelmesiyle eli tost makinasına sıkıştırılır. Tost makinası, yan anlamsal formda işkence aletine göstergedir. Sinemasal uzam içinde fiziksel şiddetin mekân ve iktidar ilişkisinden şekillenmesi, anlatıda bir kez daha başkaldırıya teşvik eder. Hazırlığını tamamlayan David ve sevgilisi kadın, mekânda kalıplaşan iktidarın ideolojisini reddeder ve içselleştirilen özgürlük isteği kaçış üzerinden sonlanır. Anlatı boyunca arzu ve eylemlerin sürdürülmek istendiği otel, orman ve şehir mekânları karakterlerin çıkmazını oluşturmuştur. Karakter yapısı mekânın iktidar ve ideolojisinden etkilenmiştir. Makro mekânın gelenekselci iktidarı, daha modernist ve özgürlükçü orman mekânı iktidarıyla çatışmış, bireyin aidiyetinin mekân bağlamında nasıl değişebileceğini aktarmıştır. *The Losbter* filminin mekân

inşasında birtakım göstergelerden yararlanılmıştır. Bu göstergeler mekân, iktidar ve ideoloji arasındaki ilişkiyi özümseme noktasında önem taşımaktadır.

Tablo 3. 1: The Lobster filminin mekân tasarımında iktidar ve ideolojiyle ilişkisine dair kullanılan göstergeler

Görüntüsel Gösterge		
Gösteren	**Gösterilen**	
	Düz Anlam	**Yan Anlam**
Beyaz Araba	Araç	Dış dünyanın gerçekliğini kıran ve gidilecek mekândaki ideolojinin söylemindeki gösterge
Eşek	Hayvan	Panoptik mekana dahil olmak istemeyen karakterin benimsediği özgürlük istenci
Tost Makinası	Araç	Distopik dünyada despotik iktidarın ceza aracı
Masa	Araç	Otel mekanında iktidarın sınıflandırma yaptığı sınır
Tek Tip Kıyafet	Giysi	Despot iktidarın karakterleri mekân içinde tek Tipleştirmesi
Kan	Leke	Mekanın iktidarla ilişkisinde benimsediği şiddet Öğesi

Kaynak: Yazar tarafından tasarlanmıştır.

3.5.2. Filmin Künyesi

Filmin Adı	Dog Tooth
Yönetmen	Yorgos Lanthimos
Senaryo	YorgosLanthimos,Efthimis Filippou
Yapımcı	YorgosTsourgiannis,Yorgos Lanthimos,Iraklis avroidis,Athina Tsangari
Görüntü Yönetmeni	Thimios Bakatakis
Vizyon Tarihi	2009
Süre	119 Dakika
Oyuncular	Christos Stergioglou,Angeliki Papoulia,Mary Tsoni,Michele Valley,Hristos Passalis,Anna Kalaintzidou,Alexander Voulgaris,Steve Krikris

3.5.2.1. Filmin Öyküsü

Film şehirden uzak, izole bölgede yaşayan anne ve çocuklarının kendilerini babanın iktidarı sebebiyle dış dünyadan soyutlamalarını konu almaktadır. Ev mekânına hapsolan anne ve çocukları yaşamlarına devam ederken, babanın yasakları ve gözetimi dış dünyanın gerçeklerini tanımalarını engellemektedir. Baba iktidarını koruyabilmek için evin içinde ve dışında engelleyiciler kullanmaktadır. Bahçe mekânını çitlerle kaplar, ev içinde iletişim araçlarının kullanılmasına müsaade etmez, nesnelerin ve eşyaların adlarını ve işlevini değiştirir. Mekân içinde sürdürülen bu boyunduruk halinin son bulmasında tek şart çocukların yetişkinliğe eriştiğini gösteren köpek dişinin düşmesidir.

3.5.2.2. İktidar ve Mekân Kavramları Çerçevesinde *Dogtooth* Filmine Bakış

DogTooth'un öyküsü, ekranda beliren radyo görüntüsüyle başlar. Radyoya doğru yönelen el, kaseti içine takar. Düğmelere basar ve çalıştırır. Anlatı için ayırt edici bir gösterge barındıran radyodan gelen seste şu sözler duyulmaktadır:

> *"Günün yeni kelimelerini dikkatle dinleyiniz. Deniz, otoyol ya da otoban, seyahat, tüfek. Deniz, oturma odasındaki gibi ahşap kolluklu deri koltuktur. Örnek veriyorum ayakta kalmayın denize oturun da biraz konuşalım. Otoyol ya da otoban, çok güçlü bir rüzgâr türüdür. Seyahat, zemin kaplamada kullanılan oldukça dayanıklı bir maddedir. Örnek veriyorum avize düşüp yere çakıldı. Ama zemine hiçbir şey olmadı. Çünkü zemin yüzde yüz seyahatten yapılmıştır. Tüfek, güzel beyaz bir kuş türüdür (Dog Tooth, 2009)."*

Nesnenin taşıdığı anlam, bulunduğu mekânı ya da ilişki kurduğu şeylerin anlamlarını farklılaştırır. Alışılmış anlamının dışında farklı çağrışımlarda kullanılması bilişsel düzeyde kırılma yaşatır. Bu kırılma hali mekâna ve nesneye karşı distopik bir işlev ve görünürlük kazandırır. Radyodan gelen sesler, anlatının sesçil evrenini oluşturmaktadır. Yönetmen sesçil evren'i mekânda göstergesel bir dil oluşturacak şekilde kurgular. Anlatıda bu bağlam, radyo nesnesi üzerinden göstergeleşir. Ekran açılır. Duyulan kelimeler, tanımlandığı nesneye dair alışılmadık anlamları

çağrıştırmaktadır. Nesnelerin kalıplaşmış tanımlarının dışında kullanılması, anlatının distopik yapısını betimler. Anlatı ilerler, karakterler radyodan gelen seslerle bulundukları mekânı algılar ve tanımlar. Duyulan sözcüklerin dış dünyanın alışılmış gerçeklerini yansıtmaması, anlatıda karakterlerin edimlerini sergileyeceği farklı mekân düzlemini tasarlamaya yönlendirir. Bu bağlamda radyo nesnesi, anlatının mikro mekânlarını inşa etmede bir basamak olur. Anlatının genel mekânını oluşturan ev, alışılmadık bir yapıda absürt ve gerçeklikten uzak şekilde tasarlanır. Ev mekânı bu durumda distopik özellikler taşıyan mağara alegorisine gönderme yapar. Bu durum filmde kahramanların kendilerini ev mekânı içinde toplumdan soyutlaştırması ve gelenekselleşmiş ifade kalıplarını reddetmesi üzerinden karşılık bulur. Bu benzetme üzerinden mağaranın ortak anlamlar çağrıştıran gösterge yapısı, filmde tasarlanan ev mekânı üzerinden ortak anlam ve ifadelerin reddedilmesine ve kendisini toplumdan soyutlayan karakterlerle aynı paralel yapıda kurgulamasına neden olur. Bu noktada ev mekânının taşıdığı genel distopiklik hali anlatıda hâkim iktidarı inşa etmeye başlar. Karşılıklı ilişkinin sonucunda inşa edilen bu mekân, olayları ve ilişkileri de yönlendirir.

Resim 3. 10: Lanthimos, Y. (2009). Dogtooth



Kaynak: Ekran görüntüsü

Dar mekânlar, anlatıda ses ve görüntü evreni arasında geçişlerin senkron biçimde gerçekleşmesini sağlar. Aynı zamanda dar mekânlar iktidarın ideolojisini inşa edebilecek zemin hazırlar, karakterlerin anlatının şekilleneceği mekânlara geçmesinde basamak görevi görür.

Anlatı ilerler, radyo sekansından sonra kamera araba içinde gözünde bantla oturan Christina isimli kadın karakteri ekrana getirir. Sekansta sesin arka planda seyretmesi, sahnenin taşıdığı anlamı belirginleştirir. Gözleri kapalı Christina'nın yanında şoför vardır ve onun gözleri açıktır. Bant nesnesi üzerinden gözleri açık karakterin mekânda iktidar öznesi olduğu yan anlamsal düzeyde ifade edilir. Sekansta

araba içi mekâna sessizlik ve iletişimsizlik egemendir. İletişimsizlik durumuyla mekâna kısıtlanmışlık hâkim olmaya başlar. Arabanın hareket etmesi ve radyodan gelen sesin kısılmasıyla karakterler belirsiz bir yolculuğa çıkar. Lanthimos'un filmlerinin başında karakterlerini sıklıkla yolculuğa çıkardığı görülür. Yönetmen, tasarladığı yolculuk ve yol mekânları üzerinden karakterlerini anlatıya dâhil eder. Değişen mekânların anlatıda yaşanacak olayları belirlemede temel işlev sağladığı aşikârdır. Yolculuk başlar, anlatıyı ve yolculuğu yönlendiren iktidar konumunda arabayı kullanan erkek karakterdir. Anlatı devam eder, kamera genel plana geçer ve iktidar öznesi baba arabadan iner. Yol üzerinde duran zinciri karşı tarafa kilitleyerek sınır çeker. Zincir nesnesiyle oluşturulan sınır, yan anlamsal düzeyde babanın inşa ettiği distopik evreni-mekânı imler. İktidarın yol boyunca sürdürdüğü gözetim hali bant nesnesiyle sağlanırken, bu sekansla birlikte zincir nesnesi de gözetimin farklı bir boyutunu oluşturur. Bant nesnesi gözetim haricinde babanın inşa ettiği distopik ev mekânının başka özneler tarafından keşfini engelleyen araca dönüşür. Baba, bu mekân içinde herhangi bir engelleyici ile karşılaşmadığı takdirde iktidarını ve ideolojisini sürdürecektir.

Resim 3. 11: Lanthimos, Y. (2009). Dogtooth



Kaynak: Ekran görüntüsü

Distopik mekândaki eril iktidar, mekân içindeki karakterleri eylemsel ve söylemsel bağlamda kısıtlar.

Baba ve Christina yolculuğu tamamlar ve distopik ev mekânına gelir. Christina'yı gören aile bireyleri odada toplanır. Kamera ebeveynlerin yüzleri görünmeyecek biçimde çerçevelenir. Kameranın bu açısı ve oturma planı iletişim mekânındaki iktidarı aşikâr eder ve hiyerarşik yapı bu sekansla görünür hale gelir. Sekansta mekânın iktidar ve ideolojiyle kurduğu ilişkisel yapı, belirginleşmeye devam eder. Oturma planı ve filmik kompozisyon, distopik mekândaki gücün ve bu bağlamdaki başat ideolojinin kimin yönetiminde olduğunu ortaya çıkarır. Dış dünyadan

kopukluk, babanın yasasını ve iktidarını devam ettiren en önemli unsur olarak karşımıza çıkar. Gerçeklikten kopukluk dışardan gelen karaktere karşı sergilenecek olan davranışları, iletişimi ve kurulacak olan bağı şekillendirir. Fakat bu bağ, toplumsal anlamda alışılmış duygu ve davranışları içinde barındırmadığından mekânı uzun süreli iletişim potansiyelinin dışında bırakır. Christina'nın mekânda kısa süreliğine bulunması ev içindeki eyleyenlere karşı varlığını yan anlamsal düzeyde bedensel arzu ve doyum nesnesine dönüştürür. Mekân, iktidarın onayı ile cinselliğin dışavurulduğu bir uzam haline gelir. Baba farklı benlik yapılarına ve söylemlere sahiptir. Bu farklılık iktidarın devam ettirilmesi noktasında elzemdir. Baba iktidarını koruyabilmek adına katı kurallar uygular ve baskıcı bir görünüm sergiler. Ayrıca ev içinde aile bireylerinin varlığını ve isteklerini önemsediğini, yaptığı şeylerin onların iyiliğine olduğunu söyleyerek edimlerini meşru bir zemine çeker. Baba en temelde bu iki benlik sunumu ile inşa ettiği distopik uzamın sürekliliğini sağlamaya çalışmaktadır. Evin çocukları bu distopik mekân içinde klostrofobik anlamda hapsedilmişlik duygusuna sahiptir. Dış dünyadan-mekândan gelecek herhangi nesne veya öznenin varlığını istemelerinin ve arzulamalarının sebebi yaşanan bu ötekileştirme halini yok edebilmek içindir. Aynı zamanda dış mekândan eve dâhil olan nesnelerin ve öznelerin mekânın distopikliğinden kaynaklı oluşan zamansal belirsizliği de ortadan kaldırdığı görülmektedir.

Distopik mekânda birçok şeyin iktidarın ideolojisi tarafından yönlendirilmesi mekân algısı ve gerçekliğin yitirilmesine neden olur. Bu bağlamda ideoloji mekânı biçimlendirirken, yitirilen gerçekliğin yerini şiddet ve klostrofobik haller alır. Karakterlerin zihinsel ve fiziksel gelişim evreleri mekâna göre şekillenir. Mekânın totaliter iktidarın ideolojisiyle kısıtlanması, çoğu zaman o mekândaki karakterleri arzu ettiği veya etmediği birtakım davranışlara yöneltmektedir. İktidarın baskın hiyerarşisi bir süre sonra mekânda düzeni sağlamak yerine düzensizliğin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Davranışların, ifadelerin ve benliklerin mekânda tersine sapması da mekânın bu etkisinden kaynaklanmaktadır. Anlatının devamında cinsel edimin sona ermesiyle Christina evden ayrılmış, çocuklar ve anne ev içinde eski rutinlerine yönelmiştir. Babanın evde olmadığı zamanlarda dahi var ettiği iktidarı ve gözetimi aile üyeleri tarafından içselleştirilmiştir. Anlatı içinde babanın gözetiminin sürekliliği, karakterleri şiddet davranışına yöneltmektedir. Çocukların birlikte zaman geçirme

eylemleri zarar verme eğilimine dönüşmekte, distopik evin mikro bahçe mekânı karakterlerin baskıladıkları duygularının dışavurulduğu uzama evrilmektedir. İktidar, evi distopikleştirmekte diğer yanıyla toplumdan ve gerçeklikten izole etmektedir. Bu doğrultuda izole mekânın, izole karakterleri meydana getirdiği söylenmektedir. Anlatıda izole karakterlerin acıdan zevk aldığı, iletişimsizliğin döngüsünde yaşamaya çalıştıkları betimlenmektedir. Bahçede evin küçük kızının bebeğiyle oynadığı sekansta bebeğe karşı şiddet edimleri sergileyerek bacağını makasla kesmesi, yan anlamsal düzeyde şiddetten doğan hazza göndermede bulunmaktadır. Filmde acıdan duyulan haz, mekânın iktidarla ilişkisinden doğan şiddetin ifadesini betimlemektedir. Sekansta gözetimden doğan hapsolma duygusunun şiddete karşı hazzı öne çıkarması, mekânda bulunma ve barınma durumunu da amaçsızlaştırmaktadır. Var olan amaçsızlık, kendini bulunulan mekânda var etme bilincini de yok etmiştir. Filmde çocuklarıın gelişimlerinin farkında olmadan dönüştükleri kişiliklerin şiddet olgusuyla ifade edilmesinin sebebinin bu olduğunu söylemek mümkündür. Babanın eve gelmesi, çocukların bahçede sergiledikleri şiddet edimlerini sonlandırır. Aile, hep beraber akşam yemeğini yemek üzere sofraya geçer. Eyleyenlerin yemeğe davete katılır gibi şık kıyafetlerle geldikleri görülür. Yönetmen, kıyafetler üzerinden babanın aile kurumuna yüklediği önemi yan anlamsal düzeyde göstergeleştirir. Babaya göre bu uzamda gerçekleşen her edim babanın kontrolü altında gerçekleşmelidir. Yemek sahnesi, baba için ailesinin ruhsal ve fiziksel durumlarını gözetlediği bir sürece karşılık gelir.

Resim 3. 12: Lanthimos, Y. (2009). Dogtooth



Kaynak: Ekran görüntüsü

Anlatıda herhangi bir eylemin ya da olayın sürdürülmediği iletişim mekânları vardır. Bu mekânlar filmsel iktidar için tehlike arz etmektedir. Anlatının asıl çatışması bu mekânlar üzerinden sürdürülmektedir.

Anlatı ilerler. Yeni güne uyanan aile, babayı işe yolladıktan sonra evde günlük rutinine yönelir. İktidar öznesinin ev mekânını kısa süreliğine terk etmesi, karakterlerin o mekân içinde özgür bir şekilde salınması fırsatını verir. Erkek çocuk evin bahçesinde ağaçlarla kaplı duvarın önüne giderek duvarın ardını gözetlemeye çalışır. Yönetmen sıklıkla duvarın ve pencerenin ardındaki alanı izleme ve gözetleme sahneleri kullanır. Böylelikle anlatıda henüz keşfedilmemiş mekânlar, gözetim olgusuyla görünür kılınmaya çalışılır. Yönetmenin kurguladığı bahçe arkası ve duvar arkası gibi keşfedilmemiş mekânların özgürlük ve iktidar kavramlarına gönderme yaptığı görülmektedir. Bu bağlamda edilgen konumdaki erkek eyleyenin çevreyle temasını engelleyen bahçe, keşfetme arzusunu tetikler. Anlatıda iktidarın yönlendirdiği mekândan çıkamama ve mekânı aşamama durumu karakterlerde nesneler, duygular, kişiler veya başka mekânlara karşı ulaşılamayan yitikliğe dönüşmüştür. Mekân bu bağlamda yan anlamsal düzeyde ulaşılmak istenen fakat ulaşılamayanı imleyen bir yapıya dönüşmektedir. Evin iktidarı konumundaki baba bu noktada eyleyenlerin arzuladığı yitik mekâna ulaşım yolunu kesmeye çalışmakta, kendi dramaturjik performansına uygun mekân tasarlayıp çocuklarını bu yapı içinde tutmaktadır. Erkek çocuk yitik mekâna karşı davranışsal iletişim metotları geliştirmiştir. Duvarın ardındaki bilinmezlik arttıkça mekândan kaçış ve özgürlük istenci belirginleşmektedir. Evin erkek çocuğu bahçedeki duvarın ardındaki yitik mekânı keşfetmeye çalışır fakat bu iletişim hiçbir zaman başlamaz. Bu durum merak duygusunu artırır ve şiddet eylemine sebebiyet verir. Yönetmen bilinçli olarak yitiklik özelliği taşıyan bu mekânlar dolamıyla karakterlerin ruhsal olarak taşıdıkları korkuları ve endişeleri görselleştirir. Bilinçaltına da göndermede bulunan bu yok-mekânlar aynı zamanda babanın gizlediği şeyleri de içinde barındırmaktadır. Böylelikle karakterlerin buraya yönelim hali eril iktidarın kurallarını ihlal etmek anlamına gelmektedir. İhlale karşı babanın ceza yasası devreye girmektedir. Erkek eyleyenin yasaklı olan bu mekâna yöneliminden kaynaklı cezalandırıldığı görülmektedir.

Ceza sekansının ardından baba tekrar işe gider. Babanın iş yeri ve ev mekânı arasında davranışları farklılık göstermektedir. Farklılığın sebebi her mekânın çeşitli iktidar özelliklerinden kaynaklı dramaturjik öğeler üretmesidir. Baba buralarda iktidar işlevini çeşitli şekillerde yönlendirir. Mekânlarda gözetimin ve kuralların uygulandığı takdirde iktidar hiyerarşisi devreye girmektedir. Babanın iktidarı ve gözetimi iş yerine girişte Christina'ı sorguladığı sahnede betimlenmektedir. Karakterin mekânda kıyafet, düzen ve işleyişi sürekli sorguladığı görülür. İş yeri Yunan toplumunun bunalımlı yapısını makro bağlamda betimler. Toplumsal bağlamda iş yeri kurallara uyumu, kalıplaşmış hiyerarşik düzeni ve iktidara bağlılığı temsil eder. Yönetmen Yunan toplumundaki yöneticilerin halk üzerindeki despot ve baskıcı tutumu yan anlamsal düzeyde görünür kılar. Bunun yanı sıra anlatıda tasarlanan iş yeri mekânı, babanın film boyunca sakladığı gerçek kişilik, karakter ve duygularını açığa çıkardığı uzam olur. Baba iktidarını korumak ve sürdürebilmek adına anlatının farklı mekânlarında farklı benlikler tasarlar ve sergiler. Baba işteyken ev içindeki aile üyelerinin davranışlarını yönetir. Eşini telefonla arayan baba, çocukların kurallara uyup uymadıklarını eşi aracılığıyla sorgular. Annenin iktidar konumundaki babanın ideolojik bir uzantısı olarak işlev gördüğünü söylemek mümkündür. Anlatıda babanın gizlediği şeyleri bilen tek kişi annedir. Distopik mekânı inşa eden iktidarın kısıtlayıcılığı yalnızca karakterler için değil, evdeki nesneler ve eşyalar için de geçerlidir. Telefon bu bağlamda gerçek dünyayla iletişimin bir aracı olduğundan yalnızca anne ve baba tarafından kullanılmalıdır. İletişim araçlarının baba ve anne dışında kullanımı despotik iktidarın inşa ettiği distopik uzamı kıracak bir işleve sahip olacaktır, bu nedenle anlatıdaki baba figürü bu tarz araçlara ve nesnelere çocukların erişmesini arzu etmez. Baba mesaisini tamamlar ve eve doğru yola koyulur. Evin ihtiyaçlarını alır; fakat ürünlerin etiketlerini söker. Bu edimi de iktidar konumundaki baba figürünün, çocukların dış dünyaya dair bir tahayyül içine girmesini engelleme çabası olarak okumak mümkündür. Bu sahne yan anlamsal düzeyde eril iktidarın inşa ettiği uzam dışında yer alan gerçek dünyanın yasaklı olduğunu imler.

Resim 3. 13: Lanthimos, Y. (2009). Dogtooth



Kaynak: Ekran görüntüsü

Deneyimlenmemiş iletişim mekânlarını keşfetme çabası, sinemasal iktidarın katı kuralını yapıbozuma uğratacaktır. Bu baba figürü inşa ettiği distopik uzamın sınırlarının ihlalini engellemek adına çeşitli taktikler ve stratejiler üretir, kurmaca sahneler tasarlar.

Anlatı ilerler, erkek çocuk bahçede ağaçların arasında daha önce görmediği bir şeyle karşılaşır Kendini koruma içgüdüsü, babanın yasağıyla örtüşür. Davranışlarını kontrol edemeyen erkek çocuk, bahçede gördüğü canlıyı makasla öldürür. Bu sahne distopik uzamdaki baskının ve kısıtlamanın bir tezahürü olarak görülebilir. İktidarın gözetiminde olan bu alana bilinmeyen bir nesnenin dâhil olması dengeleri değiştirir ve uzamın korunaklı yapısında bir çatlak oluşur. Baba iktidarını korumak amacıyla ev sakinlerinin dikkatini başka yöne çekmeye çalışır. İş çıkışı yırtılmış ve her yeri kan olmuş kıyafetlerle ailesinin karşısına çıkar. Baba, yolda karşılaştığı köpeğin kendisine saldırdığını ve yaralansa dahi köpeği öldürdüğünü anlatır. Baba sergilediği performansla ve ürettiği sahte gerçeklikle dış dünyanın tehlikelerle dolu olduğunu çocuklarına gösterir. Mekân olarak evin korunaklı, ev dışı mekânın ise tekinsiz ve esenliksiz olduğuna dair mesaj bu sahte hikâye dolayımı ile aktarılır. Mekâna kontrolsüzce giren bilinmeyen nesnenin baba figürünün iktidarını sarsması, babanın yeni engelleyici söylemler geliştirmesine neden olur. Bu söylemlerin çocukları eve ömür boyu hapsedeceği ve son derece kısıtlayıcı bir yapıya sahip olduğu açıktır. Baba tarafından distopik uzamın devamlılığı bu söylemler ile sağlanmaya çalışılmaktadır:

Baba: Bir çocuk evini ne zaman terk edebilir?

Çocuklar: Sağ köpek dişi düştüğünde

Baba: Ya da sol taraftaki fark etmez. Bu dönemde beden bütün tehlikelerle yüzleşmeye hazırdır. Evden ancak araba ile güvenli bir şekilde

ayrılabilirsiniz. Bunu hiçbir zaman unutmuyoruz. Araba kullanmayı ne zaman öğrenebilirsiniz? Çocuklar: Sağ köpek dişi tekrar çıktığında ya da soldaki fark etmez.

Anlatı ilerler, eğitim ve disiplinle geçirilen gün sonlanır ve karakterler uyumak için odalarına gider. Baba kendisini mekân içinde uyguladığı baskıyla, şiddetle ve eğitimle iktidarını yeniden sağladığına inandırmaya çalışır. Tahakküme karşılık karakterler karşı duruşlarını iktidarın kontrolü minimal seviyeye düşürdüğü gece vakti sergilemeye başlar. Evin büyük kızı mekânın benliğini kısıtlamasına ve babanın zorlayıcı iktidarına karşın köpek dişini düşürerek evden çıkmanın yolunu bulmaya çalışır. Ailesini köpek dişinin düştüğüne ikna edemezse evden ayrılamayacağını bilir. Bu amaçla herkes uyurken banyoya gider, ayna karşısında sert bir cisimle çenesine vurup dişini kırar. Eyleyenin ayna karşısındaki yüz ifadesinden anlaşıldığı üzere, karakterin yitik nesnesine ulaşmak için artık bir engeli kalmamıştır. Diş, düz anlamının dışına çıkarak özgürlük ve dışarıdaki mekân ile ilişki hale gelir. Mekânın iktidarından kurtulan karakter, kırılan dişini banyoda bırakır evden kaçarak dışarda duran arabanın bagajına saklanır. Sese uyanan baba kızının yokluğunu fark eder, ailesinin diğer bireylerini uyandırır ve arama çalışmalarına başlar. Baba evin dışına çıkar, diğer karakterler ise evin bahçesinden öteye geçemez. Sınırları aşamayan karakterler, babanın otoritesi ve kuralları altında kısıtlanmayı içselleştirmiştir. Anlatı boyunca babanın söylemleri ve iktidarı, mekânı biçimlendirmektedir. Bu mekân içinde yaşamak zorunda kalan evin sakinleri de bu söylem, iktidar ve ideoloji ekseninde şekillenmektedir. Yönetmen sinemasal mekânı, dış gerçeklikten ve toplumdan soyutlayarak distopik birtakım unsurlarla tasarlar. Bu tahakküm edici mekânda yaşamak zorunda olan karakterlerin artan kurallar ve kısıtlamalar neticesinde farklı birtakım eğilimler sergilediği hatta babanın yasasını yapıbozuma uğrattığı görülmektedir.

DogTooth filminin mekân tasarımında birtakım göstergelerden yararlanıldığı görülmektedir. Bu göstergeler mekân, iktidar ve ideoloji arasındaki ilişkiyi anlama noktasında önem taşımaktadır.

Tablo 3. 2: Dog Tooh filmi'nin mekân tasarımında iktidar ve ideolojiyle ilişkisine dair kullanılan göstergeler

Görüntüsel Gösterge		
Gösteren	**Gösterilen**	
	Düz Anlam	**Yan Anlam**
Kasetçalar	Araç	Dış dünyanın gerçekliğinin kırılması, iktidarın kendi ideolojisine içkin bir söylemin inşası
Kedi	Hayvan	İktidarın distopik evreninin ve yasalarının yapıbozuma Uğraması
Duvar, çit	Madde	Gerçek dünya ile üretilmiş dünyayı birbirinden ayıran sınır
Diş	Organ	Özgürlük, distopik mekândan çıkış

Kaynak: Yazar tarafından tasarlanmıştır

3.5.3. Filmin Künyesi

Filmin Adı	The Favourite
Yönetmen	Yorgos Lanthimos
Senaryo	Deborah Dean Davis,Tony McNamara
Yapımcı	Yorgos Lanthimos, Ceci Dempsey, Ed Guiney
Görüntü Yönetmeni	Robbie Ryan
Vizyon Tarihi	2018
Süre	119 Dakika
Oyuncular	Olivia Colman, Rachel Weisz, Emma Stone, James Smith, Mark Gatiss, Nicholas Hoult, Joe Alwyn, Faye Daveney

3.5.3.1. Filmin Öyküsü

Fransanın ve İngiltere'nin 8.yy girişinde başladığı savaşta Kraliçe Anne taht'ın sorumluluğunu üstlenmezken, yardımcı Sarah kraliçenin iktidarını ezerek ülke yönetimine geçmeyi planlar. Ulaşılmaya çalışılan iktidar mücadelesine saraya beklenmedik bir anda gelen Abigail de dahil olur. Kraliçenin gözde yardımcısı olabilmek için birbirleriyle mücadeleye girişen karakterlerin asıl amaçları; saraya kraliçe olmaktır.

3.5.3.2. İktidar ve Mekân Kavramları Çerçevesinde *The Favourite* Filmine Bakış

Resim 3. 14: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite



Kaynak: Ekran görüntüsü

Mekânın potansiyeli, iktidar olma arzusunu artırır. İktidar ve ideoloji mekana hakim olan duyguyu ve kişileri yüceleştirir. Böylelikle mekân, çeşitli ideolojilerin birleştiği veya çatıştığı mücadele alanına dönüşür.

The Favourite'in öyküsü, ekranda beliren geniş oda mekânında kraliçe Anne'e pelerin giydirme sahnesi ile başlar. Kraliçe, yardımcılarını mikro mekân olan odasına çağırarak onların mekânda iktidarlık düzenlerini tesis etmelerine fırsat verir. Filmik kompozisyon içinde kamera, yakın planda karakterin başına giydirilen taça odaklanır. Taç nesnesi kraliçenin iktidarını yüceltici öğe olarak göstergeleşirken, odada bulunan diğer karakterlere karşı yöneltilen ideolojk üstünlük de vurgulanır. Anlatı çerçevesi içinde kraliçenin arka fonunda görünen yardımcı karakter Sarah, mekânın anlam inşasını sağlayıcı parça olarak imlenir. Ancak anlatıda bu durum tersine sapar, karakter kendisine biçilen bu rolden ötürü anti-iktidar özne olmayı seçer ve dramaturjik eylemlere bürünüp kraliçelik konumuna ulaşmak ister. Sinemasal mekânın dili, mekânın iktidar olma arzusuyla koşullanması üzerine inşa edilmeye başlanır.

Resim 3. 15: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite





Kaynak: Ekran görüntüsü

İktidar, aşılamak istediği ideolojik potansiyeline yönelik farklı mekanlar inşa eder. Bu mekanlar iktidarın kendi ideolojisini ve psikolojisini yönlendiren temel mekanlar olarak işlev görür.

Kraliçe'nin oda mekanında camın önünde kafesler bulunmaktadır. Kafesler, kraliçenin umut ve korkularını yan anlamsal düzlemde dışavurumudur. Filmde mekanla kurulan ilişkide anlamlı göstergelerden olan kafes, oda mekanı içinde bulunduğu müddetçe iktidarlığın sürdürüleceği anlamını vurgulamaktadır. Kraliçe kafesle kurduğu bilişsel ve duygusal bağın herkes için aynı eşikte anlamlandırılmasını beklemektedir. İktidarın istediği aidiyete karşı yardımcı özneler duyarsız kalır. Arzu edilen şey tersine sapar ve kraliçe bu durumda yaşadığı buhranı bastırmaya çalışır. Kraliçe bu tür kriz durumlarında oda mekânında sığındığı yerler inşa eder. Yalnızca kendisi ve yardımcısı Sarah'ın bildiği gizlenmiş mikro mekânlar buna örnektir. Arzu ve dürtülerin mekân uzamında giderilmeye çalışılması iktidarın mekân içinde gücünü istediği gibi yönetememesinden kaynaklıdır. Sanrılı bir iktidar gücü olan kraliçe, bu noktada yardımcısı Sarah'ı cinselliğini yaşayabildiği objeye dönüştürmektedir. Karşılıklı rızanın döngüsel bir sistemi var etmesinde Sarah'ın iktidar olma arzusu elzemdir. Yönetmen, mekân içine yedirdiği bu gizli/özerk mekânlarla yan anlamsal düzlemde Yunan toplumundaki başat ideolojiyi eleştirmektedir. Başka bir bağlamda ise başat ideolojiyi benimseyen siyasetçilerin tıpkı filmdeki Sarah gibi iktidar olabilmek adına yasaklı ve absürt her şeyi mübahlaştırdığını belirtmektedir. Anlatının devamında kraliçe ve Sarah'ın birlikte bu odaya yöneldiği görülür. Sarah, bu mekâna girebilmek için bedensel engelleyiciler geliştirip kraliçenin gözüne bant takar. Var olan odanın sınırları yan anlamsal formda gizliliğini korumalı ve kraliçenin iktidarı için tehlike oluşturmamalıdır. Filmde karakterin farkında olmadan geliştirmek zorunda olduğu engelleyicilerin bu sebepten gizli oda mekânı üzerinden sürdürüldüğünü söylemek mümkündür.

Resim 3. 16: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite



Kaynak: Ekran görüntüsü

Mekân dolayımı psikolojik olarak insanları bilinç dışı davranmaya iter. Anlatı ilerler, ekranda orman içinde koşan atların görüntüsü vardır. Anlatının ilerlemesiyle kamera bakışını at arabasının içinde yolculuk yapan karakterlere çevirir. Dar mekânın yarattığı sıkışmışlık hissi karakterlerin mimiklerine yansır. Kraliçe, dış dünyadan sinemasal evrene doğru seyreyleyen at arabasından habersizdir. Yaşanan yolculukta etken olan iletişimsizlik potansiyeli yolculuk sonuna kadar sürdürülür. Araba içinin mikro evreninde sözlü iletişimin gerçekleşmemesi arzu ve ahlaki yozlaşmanın belirtisi olan bedensel söylemi devreye katar. Klostrofobik halleri zorlayan bu mekanda artık duygusal dürtüler ve bilinç dışılık hakimdir.

Resim 3. 17: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite



Kaynak: Ekran görüntüsü

Mekanın fiziksel görünümü taşıdığı potansiyelle psikolojik ve sosyolojik edimleri koşullar.

Aidiyetsiz imaja tekabül eden araba, saray mekânına giriş yapar, filmik evrende yaşanan iktidar mücadelesine bir karakterin daha katıldığı gösterilir. Sinemasal düzlemde iktidar mücadelesinin dengesini değiştirecek güç belirmiştir. Abigail at arabasından iner, saraya girer. Saray mekânı, iktidarın sağlandığı tek merkezdir. Saray yolunun çamurlu yapısı ve at arabasının o yolda ilerlemesi, yan anlamda saraydaki

hiyerarşik düzenin dengesizliğini göstergeleştirmektedir. Aynı zamanda sarayın bakımsız ve eski yapısı iktidar öznesi olan kraliçeyle özdeşleşip, dışardan tehlikelere açık olduğunu betimlemektedir. Anlatı ilerler, Abigail sarayda mutfak mekânına yönelir izlenimci bakışını kurgulamaya başlar. Mekân bu bakışla anti gözetimci bir bağlama evrilir, sarayın hiyerarşik korunaksızlığı göstergeleşir. Karakterin mekânda bilişsel haritalandırma istenci karşıt iktidar gücü olan Sarahı gördüğü anda kesintiye uğrar. İktidar mücadelesi mekanda paradokslaşır.

Resim 3. 18: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite



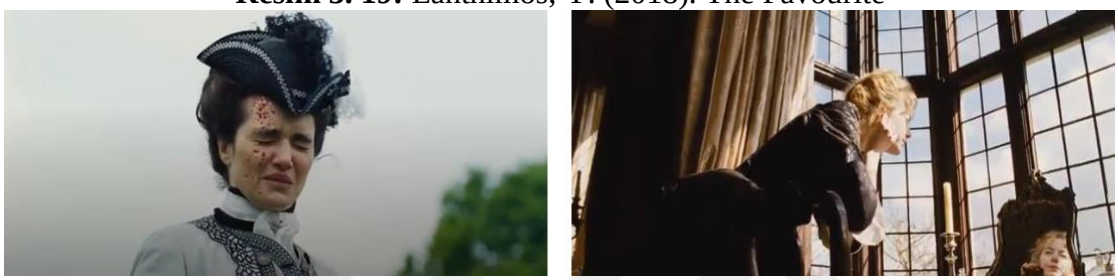
Kaynak: Ekran görüntüsü

Karnavalesk mekân içerisinde iktidar gücünü devre dışı bırakır. Toplumsal ahlak yapıbozumuna uğrar, müstehcenlik mekanda değer gören davranış olur.

Kraliçe Anne, bunalımlı hali sebebiyle sarayı yönetmeyi ihmal eder. Yardımcı Sarah ise gücünü kraliçenin bu durumundan alır. Saray hiyerarşisini yönlendirip mekândaki iktidarlık arzusuna gönderme yapan karakter geçici eğlence düzenler. Kraliçenin eğlence mekânın olmayışı sarayda kargaşa söylemini tetikler. Düzenlenen eğlence yan anlamda halkın iktidarla kurduğu iletişimin göstergesi olur. Eğlence, mekânı savunmasızlaştırırken, savunmasız kurbanlar, sadist iktidar öznelerini ortaya çıkarır. Karakterlerin iktidara karşı korkusunun olmayışı birbirilerine karşı sınırsız güç ve şiddet uygulayabilecekleri mekânı inşa eder. Anlatı mekânı bu bağlamda karnavalesk yapı olma özelliği taşır. Bu yapı Bahtin'in *Karnavaldan Roman'a* (2001) isimli kitabında bahsettiği karnavalesk düşünceyle örtüşen özelliklere sahiptir. Bahtin, karnaval mekânında iktidara, dine, baskıcı ideolojiye karşı gelen samimi, özgür bir ortamdan bahseder (2001, s. 24). Anlatıda, iktidar olmak isteyen öznenin düzenlediği eğlence edimiyle ortaya çıkan karnavalesk mekânda; cinsellik ve şiddet üzerinden bastırılmış duygular dışa vurulur, iktidar yok sayılır. Duygular örtük yapısını yitirir, bedensel haz, ulaşılan doyum oranında göstergeleşir. Uzamın korunaklı yapısının

görmezden gelinmesi ortamda bulunan karakterlerin abartılı, uygunsuz ve tuhaf davranışlarının dışa vurumuna sürerlilik katar. Mekânda övgü ve sövgünün karışmasıyla simgesel bir yapı inşa edilir, ironi, aşağılama bu yapı içinde görmezden gelinir (2005, s. 448-449). Bu durum sinemasal evrende iktidarın gerçekliğini kırar. Mekân, iktidarı saydamlaştırdıkça orada gerçekleşen iletişimsel süreç göstermelik ritüellere dönüşür, müstehcenlik saygı gören bir davranış olarak tanımlanır. Karakterlerin kostümleri bu bağlamda yan anlamsal düzeyde mekânın karnavalesk dolayımına gösterge oluşturur. Mekânın iktidarla ilişkisinde gerçekçi bir ideolojinin sürdürülmesi zorlaşır.

Resim 3. 19: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite



Kaynak: Ekran görüntüsü

Mekân dramaturjik eylem sergilemeye yönlendirir. İktidarlık arzusu dramaturjik eylemlerle ifade edilirken, gerçek benlik yitirilir. Aynı zamanda bilinçaltında gizlenen duygu ve dürtüler bu noktada açığa çıkar.

Abigail ve kraliçe saray içinde gezerek iletişimsel potansiyeli artırır. Kraliçeyi gezdirme edimi Abigail'in sarayı keşfetme emeline hizmet eder. Anlatı ilerler, Abigail gezme eylemini sonlandırıp bahçe mekânında atış talimi yapmaya gider. Silahı ateşler ve kuşu vurur, yüzüne sıçrayan kan yan anlamsal düzlemde sinemasal anlatı sonunda hangi tarafın iktidar olacağına dair göstergeye dönüşür. Karakter, iktidar mücadelesini içselleştirmeye başlar ve tekrar sarayın iç mekânına yönelir. Kraliçenin odasına girer, etrafı karıştırmaya başlar. Kraliçenin odası, mekânda ulaşılmak istenen üst iktidarın temsilidir. Dramaturjik eylemlere girişen karakter, benliğini ve konumunu onun iktidarıyla özdeşleştirir. Oda içinde bulunan ayna karakterin olmak istediği fakat olamadığı üst iktidar benliğine çağrışım yapar. Karakter ayna karşısına geçerek, kraliçenin takılarını takıp onu taklit eder. Mekân bu noktada karakterin kavuşamadığı üst benliğe bürünebilmesi için nesneler üzerinden sahte deneyimler yaşatır. Abigail, sergilediği dramaturjik performansla aynada gördüğü ve mekânda yaşamak istediklerini

bütüncül bir perspektifte birleştiremez. Bu deneyim üzerinden benliğine dair yanılsamaya düşer ve ulaşmak istediği iktidarlık konumuna dair mekânda algısını yitirir.

Resim 3. 20: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite



Kaynak: Ekran görüntüsü

İnsan bedeni bulunduğu mekanın potansiyeline göre şekle ve davranışa bürünebilme yönüne sahiptir. Bu sebepten mekanla ilişkilendirilen beden salt ve kabul görmüş bir beden algısı taşımaz, farklı mekanlarla birlikte farkli fiziksel biçimlere bürünür.

Kraliçeyle birlikte zaman geçirme edimi sıklaşırken, karakterler iktidar olma mücadelesinde mikro mekanları sıklıkla kullanmaya başlar. Tırmanan iktidarlık arzusu, karakterleri saray mekanında güvenli bölge arayışına iter. Karakterlerin mücadeleleri üçünün de bir arada bulunduğu ortak mekânda sürerlilik kazanır. İletişimin şekli ve iktidarlık konumu saydam bir uzama bürünür. Bu doğrultuda karakterler, sözsel ve bedensel iletişim kodlarını birlikte kullanır, kıskandırıcı eylemlere yönelir. İktidar mücadelesinde düzenlenen eğlenceler önemlidir bu sebepten saray içinde yeniden eğlence organize edilir. Öncekilerden farklılık gösteren eğlencede mekân, beden ve cinsellik üzerinden deneyimletilir. Bu bağlam mekânın grotesk uzamını ortaya çıkarır. Kalıplaşmış iktidar mücadelesi içinde toplumun bedensel eylemleri abartılı ve aşırıya kaçarak mekânda groteskleşmeye başlar (Bahtin, 2005, s. 53-54). Grostesk yapı, karnavalesk mekân içinde bedeni ironileştirir. Sekansta çıplak şekilde bedenini sergileyen karaktere fırlatılan yiyecek üzerinden sürdürülen eğlencenin bunun bir sonucu olduğu aşikardır. İktidarın yitirmeye başladığı gücü, toplumsal ahlaki yozlaşmaya yöneltir. Böylelikle anlatıda makro mekânlarda yitirilen iktidar gücünün, mikro mekânların işleyişi ve iktidar potansiyelini değiştirdiği görülmektedir.

Sarayda eğlence edimi son bulur, kraliçe iktidarı üzerinde dönen planları fark eder. Bu sekansa kadar iktidar mücadelesinde manipülasyona maruz kalan kraliçe, artık simgesel ve göstergesel konumunu korumak adına izlenim yönetimini benimseyip planlar yapar, Sarah'ı saray mekânından dışlar. Totem düşmanın mekândan dışlanmasıyla Abigail, çelişkili nevrotik ruh hallerini dışavurur ve iktidarlık mücadelesini kazandığı söylemine kapılır. Anlatıda mekânla ilişkilendirilen iktidarlık arzusu, bu sekanstan sonra korku ve şiddetle desteklenen otoriter yapıyı inşa eder. Abigail, şekillenmeye başlayan sinemasal evren içinde kraliçenin gözüne girebilmek için sahte evlilik planlar. Kraliçenin mal varlığının kendisine miras kaldığı sevincini yaşarken, Sarah saray mekanına tekrar dahil olur. İktidarı sağlayamayan Sarah ve Abigail mekânda birbirine simetrik iktidar figürleri olarak belirir. Anlatı ilerler Sarah odasına kapanır, mekânda değişen iktidar gücü, Sarah'ın şömine önünde durduğu sahnede yanan ateşle üzerinden imlenir. Ateş, karakterin mekân içinde kaybettiği gücüne göstergedir. Mekana tekrar dahil oluş, Abigail'in baht dönüşünü sinemasal evrende tamamlamasını engeller. Koşullanan iktidarlık mücadelesiyle benlikler yitirilir.

Resim 3. 21: Lanthimos, Y. (2018). The Favourite



Kaynak: Ekran görüntüsü

Eğlence edimiyle iktidarlık hiyerarşisinde yaşanan kırılma ortaya çıkar. İktidarlık yanılsaması mekânda gerçek iktidar öznesinin tekrar başa geçmesiyle sonlanır.

Kraliçe anlatı boyunca göstermediği iktidar işlevini anlatının ilerleyişiyle odasında toplantı düzenleyerek korumaya çalışır. Oda mekânında halka yaptığı konuşma yan anlamsal düzeyde idealist bir imaj katar. Saydamlaşan korunaksız iktidarlık konumunu mikro mekân oda içinde tekrar inşa eder. Kraliçe düzenlediği toplantı sonrasında yorulur ve odasında dinlenmeye çekilir. Abigail ise kraliçenin yanına giderek yorgunluk durumunu fırsata çevirmeye çabalar. Kraliçe, herşeyin farkında olduğundan ona değersizmiş gibi davranır. Abigail ise bu durumun farkına

varır içselleştirdği dürtülerini şiddet eylemi üzerinden aktarır. Kraliçenin oda içinde ölen çocukları yerine koyarak beslediği tavşanlarını öldürür, ulaşamadığı iktidarlık arzusuna mahkum yaşamayı kabul eder. Anlatı boyuna despot iktidarın olmayışı mekân içinde farklı iktidarlık mücadeleleri ve ideolojik söylemleri türetir. Bu mekân içinde mücadeleye yönelen özneler söylem ve mücadelelerinde baskın hiyerarşiyi benimseyerek varlıklarını kabul gördürmeye çabalar. Yönetmen bu korunukasız iktidar mekânını dış gerçeklikten ve tahakkümden soyutlayıp, mekânı iktidarlık konumu için elzem bir uzamda tasarlar. Mekân içinde salınan karakterler yitirmeye başladıkları benlikleri ve artan iktidarlık mücadelesiyle farklı psikolojik, fizyolojik yönelimler sergiler ancak gerçek iktidarın despot söylem geliştirmeye başlamasıyla bu yönelim sonlanır.

The Favourite filminin mekân inşasında göstergelerden faydalanıldığı görülmektedir. Gösterge bloğu mekân, iktidar ve ideoloji kavramları arasındaki ilişkiyi anlama noktasında oldukça elzemdir.

Tablo 3. 3: The Favourite filminin mekân tasarımında iktidar ve ideolojiyle ilişkisine dair kullanılan göstergeler

Görüntüsel Gösterge		
Gösteren	**Gösterilen**	
	Düz Anlam	**Yan Anlam**
Gizli Oda	Mekân	İktidarın gerçekliğinin yitirilmesi, cinsel edimin ve bastırılmış duyguların dışavurumu
Tavşan	Hayvan	Mekân içinde iktidarın yitirdiği çocukları ve aidiyeti
Silah	Araç	İktidar olmak için verilen mücadelenin göstergesi

Kaynak: Yazar tarafından tasarlanmıştır

SONUÇ

Lanthimos toplumdan izole olmuş, geleneksel aile ve ilişki yapılarının bozulduğu konular üzerine film anlatısını oluştururken, Yunan toplumunun yaşadığı ekonomik ve psikolojik sorunları alaycı ve alışılmadık bir üslupla işlemektedir. Yönetmenin filmlerinde mikro boyuttan makro düzeye iktidara karşı getirdiği eleştiri anlatı dilini tuhaflaştırırken, mekân tasarımı da iktidar olgusu ile ilişkili bir biçimde tasarlanmaktadır. Bu anlatılarda iktidar mekâna tezahür ederken mekân da iktidarı yansıtmakta, sinemasal karakterler de bu eksende şekillenmektedir. Bu bağlamda yönetmenin film-dünyasındaki sinematik bir enstrüman olarak filmsel iletişim mekânı, iktidar ve ideoloji dolayımından geçerek tasarlanmaktadır. İnşa edilen filmsel mekânlar genel olarak kalabalıktan uzak, ıssız ve genel itibariyle yerleri bilinemeyen uzamlardır. Bu minvalde mekân kendi içinde mücadele alanına dönüşürken, iktidar ve söylemi mekânın sınırlarını belirlemektedir.

Araştırma nesnesi konumundaki ilk film The Lobster'ın mekânları sinematografik olarak geniş ve dar açılı, kısmen alan derinlikli kompozisyonlarla perdeye yansıtılmıştır. Mekân komposizyonu, genel olarak durağan bir imaj sergilemiştir. Biçimsel olarak doğal ışık kullanımı mekânı arka plandan soyutlamadan bütüncül perspektifte algılanmasını sağlamıştır. Yönetmen filmik kompozisyon içinde mekânı üç farklı uzamda inşa etmiştir. İlk mekân otelde anlatının genel seyri sürdürülürken despotik iktidar, mekânı yönlendirmektedir. Sinemasal düzlemde mikro mekân olarak yer kaplayan otel; yaşanacak ilişkileri, karakter davranışlarını kısıtlamalar-yasaklarla yönlendiren iktidar işleviyle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Filmde iktidarın mekâna tezahür etmesi, mekânı belirli bir ideolojiye büründürürken, bu ideoloji inşa edilen mekânlar üzerinden göstergeleşmiştir. Bu göstergeler otel mekânının oda ve restoran uzamlarına belirgin biçimde yerleştirilmiştir. Tek kişilik tasarlanan oda mekânlarında karakterlerin özgürlükçü söylem ve davranışları kelepçe nesnesiyle kısıtlanırken, restoran mekânında iktidar hiyararşisi tek ve çift kişilik

konumlandırılan masalar üzerinden göstergeleşmiştir. Bu çerçeve içinde konumlandırılan göstergeler sosyolojik bağlamda yalnızlık ve aile temalarına dair de eleştiri barındırmaktadır. Anlatıda iktidar yalnızca mekân uzamını değil, karakter edimlerini de kısıtlayarak farklı duygu davranışlarını dışavurucu güce gönderme yapmıştır. Kontrolcü iktidarın mekanizması bunalımlı ruh halini var ederek mekân uzamının klostrofobik yapısını ortaya çıkarmıştır. Anlatı için inşa edilen ikinci mekân uzamı ormanda ise daha esnek bir iktidar yapısı belirmiştir. Orman iktidarının ideolojisi; özgür ve yalnız birey olmayı savunmakta, aile kurumunu ve sevgililik gibi ilişki düzeylerini reddetmektedir. Otel mekanında nesneler üzerinden göstergeleşen iktidar, orman içinde nesneler ve ödül-ceza sistemi üzerinden inşa edilmiştir. Bireysel edimleri kısıtlamayan iktidar, mekanda karşılıklı iletişim potansiyelini engelleyici bir söylem geliştirmiştir. Anlatı evreni içinde iktidarın ideolojsinin reddi bant göstergesi üzerinden yansıtılmıştır. Bant, mekanın iktidarla ilişkilendirilen yapısının yok sayılmasına yönelik ceza aracı olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda orman mekanı içinde gözetim olgusunun otedeki kadar baskın olmadığı ancak, ceza yasasının daha aktif olduğu bir ideolojik anlayışla tasarlandığı söylenebilmektedir. Üçüncü mekân uzamı olan şehirde ise toplum yasalarının işlevsel olduğu, gelenekselci iktidar ilişkisinin inşa edildiği görülmektedir. Bu mekânda iktidar, normları düzenleyici ve yönlendirici aygıtlar eşliğinde sağlanmaktadır. İktidarın gözetimini şehrin belirli bölgelerine yerleştirilen güvenlik görevlileri sürdürmektedir. Mekânlarda sürdürülen kontrol ve gözetimle aile olmayan bireyler baskıcı ideolojinin cezasıyla karşılaşmaktadır. Yapılan kimlik kontrolü şehirdeki iktidarın baskıcı ideolojisini belirtmektedir. Makro mekânın temsili şehrin, sosyolojik ve toplumsal olarak Yunan toplumunun baskıcı iktidarını vurguladığı aşikardır.

İkinci film Dog Tooth'da filmsel mekân dış dünyanın alışılmış biçim ve algılarından farklılaşmakta ve distopik unsurlar barındıracak şekilde inşa edilmektedir. Araştırma nesnesi konumunda olan ilgili filmin distopik özellikler taşıdığı aşikârdır. Bu mekânda başat unsur ve iktidar, baba figürüdür. Yönetmen sinemasal mekânı, iktidar konumunda olan babanın yasalarına ve söylemine göre biçimlendirmektedir. Film anlatısında iki ayrı uzam karşımıza çıkar. Bu uzamlardan ilki babanın yeni bir gerçeklik kurgulayarak evin sakinlerini kendi yasalarına göre yaşamaya zorladığı ev mekânıdır.

Baba ev içinde ailesini toplumun gerçekliğinden izole etmekte ve dış dünyaya dair unsurları çarpıtarak distopik mekân kurgusunu sürdürmeye çalışmaktadır. Evin dışarıdan her türlü iletişime kapalı olması, karakterlerin yalnızca ev mekânı içinde yaşamlarını sürdürmek zorunda olması, duygusal edimlerde bulunamamaları, ev içinde kullanılan eşyaların alışılmış anlamlarından, işlevlerinden ve tanımlamalarından çarpıtılarak kullanılması filmsel mekânın distopikliğine gönderme yapmaktadır. Anlatının ikinci mekânını oluşturan iş yeri ise yalnızca babanın deneyimine açıktır. Babanın evdeki ve iş yerindeki davranışları ve performansları farklılık göstermektedir. Bu çerçevede mekân farklılaştıkça öznenin benliğinin, uygulayımlarının ve performanslarının çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. Özne konumundaki babanın iktidarı ve söylemi mekânlar değiştikçe farklılaşmakta, yanılsamalar üzerinden inşa ettiği ev mekânında tahakküm edici ve baskılayıcı bir benlik performansı sergilemektedir. Film anlatısında karakterlerin devinimlerini sağladığı ev ve iş yeri gibi mikro mekânlar üzerinden iktidarın süreklilik gösterdiği şehir merkezleri gibi makro mekânlara ve buralardaki iktidar yapılarına gönderme yapıldığı görülmektedir. Mikro mekânlardan makro mekânlara göstergeler üzerinden çeşitli göndermelerin yapıldığı söylenebilir. Mikro mekân üzerinden yaratılan distopik unsurların makro düzeyde, yaşanan toplumsal bunalıma ve iktidarın baskıcı tutumuna karşı gönderme yaptığı görülmektedir. Baskılayıcı ve gerçekleri saptıran bir konuma sahip olan babanın evin sakinlerini mikro mekân içinde kısıtlaması, evin sakinlerini o mekândan çıkma ve kaçma arzusuna yöneltmektedir. Evin bahçesinde bulunan duvar ve ardındaki bilinmezlik yan anlamsal düzeyde karakterlerin babanın yasalarından kurtulma isteğine ve bu çerçevede özgürlüğe gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda mikro mekân düzeyinde distopik özellikler taşıyan ev içinde ve dışında birtakım unsurlar temel anlamının dışında yan anlamsal düzeyde kullanılmakta ve birtakım nesneler birer göstergeye dönüşmektedir. Filmi özelinde inşa edilen sinemasal mekân ile iktidar ve ideoloji arasında bir ilişki söz konusudur. Baba figürü üzerinden yaratılan iktidarın mekân içindeki göstergeler dolayımıyla aktarıldığı, bu eksende mikro mekânların makro düzeyde birtakım karşılıklara geldiği görülmektedir.

İncelenen üçüncü film Sarayın Gözdesi'nde mekanda iktidar olmak isteyen karakterlerin mücadelesi söz konusudur. Film için inşa edilen tek mekân uzamı saraydır.

Tüm mücadele bu mekân içinde gerçekleşmektedir. Sinemasal evrende yönetmen tasarladığı saray mekanını makro bağlamda Yunan halkının içinde bulunduğu çalkantılı siyasi duruma karşılık anlamlandırmıştır. Filmde mekân için belirgin ve despotik iktidar öznesi tasarlanmamış, mekanda verilecek iktidar mücadelesiyle iktidar öznesi kurgulanmaya çalışılmıştır. Filmik çerçeve içinde iktidar öznesinin olmayışı gözetme ediminin imlenen kişiler tarafından sürdürülme durumunu ortadan kaldırmıştır. Anlatıda kraliçenin bedensel olarak varlığı, iktidar gücü olarak var olmasını engellemiştir. Bu durum Yunan toplumundaki siyasetçilerin söylemsel varlıklarına, toplumun istek ve sorunlarına çözüm üretmemelerine gösterge sunmuştur. Mekanda istikrarlı iktidar hiyerarşisinin olmaması, mekanı ve yaşanan ilişkileri eğlence ve cinsellik odaklı bir bağlama dönüştürmüştür. Mekân, bu noktada karnavalesk özellikler taşımaya başlamıştır. Halk, düzen tanımayan iktidarsızlığın ve gözetimsizliğin gölgesinde sarayı; kraliçeyle dalga geçtikleri, sınırsız eğlenece ve kutlama yapabildikleri bir mekana dönüştürmüştür. Bu durumda mekân, kuralcı ideolojinin yaşanmadığı sosyal tabakanın kurulmasına zemin hazrılamıştır. Geçici olarak varlık gösteren bu karnavalesk mekanın toplumsal biçimi özgür, kuralsız ve ahlaki yozlaşmanın savunulduğu bir yapı sunmuştur. Yönetmen filmlerinde mekana sahip olmakla cinsellik arasında bir bağ kurmuş, bunun için filmik uzam içinde gizli-özerk mekanlar inşa etmiştir. Karakterler mekân içinde kraliçeyi cinsel edimlerle kandırıp iktidarlık arzusuna ulaşmaya çalışmıştır. Bu eksende saray mekanı içinde iktidar olmak isteyen her karakter, saray mekânını kendi ideolojisinde şekillendirmeye çalışmış, iktidar arsuzu değiştikçe mekânın potansiyeli de değişip farklı biçimlere bürünmüştür.

Sonuç olarak incelenen filmler özelinde yapılan analize göre yönetmenin inşa ettiği sinemasal mekân ile iktidar ve ideoloji arasında bir ilişki söz konusudur. Filmlerde karakterlerin devinimlerini sağladığı ev, iş yeri, otel odası gibi mikro mekânlar üzerinden iktidarın süreklilik gösterdiği saray, şehir merkezleri gibi daha büyük makro mekânlara ve buralardaki iktidara gönderme yapılmıştır. İncelenen ilk film The Lobster' da otel mekânı gerçekte var olan baskıcı iktidarın ideolojisinin göstergesi olarak inşa edilirken, orman mekanı insanların bu iktidardan kaçarak yaşadıkları mekân olmakta, şehir mekanı Yunan toplumunda gelenekselleşmiş aile yapısının iktidarına ışık tutmuştur. Yunan toplumunda yaşanan kaos, iktidarın baskıcı tavrı, sosyolojik bağlamda

yönetmenin filmlerine yansımıştır. Bu bağlamda içe kapanık ve takıntılı karakterler, cinsellik ve şiddet içerikli iletişim şekilleri, toplumdan izole edilmiş mekanlarla iktidar ilişkilendirilmiş, yaşanan bu durum anlatı mekanları üzerinden göstergeleşmiştir. Mekân ve iktidar ilişkisinin göstegelerle bütünlük sağlayıcı şekilde kurgulanması seyirci açısından iki kavram arasında ilişkiyi anlamayı önemli kılmıştır. Bu bağlamda Yorgos Lanthimos'un filmlerinde iktidar ve mekâna yönelik ilişkisinin Roland Barthes'ın göstergebilim yöntemi ve sosyolojik bakışla irdelenmesi sonucunda mekân tasarımı ile iktidar arasında ilişki kurulabildiği, iktidar'ın ideolojisini mekân içinde göstergeler üzerinden yansıttığı, mikro mekanların makro anlamda iktidar ve potansiyellerine karşılık oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Böylelikle Yorgos Lanthimos'un anlatı mekanları üzerinden oluşturmaya çalıştığı dille yer aldığı Yunan Tuhaf Dalga Akımı içinde kendine has bir sinema üslubuna sahip olduğu görülmüştür. Mekân inşasında kullanılan göstergeler mekânla bir bütün olacak şekilde kompoze edilmiş, iktidarın mekân ekseninde nasıl yansıtıldığı, mekanın iktidarla film bağlamında nasıl ilişkilendirildiği soruları cevap bulmuştur. Alana katkı sağlamak amacıyla diğer çalışmalarda Yunan Tuhaf Dalga akımı içerisinde yer alan yönetmenlerin filmleri farklı yaklaşımlarla, kuramlarla veya yöntemlerle ele alınabilir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1989). *Sessiz sinema.* A.Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları.

Adiloğlu, F. (2003). *Mekânın uzayın dönüşümü: iç, dış, aşağı, yukarı, alanlar, sınırlar, cepheler, mekânlar, türk film araştırmalarında yeni yönelimler.* (Çev. Deniz Bayrakdar). Bağlam Yayıncılık.

Adiloğlu, F. (2005*). Sinemada mimari açılımlar: halit refiğ sineması.* Es Yayınları.

Adorno, W. T. (1990). *Eleştiri, toplum üstüne yazılar.* (Çev. M.Y. Öner). Belge Yayınları.

Adorno, T. & Horkheimer, W. (1996). *Max; aydınlanmanın diyalektiği 2*. Kabalcı Yayınları.

Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (1994). "Re-presenting the place pastiche. place, power, situation, and spectacle: a geography of". *Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.*

Akal, C. B. (2000). *İktidarın üç yüzü*. Dost Kitabevi Yayınları.

Alexander, H. G. (1956). "Introduction, the leibniz-clarke Correspondence". *Manchester University Press, London.*

Allard, E. (1971). "Institionalized radicalism in decline of ıdeology". *New York.*

Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Çev. Yusuf, A. & Mahmut, Ö). İletişim Yayınları.

Alver, K. (2006). *"Öyküde mekân, mekânda öykü". Hece Öykü Dergisi,* Sayı 17.

Aristoteles. (1991). *Physics, the complete works of aristotle.* New Jersey, Princeton University Press, Volume 1.

Aristoteles. (1996). *Metafizik*. (2. Basım). (Çev. Ahmet Arslan). Sosyal Yayınları.

Aristoteles. (1997). *Fizik.* Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles. (2000). *Politika.* (5.Baskı). (Çev. Mete Tuncay). Remzi Kitapevi Yayınları.

Arnhart, L. (2008). *Siyasi düşünce tarihi-platon'dan raws'a.*(3.Baskı). (Çev. Ahmet Kemal Bayram). Adres Yayınları.

Arnold, A. (1984). *"Edebiyat" Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi.* Remzi Kitabevi.

Aslan, F. & Aslan, E. & Atik, A. (2015). "İç mekânda algı". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (11). https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad/issue/8730/614922

Aslanoğlu, R. (1998). *Kent, kimlik ve küreselleşme*. Asa Kitabevi.

Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek-eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik.* (Çev. Ayse Tekin). Ayrıntı Yayınları.

Bachelard, G. (2008). *Uzamın poetikası.* İthaki Yayınları.

Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan romana.* (Çev. Cem Soydemir). Ayrıntı.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası.* (Çev. Çiçek Öztek). Ayrıntı Yayınları

Baldini, M. (2000). *İletişim tarihi*. (Çev. Gül Batuş). Avcıol Basım

Balki, H. (2013). *İktidar kavramı ve russel'in iktidar anlayışı* (Yüksek Lisans Tezi).

Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Barthes, R. (1996). *Göstergeler imparatorluğu.* Yapı Kredi Yayınları. Barthes, R. (2016). *Göstergeler İmparatorluğu.* Yapı Kredi Yayınları.

Baştürk, E. & Ataman, B. & Çoban, B. (2018). Panoptikon 2.0: Alternatif medya ve karşı gözetim. Kafka Yayınevi.

Baudrıllard, J. (2004). *Tüketim toplumu.* Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2000). *Siyaset arayışı.* (1.Baskı). (Çev. T. Birkan). Metis Yayınları.

Bauman, Z. (2017). *Akışkan modernite.* (Çev. Sinan Okan Çavuş). Can Yayınları.

Bayrak, T. (2014). "Sinemada karakter olgusu: bir karakter oyuncusu olarak sadri alışık". *Turkish Online Journal of Design Art and Communication,* 4 (2). https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/13017/156832

Bayraktar S. D. (2005). "Godard on godard veya jlg par jlg". *Toplumbilim*, Sayı: 18.

Bazin, A. (2000). *Sinema nedir?.* İzdüşüm Yayınları.

Bazin, A. (1995). *Çağdaş sinemanın sorunları.* (Çev. Nijat Özön). Bilgi Yayınları.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları.* (Çev. Nijat Özön). Bilgi Yayınevi.

Benevolo, L. (2006). *Avrupa Tarihinde Kentler* (1.Baskı). Literatür Yayınları.

Benjamin, W. (2007). *Pasajlar*. Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1995). *Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı, Pasajlar*. Yapı Kredi Yayınları.

Bentham, J. (2008). *Mektup II: Hapishane gözetim-evi için bir plan. panoptikon: gözün iktidarı*. (Der. Çoban, B. & Özarslan, Z). Su Yayınevi.

Berger, J. (1999). *Görme biçimleri.* Metis Yayınları.

Berger, P. L. (1963). *Invitation to sociology: a humanistic perspective.* U.S.A.: Anchor Books

Berkowitz, P. (2003). *Nietzsche: bir ahlâk karşıtının etiği.* Ayrıntı Yayınları.

Berman, M. (2013). *Katı olan her şey buharlaşıyor.* (Çev.Altuğ, Ü & Peker, B). İletişim Yayınları.

Berne, E. (1976). *Hayat denen oyun*. (Çev. S. Sargut). Altın Kitaplar Yayınevi.

Bilgili, M. (2020). "Coğrafyada mekân felsefesi üzerine yaklaşımlar". *Lnternational Journal of Geography and Geography Education,* (41). DOI: 10.32003/igge.674936

Birand, K. (1987). *İlkçağ felsefesi tarihi*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Biryıldız, E. (2012). *Sinemada akımlar.* Beta Yayıncılık.

Biryıldız E. (2000). *Sinemada akımlar.* Beta Yayınları.

Biryıldız, E. (2016). *Sinemada akımlar*. Beta Yayıncılık.

Bolay, S. H. (1986). *Aristo metafiziği ile gazzali metafiziğinin karşılaştırılması*. Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.

Bollnow, O. F. (2011). *Human space* (Çev. C. Shuttleworth). Hyphen.

Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar.* (Çev. İzzet Yaşar). Metis Yayınları.

Botton, D. A. (2007). *Mutluluğun mimarisi*. (Çev. B. Tellioğlu Altuğ). Sel Yayıncılık.

Bowman, B. (1992). *Master space: film ımages of capra, lubitsch, sternberg and wyler*. USA: Greenwood Press.

Bradshaw, P. (2011). Attenberg-review, http://www.theguardian.com/film/2011/sep-/01/attenberg-film-review Erişim Tarihi (1 Ocak 2022).

Brockett, O. (2000). *Dünya tiyatro tarihi*. Dost Yayınları

Bulut, Y. (2011). "İdeolojinin tarihçesi". *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi,* 3 (23). https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/513/4695

Bumin, K. (1998). *Demokrasi arayışında kent.* İz Yayıncılık.

Burnet, J. (1908). *Early greek philosophy.* **(**Second Edition). London:Adam and Charles Black.

Büker, S. (1985). *Sinemada anlam yaratma.* Milliyet.

Candan, A. (2003). *20. yy.da öncü tiyatro*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Canetti, E. (1998). *Kitle ve iktidar.* (Çev. Aygen Gülşat). Ayrıntı Yayınları.

Canpolat, E. (2014). "Walter benjamin'de yöntem ve flâneur". *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Moment Dergisi,* Vol.1, No.2.

Canpolat, N. (2005). *Kadife karanlık; bilginin arkeoluğu michel foucault*. Su Yayınları.

Castells, M. (1999). *Kent, sınıf, iktidar.* (Çev. Asuman Erendil). Bilim ve Sanat Yayınları.

Castells, M. (1968). "Ya-t-il une sociologie urbaine" . *Sociologie du travail,* 10(1). https://doi.org/10.3406/sotra.1968.1380

Castells, M. (2001). *İnternet galaksisi: İnternet, İş dünyası ve Topluma Yansımalar.* Phoneix Yayınevi.

Cassirer, E. (1984). *Devlet efsanesi.* (Çev. Necla Arat). Remzi Kitabevi Yayınları.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü.* (6. Baskı). Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2010). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık.

Cook, P, & Mieke, B. (1999). *The cinema book.* (2.edition). London: British Film Institut.

Chabrol, C. (1968). "Konuşma". *Türk Dili Dergisi,* Sinema Özel Sayısı 196 Ocak.

Chalkou, M. (2012). "A new cinema of 'Emancipation': Tendencies of independence in

Greek cinema of the 2000s". *Interactions: Studies in Communication & Culture,* 3(2).

Chandler, C. (1995). *Ben, fellini.* (Çev. İlknur İgan). Afa Yayınları.

Chaplinsky, Joshua: Yorgos lanthimos is not the leader of the greek new wave: An interview with the director of Alps and Dogtooth. Screenanarchy (2012). Erişim Tarihi

(13 Temmuz 2019). https://screenanarchy.com/2012/07/yorgos-lanthimos-is-not-a-prude-an-interview-with-the-director-of-alps-and-dogtooth.htm

Chion, M. (1992). *Bir senaryo yazmak*. Afa Yayınları.

Clarke, J. (2012). *Sinema akımları"sinema dünyasını değiştiren filmler*. (Çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu). Kalkedon Yayınları.

Connor, S. (2001). *Postmodernist kültür.* Yapı Kredi Yayınları.

Courbusier, L. (2007). *Bir mimarlığa doğru.* (Çev. S. Merzi). YKY Yayınları.

Cousins, M. & Hussain, A. (1984). "The question of ıdeology: althusser, pecheux and foucault". *The Sociological Review,* 32(1).

Comillo, J. L. (1974). Teknik ve ideoloji. *Çağdaş Sinema Dergisi 1*

Comillo, J. L. (1974). Dolaysız sinemadan sapma. *Çağdaş Sinema Dergisi 2*

Coşkun, E. E. (2017). *Dünya sinemasında akımlar.* Phoenix Yayınevi.

Çakır, O. (2020). *Gerçekçi kuram bağlamında bela tarr sineması* (Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çakmak, B. (2015). "Tiyatroda ekspresyonizm akımı ve leopold jessner'in Shakespeare Oyunlarına Yönelik Çalışmalarından Örnekler". *Tiyatro Eleştirmenliği ve DramaturjiBölümüDergisi,*0(19). https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi/issue/18492/194735

Çalışlar, A. (1986). *Gerçekçilik estetiği*. De Yayınları.

Çalışır, Gizem: Yunan yeni dalga sineması (2016). Erişim Tarihi (16 Ocak 2022). https://www.filmloverss.com/yunan-yeni-dalga-sinemasi/

Çelik, R. (2014). *Gözetim Toplumu ve İnternet: Yeni İletişim Ortamlarında Gözetimin Dönüşüm* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi.

Çelik N. B. (1999). "İdeoloji kuramlarında özne: althusser ve gramsci". *Kültür ve İletişim Dergisi,* 2,2.

Dağtaş, B. (1999). "İngiliz kültürel çalışmaları'nda ideoloji". *Kurgu Dergisi,* (16).

Daldal, A. (1998). "Sanat ve siyaset üzerine, r. rossellini: mussolini'den de gaspari'ye". *25. Kare Sinema Dergisi,* Sayı 22.

Debord, E. G. (2006). *Gösteri toplumu* (2. Baskı). (Çev. A. Emekeçi, & O. Taşkent). Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, G. (2003). *İki konferans: yaratma eylemi nedir?*. (Çev. Ulus Baker). Norgunk. (Original Book Published in 1996).

Deleuze, G. (2007). *Leibniz üzerine beş ders*. (Çev. Ulus Baker). Kabalcı Yayınevi.

Deleuze, G. (2008). *Spinoza üzerine onbir ders.* (Çev. Ulus Baker). Kabalcı Yayınları.

Demiray, K. (1990). *Temel türkçe sözlük* (2. Baskı). İnkilap Kitabevi

Demir, R. (1994). *Çok amaçlı karar vermede etkileşimli beklenti düzeyi yaklaşımı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

De Sica, V.(1986). "Sinema üzerine". *Türk Dili Dergisi.* Sayı 196.

Denis, H. (1973). *Ekonomik doktrinler tarihi I*. Sosyal Yayınları.

Denkel, A. (2003). *İlkçağda doğa felsefeleri*. Doruk Yayımcılık.

Derman, D. (1989). *Jean-luc godard'ın sinemasında kadının yeninden sunumu.* Değişim Ajans Yayınları.

Dever, A. (2014). "Sosyolojik bir teori olarak dramaturjik teorinin futbola uygulanması". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.*

Dickinson, T. (1986). *Sinemanın evrimi*. (Çev. Nurçay Türkoğlu). Çizgi Yayınları.

Diker, C. (2019). “Modern bireyin ‘miyop’ sorunu: foucault’nun özne ve iktidar kavramları bağlamında the lobster filminin analizi”. *Sinefilozofi,* Özel Sayı 1. DOI: 10.31122/sinefilozofi.514366

Diogenes, L. (2007). *Ünlü filozofların yaşamları ve öğretileri.* (3.basım). (Çev. Candan Şentuna). Yapı Kredi Yayınları.

Doğan, T. (2007). “Walter benjamin’de ve yusuf atılgan’da flâneur imgesi üzerine bir deneme”. *Cogito Dergisi.* YKY Yayınları.

Dolgun, U. (2015). *Şeffaf hapisane yahut gözetim toplumu küreselleşen dünyada gözetim, Toplumsal Denetim ve İktidar İlişkileri.* Ötüken Yayınları.

Dolgun, U. (2008). *Şeffaf hapishane yahut gözetim toplumu – küreselleşen dünyada gözetim, toplumsal denetim ve iktidar ilişkileri*. Ötüken Neşriyat Yayınları.

Dorsay, A. (1988). *Yönetmenler, filmler, ülkeler-2*. Varlık Yayınları.

Dorsay, A. (1995). *100 Yılın 100 Yönetmeni.* Remzi Kitabevi.

Dube, W, D. (1984). *Resim ve grafik sanatlar ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (Çev. Beral Madra). Remzi Kitabevi.

Dural, B. (2012). “Antonio gramsci ve hegemonya”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi,* 11(39).

Durmuş, A. (2012). *Sinemanın ilkeleri: Film Başlıyor.* Etik Yayınları.

Duverger, M. (1995). *Siyaset sosyolojisi.* Varlık Yayınları.

Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (1. Basım). (Çev. M. Özcan). Ayrıntı Yayınları.

Ebenstein, W. (2003). *Siyasi felsefenin büyük düşünürleri*. (3. Baskı). (Çev. İsmet Özel). Şule Yayınları. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). Yem Yayınları.

Engels, F. (1997). *İngiltere’de emekçi sınıfın durumu*. (1.Baskı). Eriş Yayınları.

Elçi, İ. H. (2003). *Roman ve mekân-türk romanında Ev.* Arma Yayınları.

Erkılıç, H. (1997). *Sinema ve ideoloji 12 eylül filmlerinin toplumsal çözümlenmesi*.

(Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erhat, A. & Eyüboğlu, S. (1977). *Hesiodos eseri ve kaynakları.* Türk Tarih Kurumu.

Ersoy, E. (2010). *Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekansal İmge Kullanmıyla Durağan Mekanın Dinamik Mekana Dönüşümü.* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.

Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse. textual analysis for social research.* London: Routledge.

Fargier, J. P. (1970) . “Sinemada politik ilişkinin kuramsal açıdan tanımlanması üzerine bir deneme” *Yeni Dergi.*

Ferrarotti, F. (2000). *Bilim ve iktidar.* Tübitak Yayınları.

Flix: 'Higuita': A Teaser trailer paves the way for the boy's upcoming film (2012). Erişim Tarihi (22 Ocak 2020). http://flix.gr/en/higuita-a-teaser-trailer-paves-the-wayfor-the-boy.html

Foucault, M. (1994). *Cinselliğin tarihi I.* Afa Yayınları.

Foucault, M. (2000). *Özne ve iktidar.* Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2003). *İktidarın gözü.* Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2005). *Entellektüelin siyasi işlevi*. Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2007). *Hapishanenin doğuşu*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Simge Yayınları.

Framton, D. (2013). *Filmozofi*. Metis Yayıncılık.

Geray, C. (2004). *Kent Kimliği, TMMOB: Antakya Kent Kurultayı Bildiriler Kitabı.* Detay Yayıncılık.

Gevgilili, A. (1989). *Çağını sorgulayan sinema.* Bağlam Yayınları.

Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. (Çev. H. Özel & C. Güzel). Ayraç Yayınevi.

Giddens, A. (2004). *Modernliğin sonuçları.* (Çev. Ersin Kusdil). Ayrıntı Yayınları.

Giddens, A. (2005). *Sosyoloji*. (Çev. C. Güzel & Ş. Pala). Ayraç Yayınevi.

Giddens, A. (2008). *Ulus devlet ve şiddet.* (Çev. Cumhur Atay). Kalkedon Yayınları.

Giddens, A. (2012). *Modernliğin sonuçları.* Ayrıntı Yayınları.

Godard, J, L. (1968). "Konuşma". *Türk Dili Dergisi,* Sinema Özel Sayısı sayı 196.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self ın everyday life, doubleday.* New York:Garden City.

Goffman, E. (2014). *Günlük hayatta benliğin sunumu*. (Çev. B. Cezar). Metis Yayınları.

Goldenberg, S. (1987). *Thinking sociologically.* USA: Wadsworth.

Gorz, A. (2007). *İktisadi aklın eleştirisi.* (2.Basım). (Çev. Işık Ergüden). Ayrıntı Yayınları.

Gottdiener, M. (2001). *"Mekân kuramı üzerine tartışma: kentsel praksise doğru".* Praksis Yayınları.

Gökçe, O. (2002). *İletişim bilimine giriş"insanlararası ilişkilerin sosyolojik bir analizi*". Turhan Kitabı

Gönen, M. (2001). *Tanzimattan cumhuriyet'e kentsel kamusal mekânın dönüşümü Beyazıt meydanı örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Görmez, K. (2004). *Bir metropol kent ankara, sosyal yapı, Kimlik Yaşam.* Odak Yayınevi.

Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri.* (1. Basım). (Çev. K. Somer). Onur Yayınları.

Grombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü.* Remzi Kitabevi.

Gücüyener, M. (2011). *Panoptikonik gözetimden synoptisizme gözetim toplumu.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Gülüs, İ. (2006). *Sinemada görsel zaman ve mekân kurgusu* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gümüştaş, S. (2015). *Beden etkileşimli deneyim mekânları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Güngör, S. (2001). "Althusser'de ideoloji kavramı". *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,* 6(2). https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduiibfd/issue/20849/223574

Gürsoy, A. & Zahit, A. (1998). *"Franscesco rosi: yeni gerçekçiliğin mirasçısı".Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi,* Sayı 5.

Güzel, A. C. (2012). V. "De SicadanP.P. Pasoliniye İtalyan Sinemasında mizahın gelişimi". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*,0(9). https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22880/244677

Güzelkahraman, Ö. B. (2019). *Mekân ve insan ilişkisinde yer duygusunun sanal gerçeklikle deneyimlenmesi üzerine bir inceleme (*Yüksek Lisans Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi.

Hadjiphilippou, P. (2013). "The contribution of the five human senses towards the perception of space", *Department of Architecture, University of Nicosia.*

Hall, S. (1985). "Signification, representation, ıdeology: althusser and the poststructuralist debates". *Critical Studies in Mass Communication,* 2(2).

Harvey, D. (2003). *Sosyal adalet ve şehir.* (Çev. Mehmet Moralı). Metis Yayınları.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu.* (Çev. Sungur Savran). Metis Yayınları.

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin durumu.* Metis Yayıncılık.

Heidegger, M. (1996). *Zaman kavramı*. (Çev. Saffet Babür). İmge Kitabevi.

Heidegger, M. (2001). "Nietzsche'nin platonculuğu tersine çevirmesi". Cogito Dergisi. Sayı 25.

Helvacıoğlu, B. (1994). "Evvel mekân içinde kalbur zamanlar içinde: tarihi coğrafi materyalizm". *Toplum ve Bilim Dergisi.*

Heywood, A. (2014). *Siyasi ideolojiler.* (8. Basım). (Çev. A. K. Bayram). Adres Yayınları.

Hisarlıgil, B, B. (2008). "Martin heidegger'de "mekân" düşüncesi: hermeneutik-fenomenolojik bir yaklaşım". *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.*

Houston, P. (1966). *Çağdaş sinema.* (Çev. Dikmen Gürü). Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları.

Işık, O. (1994), "Değişen toplum mekân kavrayışları: mekânın politikleşmesi, politikanın mekânsallaşması" *Toplum ve Bilim Dergisi.* Sayı 64–65.

İnce, T. E. (2007). *Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekanı Üzerinden İncelemesi* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

İnceoğlu, M. (2004). *Tutum-algı iletişim*. Elips Kitap.

İri, M. (2011). *Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar, derin yayınları, erken dönem sinema kuramcıları-münsterberg, pudovkin, eisenstein, arnheim.* Derin Yayınları.

İzbırak, R. (1976). *Coğrafya terimleri sözlüğü.* İkbal Matbaacılık.

Jacobs, L. (1994). *Zaman ve mekânın anlatımı. filmde zaman ve mekân üzerine*. (Çev. Yalçın Demir). Turkuaz Yayınları.

Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı içinde postmodernizm*. (2. Baskı). (Çev. G, Naliş, & D. Sabuncuoğlu & D. Erksan). Kıyı Yayınları.

Jammer, M. (1954). "Consepts of space: the history of theories of space ın physics" *Cambridge, Harward University Press.*

Jeanniere, A. (2000). *Modernite nedir*?. (Çev. Nilgün Tutal). Vadi Yayınları.

Kaba, S. (2009). *İnsan mekân etkileşimininin türk sinemasına yansıması 1990 sonrası türk sinemasında ev.* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi.

Kağıtçıbaşı, Ç. (2003). *Yeni insan ve insanlar*. Evrim Yayınevi.

Kahveci, K. (2018). "Varlık yokluk arasında: mekân üzerine bir değerlendirme".

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (59),104. https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniefd/issue/37366/431703

Kaisar, Marilla: Weird Wave. (2018). Erişim Tarihi (20 Şubat 2022) https://medium.com/wise-things-i-once-wrote/weird-greek-wave-cinema-anew-aesthetic-era-of-greek-cinema-ca3d04810c4e

Kale, G. (2004). "Antonioni'den godard'a filmlerdeki mekân imgelerinin duyumsattıkları". *Arredamento Mimarlık Dergisi* (5).

Karaismailoğlu, F.Ö. (2006). *Sosyal teoride iktidar tartışmaları; marx, nietzsche, weber, foucault* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karaman, E. (2017). "Roland barthes ve charles sanreis peirce'nin göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması". *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi,* (34).

Katznelson, I. (2003). *Sosyal Adalet ve Şehir.* (Çev. Mehmet Moralı). Metis Yayınları.

Kaya, A. (2004). "İdeolojiden idolojiye yolculuk: düşüncebilimden kimlikbilime". *Doğu Batı Düşünce Dergisi.* Sayı 28.

Kazancı, M. (2003). "Althusser ile ideoloji üzerine yapılamamış bir söyleşi". *İletişim Araştırmaları Dergisi,* 1(2).

Kılıç, E. (2011). *Aristoteles ve farabinin mekân anlayışlarının incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi.

Kırık, A. M. (2014). "Sinemada renk öğesinin kullanımı: renk ve anlatım ilişkisi".

21. *Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2 (6). https://dergipark.org.tr/tr/pub/egitimvetoplum/issue/5127/69829

King, R. M. (2001). *İktidar filozofu.* (Çev. Volkan Atmaca). Alfa Tarih Yayınları.

Komninos & Lambrou, M. K. (2015). "The london film and media reader 3". (P.Drummond, Dü.). *The London Symposium.*

Kracauer, S. (1947). *From caligari to hitler; a psychological history of the german film.* Princeton University Press. New Jersey.

Kracauer, S. (2000). *Film teorisi.* New Jersey: Princeton Üniversitesi Yayınları.

Kranz W. (1994). *Antik felsefe.* Onur Matbaası.

Kudiac, M: Rotterdam: new greek absurdity encore- babis makridis "Pity". MUBİ. (2018). Erişim Tarihi (3 Şubat 2022).

https://mubi.com/notebook/posts/rotterdam-2018-new-greek-absurdity-encore-babis-makridis-pity

Kumar, K. (2004). *Sanayi sonrası toplumdan post-modern topluma çağdaş dünyanın yeni kuramları.* Dost Kitabevi.

Lacoste, Y. (1998). *Coğrafya savaşmak içindir*. (Çev. Ayşin Arayıcı). Özne Yayınları.

Laertios, D. (2007). *Ünlü filozofların yaşamları ve öğretileri.* Yapı Kredi Yayınları.

Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından günümüze fransız sineması*. (Çev. Ertan Yılmaz). Küre Yayınları.

Lebel, J. P. (1974). *Sinema ve ideoloji.* (Çev. Ç. Y. Boz). Çağdaş Sinema.

Lefevbre, H. (2014). *Mekanın üretimi.* Sel Yayıncılık.

Leibniz, G. W. (1997). *New essays on human understanding. (*trans. peter remnant & jonathan bennett). Cambridge University Press, New York.

Lenin, V. İ. (2011). *Ne yapmalı?*. (2. Basım). (Çev. A. Berberoğlu). Evrensel Basım Yayın.

Lichtheim, G. (1965). "The concept of ıdeology". *History and Theory,* 4(2).

Lukes, S. (2006). *İktidar ve otorite.* Kırmızı Yayınları.

Lykidis, A. (2015). "Crisis of sovereneigty ın recent greek cinema". *Journal of Greek Media & Culture* Volume 1, Number 1(1).

Lynch, P. J. (1994). "Type A behavior, hostility, and cardiovascular function at rest and after playing video games ın teenagers". *Psychosomatic Medicine,* 56.

Lyon, D. (2013). *Gözetim çalışmaları*. Kalkedon Yayınları.

Lyon, D. (2006). *Gözetlenen toplum, günlük hayatı kontrol etmek.* (Çev. Gözde Soykan). Kalkedon Yayınları.

Macdonald, G. M. (1994). "Third cinema and the third world". (Ed. Aitken, S. C. & Zonn, L. E). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Maryland.* Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.b.

Machiavelli, N. (2009). *Söylevler-titu livius'un ilk on kitabı üzerine* .(Çev. Alev Tolga). Say Yayınları.

Makal, O. (1996). *Fransız sineması*. Kitle Yayınları.

Makal, O (2009). "Sinemada kent ve mekân manzaraları". *Cinemascopa Dergisi,* Şubat.

Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve ütopya* (1. Basım). (Çev. M. Okyayuz). Epos Yayınları.

Marx, K & Friedrich, E. (2012). *Komünist manifesto*. (10. Baskı). (Çev. Üster, C. & Deriş, N). Can Yayınları.

Marx, K. & Engels, F. (1992). *Alman ideolojisi*. (3. Basım). (Çev. S. Belli). Sol Yayınları.

Massey, D. (1993). *Politics and space time, place and the politics of ıdentitiy*. (Ed.Michael Keith & Steve Pile). Londra, New York: Routledge.

Massey, D. (2005). "For space". *London: Sage.*

Mayor, F. & Forti, A. (2004). *Bilim ve iktidar.* (Çev. Mehmet Küçük) . Tubitak Popüler Bilim Kitapları.

Mclntyre, L. J. (2002). *The practical skeptic readings in sociology*. Mc Graw Hill Pres.

Medin, B. (2017). "Değişen sinema seyir kültürünü sözlü, Yazılı ve Elektronik Kültür Bağlamında Anlamak". *Selçuk İletişim,* 10 (1) . DOI: 10.18094/josc.306696

Mertz, C. (1974) ."Sinemada her şey niye söylenmez ya da sinemada söylemek ve söylenen" *7.sanat Dergisi.*

Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler.* Hayalperest Yayınevi.

Mills, C. W. (1979). *Toplumbilimsel düşün.* (Çev. Ü. Oskay). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Mitry, J. (1984). *Sinema ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.

Moget, G. (1986). *Hegemonya. A. gramsci içinde, hapishane defterleri*. (1. Basım). (Çev. K. Somer). Onur Yayınları.

Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur?*. Oğlak Yayıncılık.

Mutlu, E. (2017). *İletişim sözlüğü*. Ütopya.

Mutman, M. (1994). *Üretilen mekân, yok olan mekân*. Toplum ve Bilim.

Nalbantoğlu, H.Ü. (2008). *Nedir mekân dedikleri?, Zaman-Mekân.* Yem Yayınları.

Nathan, A, & Ian Bell & Jan Udris (2001). *Studying film***.** Arnold, London.

Nıkıtın, P. I. (1990). *Ekonomi politik.* Sol Yayınları.

Nietzsche, F. (2002). *Güç istenci bütün değerleri değiştiriş denemesi.* Birey Yayınları.

Nikolaidou, A. (2014). "The performative aesthetics of the 'greek new wave'".

Filmicon Journal of Greek Film Studies.

Niş, N. & Eryılmaz T. (1970-1980). "Sinemanın çağdaşlaşması: yeni gerçekçilik, yeni dalga", *A.Ü.S.B.F. Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllık*.

Nişanyan, S. (2009). *Sözlerin soyağacı*. Alfa Yayınları.

Onaran, A, Ş. (1994). *Türk sineması Cilt:1*. Kitle Yayınları.

Onaran, A, Ş. (1994). *Sessiz sinema tarihi*. Kitle Yayıncılık.

Onaran, A, Ş. (1986). *Sinemaya giriş*. Filiz Kitabevi.

Onat, E. (2006). *Mimarlığa yolculuk*. Yem Yayıncılık.

Onat, F. (1979). *Faşist dönemde İtalyan Sineması* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür: sözün teknolojileşmesi*. (3.Basım). (Çev. Sema Postacıoğlu). Metis Yayınları.

Osmanoğlu, Ö. (2011). *Ortaçağ siyaset felsefesinde adalet* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Outhwaite, W. (2008). *Modern toplumsal düşünce sözlüğü*. (Çev. Melih Pekdemir). İletişim Yayınları.

Öncü, A. (2005). *İdealinizdeki ev" Mitolojisi Kültürel Sınırları aşarak İstanbul'a Ulaştı.Mekân, Kültür, İktidar.* İletişim Yayınları.

Özden, Z. (2000). *Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Afa yayınları.

Özon, N. (1984). *100 soruda sinema sanatı*. Gerçek Yayınevi.

Öztürk, S. (2012). *Mekân ve iktidar: Filmlerle iletişim mekânlarının alt politikası.* Phoenix Yayınevi.

Öztürk, Z. (2003). *1923 – 1950 Yılları arasında türk sineması ve istanbul. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.* Bağlam Yayıncılık.

Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri: mimarlık ve duyular*. Yem Yayınları.

Pallasma**,** J. (2007). "New architectural horizons", *Architectural Design,* Vol 77, Wiley, No.2.

Parkan, M. (1994). *Sinema estetiği ve goddard*. İleri Kitabevi.

Parsa, S. (1989). *Estetik açıdan filmin temel öğeleri*. Neşa Yayınları.

Pease, A. (1997). *Beden dili*. Rota Yayınları.

Peffer, R. G. (2001). *Marksizm, ahlak ve toplumsal adalet.* (Çev. Yavuz Alogan). Ayrıntı Yayınları.

Platon. (2001). *Timaios.* (Çev. Güney, E. & Ay, L). Sosyal Yayınları.

Poloma, M. M. (2007). *Çağdaş sosyoloji kuramları*. (Çev. H. Erbaş). Eos Yayınları.

Propp, V. (2011). *Masalın biçimbilimi.* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Psaras, M. (2016). *The queer greek weird wave ethics, politics and the crisis of meaning.* Cham. Switzerland: Palgrave Macmillan.

Poupou, A. (2014). "Going backwards, moving forwards: the return of modernism in the work of athina rachel tsangari". *Filmicon Journal of Greek Film Studies.*

Purvis, T. & Hunt, A. (1993). "Discourse, ıdeology, discourse, ıdeology, discourse, ıdeology" *The British Journal of Sociology,* 44(13).

Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si.* Say.

Rıfat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si.* Simavi Yayınları.

Richard, L. (1984). *"Ekspresyonist akım" Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi.* (Çev. Beral Madra). Remzi Kitabevi.

Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi.* Remzi Kitabevi.

Ritzer, G. (2000). *Büyüsü bozulmuş dünyayı büyülemek.* (Çev. Şen Süer Kaya). Ayrıntı Yayınları.

Ritzer, G. & Stepnisky, J. (2013). *Çağdaş sosyoloji kuramları ve kökleri*. (Çev. E. Howison). Deki Yayınları.

Ritzer, G. & Stepnisky, J. (2015). *Postmodern büyük kuramlar. Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klasik Kökleri içinde*. De Ki.

Rosselini, R. (1968). "Yeni gerçekçilik", *Türk Dili Dergisi* Sinema Özel Sayısı. Sayı 196.

Rose, Steve: Attenberg, dogtooth and weird wave of greek cinema. (2011). Erişim Tarihi (26 Şubat 2022).

https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtoothgreece-cinema

Roucek, J. S. (1944). "A history of the concept of ıdeology". *Journal of the History of Ideas,* 5(4).

Roy A. (2011). *Sinema ve gerçekçilik.* (Çev. Zeynep Özen Barkot). Doruk Yayınları.

Russell, B. (1983). *Batı felsefesi tarihi*. (Çev. Muammer Sencer). Say Yayınları.

Saassure, F. (1985). *Genel dilbilim dersleri.* (Çev. Berke Vardar). Birey ve Toplum Yayınları.

Salamini, L. (1974). "Gramsci and marxist sociology of knowledge: an analysis of hegemony-ıdeology-knowledge". *Wiley the Midwest Sociological Society,* 15(3).

Sabine, G. (1969). *Siyasi düşünce tarihi II -Yeniçağ* (Çev. Alp Öktem). Türkiye Siyasi İlimler Yayınları.

Sartori, G. (1969). "Politics, ıdeology and belief systems". *The American Political Science Review*, 63(2).

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve post-modernizm.* Bilim ve Sanat Yayınları.

Savaş, V. (2000). *İktisatın Tarihi*. Siyasal Kitabevi.

Schaal, H, D. (2000). "Spaces of the Psyche in german Expressionist Film", *Architectural Design*, Vol. 70, No 1.

Schulz, C, N. (1986). "Architecture: meaning and place", *Selected Essays*, Electa/Rizzoli, New York.

Schulz, C.N. (1971). "Existance, space and architecture," *Studio Vista*, Londra.

Selvitop, S. S. (2017). *Sinemada kurgusal mekân oluşumu ve yaratılan mekânların resimsel estetiği*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimarsinan Güzel Sanatlar Fakültesi.

Sennet, R. (1992). *Otorite.* Ayrıntı Yayınları.

Sennet, R. (2002). *Kamusal insanın çöküşü (*Çev. Durak, S. & Yılmaz,A). Ayrıntı Yayınları.

Shonfield, K. (2000). *Walls have feelings: architecture, Film and The City.* London: Routledge.

Siegel, S. (2006). "Which properties are represented in perception?, in perceptual experience". (Ed. Gendler, T. & J. Hawthorne). P.481-503, *Oxford University Press, Oxford.*

Soja, E. W. (1989). *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social Theory.* London: Verso.

Soja, E. W. (2017). *Postmodern coğrafyalar. eleştirel toplumsal teoride mekânın yeniden ileri sürülmesi*. (Çev. Yunus Çetin). Sel Yayıncılık.

Solak, S. G. (2014). *Mekân kimlik etkileşimi ve kentsel mekândaki tezahürler* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sözen, M. & Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Stam, R. (2000). "The Question of realism. Film Theory: Anthology" *Oxford: Blackwell.*

Süalp, Z. Tül Akbal (2004). *Zaman mekân kuram ve sinema*. Bağlam Yayınları.

Spinoza, B. (2009). *Etika.* (Çev. Hilmi Ziya Ülken). Dost Yayınları.

Steeves, H. L. (1994). *Medya, iktidar, ideoloji.* Ark Yayınları.

Stevenson, N. (2008). *Medya kültürleri: sosyal teori ve kitle iletişimi.* Ütopya Yayınevi.

Şengül, T. (2001) "Sınıf mücadelesi ve kent mekanı". *Praksis Dergisi.* Sayı 2.

Şengül, T. (2000). "Radikal kent kuramları üzerine eleştirel bir değerlendirme: alternatif bir yaklaşıma doğru". *Amme İdaresi Dergisi,* cilt 33, sayı 1.

Tandaçgüneş, N. (2012). *kent kültüründe modernizm ve sonrası: "gözlemleyen özne" olarak flâneur'ü yeniden okumak.* (Der. Hüsamettin Çetinkaya). Ayrıntı.

Tanilli S. (1981). *Uygarlık tarihi.* Say Yay.

Tanrıvermiş, Ş. (2009). "Sinema ve mekân", *Cinemascope.*

Tekeli, İ. (2010). *Mekân organizasyonlarının incelenmesinde bilimsel stratejiler ve dil sorunu, mekânsal ve toplumsal olanın bilgibilim yazıları, ilhan tekeli toplu eserler 10* (1.Basım). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

TDK, (2012). *Büyük Türkçe Sözlük.* Türk Dil Kurumu Yay.

Teksoy, R. (2005). *Sinema tarihi.* Oğlak Yayıncılık.

Touraine, A. (1995). *Moderliğin eleştirisi*. Yapı kredi Yayınları.

Turani, A. (1979). *Dünya sanat tarihi* . (2. Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turan, E. (2011). *Siyaset bilimine giriş.* (1. Basım). Palet Yayınları.

Uğur, U. (2017). "Auteur yönetmen yaklaşımının türk sinemasına yansımaları, demirkubuz sineması". *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 6 (3).

Urhan, V. (2000). *Michel foucault ve arkeolojik çözümleme.* Paradigma Yayınları.

Urry, J. (1999). *Mekânları tüketmek.* (Çev. Rahmi. G. Öğdül). Ayrıntı Yayınları.

Uygur, N. (1996). *Kültür kuramı.* Yapı Kredi Yayınları.

Ülken, H, Z. (1969). *Sosyoloji sözlüğü*. Millî Eğitim Basımevi.

Vardar, B. (2001). *Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri.* Multilingual Yayınları.

Vincent, A. (2006). *Modern politik ideolojiler* (1. Basım). (Çev. A. Tüfekçi). Paradigma Yayıncılık..

Virilio, P. (1998). *Hız ve politika: dromoloji üzerine bir deneme.* (Çev. M. Cansever). Metis Yayınları.

Vorlander, K. (2004). *Felsefe tarihi.* (Çev. Mehmet İzzet, M & Saadeddin, O). İz Yayıncılık.

Yavuz, C, Ş. (2002). "Zamanlar ve kültür". *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültür ve İletişim Dergisi.*

Yazıcı, E. (2019). *Yunan sinemasında yeni dalga ve yorgos lanthimos* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi.

Yıldız, Z. (2003). *Politika sözlüğü.* Timaş Yayınları.

Yırtıcı, H. (2003). "Kapitalizm ve mimarlık". *Arredamento Mimarlık Dergisi.*

Yücel, D. (2015). "Sinema filmlerinde gözetim ve iktidar ilişkilerinin inşası" . *International Journal of Social Sciences and Education Research,* 1 (2). DOI: 10.24289/ijsser.106433

Zaredar, A. (2015). "Considering the five senses in architecture". *Current World Environment,* Vol. 10, Issue 1.

Zelmonova, P: The 10 Best movies of the greek weird wave. (2016). Erişim Tarihi (8 Aralık 2019).

http://www.tasteofcinema.com/2016/the-10-best-movies-of-thegreek-weird-wave/

Zourabichvili, F. (2008). *Deleuze: bir olay felsefesi.* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). Bağlam Yayınları

Waldron, F. (1972). *Architecture and Color.* New York: Wiley-Interscience.

Waters, M. (2008). *Modern sosyoloji kuramları*. (Çev. Z. Cirhinlioğlu). Gündoğan Yayınları.

Wayne, M. (2011). *Politik film–üçüncü sinema'nın diyalektiği*. (Çev. E. Yılmaz). Yordam Kitap.

Weber, M. (1993). *Sosyoloji yazıları*. Hürriyet Vakfı Yayınları.

Weber, M. (1995). *Toplumsal ve ekonomik örgütlenme kuramı.* İmge Kitapevi.

Weber, A. (1998). *Felsefe tarihi*. (Çev. H. Vehbi Eralp). Sosyal Yayınları.

Wolff, J. & Rosen, M. (2006). *Siyasal düşünce* (Çev. Sevda-Hamit Çalışkan). Dost Kitabevi.

Wollen, P. (2014). *Sinemada göstergeler ve anlam.* Metis Yayıncılık.