

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİNEMADA TOPLU KONUT ANLATILARI:  
LA HAINE, CLOCKERS, FISH TANK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Yiğit BABACAN**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Programı**

**HAZİRAN 2019**



**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİNEMADA TOPLU KONUT ANLATILARI:  
LA HAINE, CLOCKERS, FISH TANK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Yiğit BABACAN  
(502141033)**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nurbin PAKER**

**HAZİRAN 2019**



İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502141033 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Yiğit BABACAN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "SİNEMADA TOPLU KONUT ANLATILARI: LA HAINE, CLOCKERS, FISH TANK" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :** **Doç. Dr. Nurbin PAKER** .....

İstanbul Teknik Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :** **Doç. Dr. Funda UZ** .....

İstanbul Teknik Üniversitesi

**Doç. Dr. Özgür BİNGÖL** .....

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

**Teslim Tarihi** : **03 Mayıs 2019**

**Savunma Tarihi** : **14 Haziran 2019**





*Aileme,*





## ÖNSÖZ

Öncelikli olarak bu tez çalışması sırasında beni sabırla dinleyen ve yüksek lisans hayatım boyunca desteğini hep hissettiğim değerli danışmanım Nurbin Paker Kahvecioğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Anneme, babama beni hedeflerim konusunda serbest bıraktıkları ve bu uğurda attığım her adımda desteklerini esirgemedikleri için, çalışmayı bitirmem adına beni teşvik ettikleri için abime ve Erman'a, yüksek lisans sayesinde tanıdığım ve birlikte çalışabilme fırsatı yakaladığım manevi ortağım Enver'e, çabalama konusunda bana örnek olan Altan'a, karşılaştığım andan beri fikirleriyle hayatımda yeni pencereler açan ve ilham veren, bunu yaparken bana katlanmak zorunda kalan ev arkadaşım Furkan'a ve beni sabırla destekleyen sevgili Nehir'e teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2019

Yiğit Babacan  
(Mimar)



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

ÖNSÖZ .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET .....	xiii
SUMMARY .....	xv
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: ANLATI, MEKÂN, GÜNDELİK HAYAT .....</b>	<b>5</b>
2.1 Sinemada Anlatı .....	5
2.2 Sinema Anlatısında Mekân .....	7
2.3 Sinema Anlatısında Gündelik Hayat .....	10
<b>3. SİNEMADA MEKÂN.....</b>	<b>13</b>
3.1 Sinemada Mekân Kurgusu .....	13
3.1.1 Sinemada mimarlık yaratımı .....	14
3.1.2 Sinemada mekân kullanımı .....	16
3.2 Sinemada Mekânın Algısal Kavramları .....	21
3.2.1 Süreklilik .....	21
3.2.2 Hareket .....	24
3.2.3 Boyut ve Derinlik .....	26
3.2.4 Perspektif .....	27
3.2.5 Zaman.....	28
<b>4. SİNEMA VE MİMARLIK ARA KESİTİNDE GÜNDELİK HAYAT .....</b>	<b>31</b>
4.1 Gündelik Hayat Kavramı .....	31
4.2 Mimarlıkta Gündelik Hayat .....	32
4.3 Sinemada Gündelik Hayat.....	36
4.3.1 Kurgu filmler ve gündeliklik.....	38
4.3.2 Filmlerde gündelik hayat düzlemi.....	41
4.3.3 Olağanın sinematik gösterimi .....	42
4.3.3.1 Uyuyan adam .....	44
4.3.3.2 Jeanne dielman, 23 quai du commerce,1080 bruxelles.....	50
<b>5. FİLM ANALİZLERİ: LA HAINE, CLOCKERS, FISH TANK.....</b>	<b>55</b>
5.1 La Haine .....	55
5.1.1 Özet .....	55
5.1.2 Fransız banliyölerinde toplu konutlar .....	56
5.1.3 İsyan; bir banliyö anlatısı .....	58
5.1.4 Karakterler ve mekânlar .....	60
5.1.5 Toplu konutlarda gündelik taktikler.....	63
5.2 Fish Tank.....	66
5.2.1 Özet .....	66
5.2.2 Toplu konutlar ve toplumcu gerçekçi sinema .....	70
5.2.3 Karakterler ve mekânlar .....	72

5.2.4 Gençlik akvaryumu: bir kaçış anlatısı .....	75
5.3 Clockers .....	78
5.3.1 Özet .....	78
5.3.2 Köşe başındakiler; bir mahalle anlatısı .....	79
5.3.3 Karakterler ve mekânlar .....	84
<b>6. SONUÇ .....</b>	<b>89</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>93</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>99</b>



## ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1 : Farklı sürücülerin, farklı hikayeleri.....	7
Şekil 2.2 : Mekânsal çerçeve .....	8
Şekil 2.3 : Yer .....	9
Şekil 2.4 : Öykü mekân .....	9
Şekil 2.5 : Anlatı dünyası .....	10
Şekil 3.1 : 2001: Space Odyssey’de bekleme alanı .....	15
Şekil 3.2 : Das Kabinett des Dr. Caligari’den mekânlar.....	16
Şekil 3.3 : Godzilla ve I,Robot Karşılaştırması .....	17
Şekil 3.4 : Stüdyo ortamında inşa edilmiş Mr. Arpel’in evi.....	18
Şekil 3.5 : Mr. Hulot’nun evi.....	19
Şekil 3.6 : Mr. Arpel’in modern mutfağı.....	19
Şekil 3.7 : Geleneksel sokak görüntüsü .....	20
Şekil 3.8 : Fabrikanın steril ortamı .....	20
Şekil 3.9 : Mr. Arpel’in evinde karşılama .....	21
Şekil 3.10 : Contagion’da hastane sahnesi .....	23
Şekil 3.11 : Lumiere kardeşlerin gondoldan çekimi.....	25
Şekil 3.12 : Potempkin Merdivenleri.....	26
Şekil 4.1 : Uyuyan adamın 90 saniyelik sekansı .....	45
Şekil 4.2 : Şehirdeki gündelik faaliyetleri .....	46
Şekil 4.3 : La Chambre’de yatak odası .....	48
Şekil 4.4 : Yatak odasının gündelik pratikleri .....	49
Şekil 4.5 : Grand Budapest Otel’in resepsiyonu.....	51
Şekil 4.6 : Jeanne Dielman’da oturma odası .....	52
Şekil 4.7 : Neufert mutfakta çalışma prensipleri .....	52
Şekil 4.8 : Jeanne Dielman’da mutfak kullanımı .....	53
Şekil 5.1 : La Nöe konutlarının havadan görünümü.....	57
Şekil 5.2 : Hubert’in odası.....	61
Şekil 5.3 : La Haine’de ıssız kamusal alanlar.....	62
Şekil 5.4 : Kamusal alanları çevreleyen bloklar .....	62
Şekil 5.5 : Gençlerin kısa süreli durağanlığı.....	63
Şekil 5.6 : Gençlerin mekân arayışı olarak çatılar .....	64
Şekil 5.7 : Mia’nın toplu konutlarla kontrast hali.....	68
Şekil 5.8 : Konut sirkülasyonunu kullanan çocuklar .....	69
Şekil 5.9 : Konutların geniş açılı çekimi .....	70
Şekil 5.10 : Konutlara komşu kaba peyzaj .....	74
Şekil 5.11 : Endüstri bölgesi.....	74
Şekil 5.12 : Gezici kamp alanı .....	74
Şekil 5.13 : Oturma odasının duvarını kaplayan resim.....	77
Şekil 5.14 : Projelerin merkezinde yer alan park.....	83
Şekil 5.15 : Bekçi görevi gören konutlar .....	83

<b>Şekil 5.16</b> : Renkli kıyafetleriyle satıcılar .....	<b>85</b>
<b>Şekil 5.17</b> : Otantik görünümüyle konut çevresi .....	<b>85</b>
<b>Şekil 5.18</b> : Strike'ın stüdyo dairesi.....	<b>86</b>
<b>Şekil 5.19</b> : Viktor'un aile dairesi.....	<b>87</b>
<b>Şekil 6.1</b> : Filmlerde benzer içerikteki farklı perspektiften kareler .....	<b>90</b>



## **SİNEMADA TOPLU KONUT ANLATILARI: LA HAINE, CLOCKERS, FISH TANK**

### **ÖZET**

Sinemada, yönetmenlerin yaptığı bilinçli tercihler anlatının şekillenmesinde rol oynamaktadır. Bu anlatının önemli öğelerinden biri de mekândır. Film yapımcıları son yüz yirmi yılda binlerce binayı kullanarak, onları arşivlemiş, karakterize etmiş, yorumlamış, tasvir etmiş, hatta hiç var olmamışçasına yeniden tasarlayarak selüoit filmlerde muhafaza etmişlerdir. Bunu yaparken dönemin özelliklerini, fikirleri, üslupları, kültürel örgütlenmeleri, politik meseleleri ve yansımaları, ekonomik durumları filmlerde konu edinmişlerdir. Dolayısıyla sinema ele aldığı bu konularla önemli bir veri kaynağıdır. Çalışmanın amacı bu veri kaynağına, gündelik hayat çerçevesiyle bakarak, mimarlığın önemli tartışma konularından biri olan toplu konut meselesini ele almak ve yeni bir bakış kazandırabilmektir.

Bu noktada toplu konutların kullanıldığı filmler ele alınarak, ne anlatılmak istendiği, hangi mekânlar ile nasıl bir ilişki kurulduğu ve bu mekânların nasıl tasvir edildiği, filmde işlenen toplu konutlar ve çevresinin ekonomik, kültürel, sosyal ve tarihsel durumuyla nasıl ilişkilendiği sorularının cevabı aranmıştır.

Mimarlık, sinema, anlatı ve gündelik hayat gibi geniş alanlara dayanan konu kesişim bölgelerinin sinemada üretilmiş örnekleri üzerinden takip edilerek incelenmiştir. Öncelikle sinema anlatısının ne olduğu ve bu anlatıların öğelerine değinilerek, mekânın ve gündelik hayatın nasıl yer aldığı ortaya konmuştur. Daha sonra bu mekânın seçilmesinin ya da oluşturulmasının etkileri üzerinde durularak, perdedeki yansımalarının algısal kavramlarına değinilmiştir.

Toplu konut ve çevresindeki örgütlenmelerin görülebileceği varsayımıyla, bizi her taraftan sarıp kuşatan gündelik hayat konusu, hem mimarlık hem de sinema düzlemleriyle ele alınmıştır. Mimarlık kısmında 60lardan itibaren Fransa ve diğer Fransız kültüründen ülkelerin düşünsel söylemlerinde yer almış olmasına rağmen farklı ülkelerde farklı şekilde başlamış, yorumlanmış ve uygulanmış olduğu vurgulanmıştır. Sinema kısmında ise öncelikle gündelik hayatın yaratıcı potansiyeli işlenmiş, sinemanın bu potansiyeli keşfetmek ve geliştirmek üzerine bir araç olarak kullanılabilmesi üzerinde durulmuştur. Bu noktadan yola çıkarak, gündelik hayatın envanterini ortaya koyan örneklerle bakılarak, sinema yoluyla test edilebilirliği ve mekânın nasıl parçası olduğu incelenmiştir.

Daha sonra, buraya kadar ortaya konan durumlar ışığında filmlerin okuması yapılacaktır. Filmlerde ele alınan konutlar 1945-1970 yılları arasında üretilmiştir. Bunun sebebi, II. Dünya savaşı sonrası başlayan, toplu konut meselesinin üretiminin hızla arttığı, sosyal devlet anlayışının sürdüğü aralık olmasıdır. Ayrıca filmlerde işlenen konutların üretiliş tarihlerinden itibaren üzerinden geçen zaman, yaşanan gündelik hayatın değerlendirilmesine ve okunmasına olanak sağlamaktadır. Buradan yola çıkarak, farklı yönetmenler tarafından farklı coğrafyalarda inşa edilen toplu

konutların, gündelik hayat ve mekân ilişkisi bağlamında incelenerek filmlerin ortaklaştığı ve farklılaştığı durumlar değerlendirilecektir.





## **NARRATIVES OF PUBLIC HOUSING IN CINEMA: LA HAINE, CLOCKERS, FISH TANK**

### **SUMMARY**

In cinema, informed choices made by directors play a role in shaping the narrative. Obviously; there is a thousand ways to get in touch with the flow of bizarre actors with his attempt to define the world with a divine proportion, with a tape measure that he always carries in his pocket and trying to fit everything into a crevice, dreaming of flying a whole city with balloons. Therefore, the directors applied to the space in order to produce this thousand ways. Filmmakers have archived, characterized, interpreted and described thousands of buildings in the last hundred and twenty years and passed them on to the audience how to use spaces and architectural elements while preserving them in celluloid films; Doors, windows were opened and closed, stairs were climbed, wandered along the corridors, entered the lobbies, walls were poured, hidden in the lofts, slept in the bedrooms.

These spaces are not only the places where the action takes place, they are illuminated, heated, cooled, decorated and redesigned as if they never existed, but also addressed feelings like love, tension and fear. It can be clearly seen from here that directors / filmmakers are able to demonstrate the architect's reflex and have the ability to construct all the relationships in and around the space. Although basically in other forms, directors use space like architects. The relationship between cinema and architecture is not only that, historically, the changes in urban life, the ideas put forward by architecture, styles, cultural organizations, political issues and reflections, economic situations have been the subject of films.

Therefore, cinema is an important source of data with these issues and the aim of the study is to deal with the issue of public housing, which is one of the discussion topics of architecture, in the frame of daily life and to gain a new perspective. At this point, the films using public housing were discussed and what they wanted to be told, what relationship is established with which places and how these spaces are depicted and how they relate to the economic, cultural, social and historical situation of the public housing units and their surroundings are investigated.

The subject, which has a wide place in the literature such as cinema, architecture, narrative, and daily life, is affected by each other and can produce new results in the intersection regions of the disciplines. For this reason, the points emphasized in the study can be summarized and narrowed in the form of cinematic narrative, fiction of narrative spaces, perceptual concepts of these spaces, and the relationship between daily life and cinema and architecture.

In this context, in the second part, the relationship between the concept of narrative and cinema will be examined and the elements of cinematic narrative will be explained. Then, the subject of space, which is an important component of the narrative concept, will be discussed through the concept of cinema and cinematic narrative and its projections will be described.

In addition, it will be mentioned that the narrative of cinema has become a stage for defining social, cultural and political relations in which spaces, cities and daily life have become the subject of other disciplines and interdisciplinary studies. Therefore, it will be revealed that the daily life in the narrative of cinema provides a rich source with different layers of information. It will be emphasized that the style of the directors who put forward this is also important.

In the third chapter, space will be examined as a subject in cinema. Space is a common subject of cinema and architecture. In every film, space is used even if it is not an absolute screening. In cinema, as in architecture, the function of space is determined. In other words, the space that the director determines for the action is the most appropriate place for the realization of that function and the meaning of the function changes as the space changes. According to this, architectural space can be said to be used as a means of cinema, but at the same time the existence of films aiming to create space should not be forgotten.

Therefore, the creation of spatial images can be achieved with different elements in cinema. According to a single event, where the action takes place, it can be on the bedroom, bathroom, library, elevator, terrace, causing a different story. An action gains meaning according to the place where the action takes place, the time of day, the light, the weather conditions and the perception of the presence of sound. However, each space has its own historical and symbolic connotations, which bring together the actions. The representation of cinematic action cannot be separated from the representation architecture of space, space and time, and the film director is forced to re-create the architecture without realizing it. Accordingly, how the fiction of space is created in the cinema and how it makes use of architecture and its tools according to the narrative will be examined, examples will be given and the situations that these examples are used to represent will be revealed. At this point, Jacques Tati's film *Mon Oncle* was examined. This film, which he presents as a critique of modernism, is also important with daily life knowledge of its users.

In the following, it will be evaluated on the perceptual properties of cinematic space and the tools and effects of narrative will be created. In addition to contributing to the narrative of cinematic space, these techniques should also be emphasized that they are used as a means of producing spaces in the discipline of architecture, but they are kept separate considering that they will not contribute to the scope of the study.

In the fourth chapter, the subject of daily life in the intersection of cinema and architecture will be discussed. The aim of the department is to examine how the bond of space and daily life is handled and applied with cinematic techniques. Accordingly, the examples in which daily life is dealt with at the architectural level will be addressed and their equivalents in different countries will be sought. In the daily life section of cinema, the creative potential of daily life is discussed and it is emphasized that cinema can be used as a tool to discover and develop this potential. In order to make this evaluation, the cinematic productions in the context of the relationship between daily life and reality will be discussed and the meaning of these species will be revealed. At this point, in the light of the work that Perceps has created an inventory of daily life, which is brought up in *L'infra Ordinaire*, the examples of daily life can be tested through cinema and how the space is a part of it. At this point, it will be mentioned that deciphering the knowledge of the ordinary, everyday, questioning it and revealing the breakdown of daily life. In this section, the works of Perceps and Chantal Akerman, which deals with daily life in a similar period, will be decisive.

In the fifth chapter, in the light of all the subjects mentioned so far, the films containing the narratives of public housing, where daily life can be observed and the existing spaces are used will be examined. The housing units discussed in the films were produced between 1945-1970. The reason for these dates is the existence of the period when the public housing production increased rapidly after the Second World War with the understanding of social state. This understanding lasted until the early 70s. Furthermore, the time that has passed since the production dates of the houses processed in the films allows the evaluation and discussion of the daily life experienced. From this point of view, how the housing units in different geographies used by different directors are represented and in which context the daily life and space relations are used to determine the situation will be examined. Accordingly, interiors, communal areas, non-residential spaces in and around the housing estate and transportation issues that may transfer their relations with the city will be tried to be addressed, but it should not be forgotten that the way these narratives are handled by different directors varies.

As a result, it can be said that the characters living in mass housing help to make matters visible through their relations with space, their economic and social positions. From this point of view, it is possible to say that mass housing takes place in the cinematographic narrative as an extension of the wider social, political / cultural strife. In each of the films studied, the dwellings found to be a really important part of the narrative; it is essentially one step beyond their physical presence, representing the characters, their communities, and the challenges they face in life.

In addition, it can be said that the directors who have different cultural backgrounds and have brought different ethnicities to the focal point share certain common techniques in public housing narratives, but there may also be a significant difference in terms of presentation. Nevertheless, it can be said that this does not conceal the resulting daily life data and that cinema is a suitable environment for studying it. Although not covered in this study, it should be noted that Turkish films made at similar times with the same framework can be read and shed light on different layers of the period.



## 1. GİRİŞ

Sinemada, yönetmenlerin yaptığı bilinçli tercihler anlatının şekillenmesinde rol oynamaktadır. Bariz ki; dünyayı ilahi bir oranla tanımlamaya girişeniyle, her daim cebinde taşıdığı bir şerit metreyle karşılaştığı her şeyi ölçüp bir yarığa sığdırmaya çalışıyorsa, balonlarla bütün bir kenti uçurmayı düşleyeniyse, tuhaf aktörlerin gezindiği bir mecranın akışına temas etmenin de, bin bir türlü yolu vardır. Dolayısıyla yönetmenler bu bin bir yolu üretebilmek için mekâna başvurmuşlardır.

Film yapımcıları son yüz yirmi yılda yüz binlerce binayı arşivlemiş, karakterize etmiş, onları yorumlamış, tasvir etmiş ve onları selüoit filmler içinde koruyarak, mekânların, mimari elemanların nasıl kullanılacağını seyirciye aktarmışlardır; Kapılar, pencereler açılıp kapanmış, merdivenlerinden çıkılmış, koridorlar boyunca dolaşmış, lobilere girilmiş, duvarları dökülmüş, çatı katlarında gizlenilmiş, yatak odalarında uyumuştur. Bu mekânlar sadece eylemin gerçekleştiği yerler olmanın yanında, aydınlatılmış, ısıtılmış, soğutulmuş, dekore edilmiş hatta biraz daha ileriye giderek hiç var olmamışçasına yeniden tasarlanmış aynı zamanda aşk, gerilim, korku gibi duygulara hitap etmiştir. Buradan da açıkça gözüküyor ki, yönetmenler/film yapımcıları mimar refleksi gösterebilmekte, mekân ve çevresindeki tüm ilişkileri kurgulama yetisine sahiptirler. Shonfield'in (2000) "Her gün şehirlerde, binalarda ve odalarda filmler yapılır ve her gün mimarlar ve şehirciler, şehirler, binalar ve odalar hakkında karar alırlar. Becerileri aynı konuya yöneliktir ancak farklı dünyalarda yaşarlar." diyerek aktardığı durum, Temelde başka biçimlerde de olsa yönetmenlerin de mimarlar gibi mekânı kullanıyor olduğunu destekler niteliktedir. Sinema ve mimarlığın ilişkisi bununla kalmamakla beraber tarihsel olarak, kentsel yaşamdaki değişiklikleri, mimarlığın ortaya koyduğu fikirleri, üslupları, kültürel örgütlenmeleri, politik meseleleri ve yansımalarını, ekonomik durumları filmlerde konu edinmişlerdir.

Dolayısıyla sinema ele aldığı bu konularla önemli bir veri kaynağıdır ve çalışmanın amacı, mimarlığın tartışma konularından biri olan toplu konut meselesine, gündelik hayat çerçevesiyle bakarak sinema düzlemiyle ele almak ve yeni bir bakış kazandırabilmektir.

Bu noktada toplu konutların kullanıldığı filmler ele alınarak, ne anlatılmak istendiği, hangi mekanlar ile nasıl bir ilişki kurulduğu ve bu mekanların nasıl tasvir edildiği, filmde işlenen toplu konutlar ve çevresinin ekonomik, kültürel, sosyal ve tarihsel durumuyla nasıl ilişkilendiği sorularının cevabı aranmıştır.

Sinema, mimarlık, anlatı, gündelik hayat gibi literatürde çok geniş bir yer bulan konu, disiplinlerin kesişim bölgelerinde, hem birbirinden etkilenmekte hem de yeni sonuçlar doğurabilmektedir. Bu sebeple çalışmanın vurguladığı noktalar sinematik anlatı, anlatıya ait mekânların kurgusu, bu mekânların algısal kavramları, gündelik hayatın sinema ve mimarlıkla olan ilişkisi şeklinde özetlenebilir ve daraltılabilmektedir.

Bu kapsamda ikinci bölümde, anlatı kavramının sinemayla olan ilişkisi irdelenecek ve sinematik anlatının ne olduğunu ortaya konacak, unsurlarına değinilecektir. Daha sonra anlatı kavramının önemli bileşeni olan mekân konusu sinema ve sinematik anlatı kavramı üzerinden konu edilerek, anlatıda geçen projeksiyonları tarif edilecektir. Ayrıca sinema anlatısında mekânların, kentlerin ve yaşanan gündelik hayatın ele alınmasının, başka disiplinlerin ve disiplinler arası çalışmaların konusu haline geldiği sosyal, kültürel, politik ilişkilerin tariflenmesi için bir sahne haline geldiğinden bahsedilecektir. Dolayısıyla sinema anlatısında işlenen gündelik hayat konusunun içerdiği farklı bilgi katmanlarıyla zengin bir kaynak sağlamakta olduğu ortaya konacaktır. Bunu ortaya koyan yönetmenlerin tarzlarının da önemli olduğu vurgulanacaktır.

Üçüncü bölümde ise sinemada mekân konusu irdelenecektir. Buna göre sinemada mekân kurgusunun nasıl oluşturulduğu, ortaya koymak istenen anlatıya göre mimarlıktan ve onun araçlarından nasıl yararlandığı incelenecek, örnekler verilecek ve bu örneklerin hangi durumları temsil etmekte kullanıldığı ortaya konacaktır. Devamında ise sinematik mekânın algısal özellikleri üzerinden değerlendirilerek hangi araçlarla anlatıya dair nasıl etkiler yaratıldığı üzerinde durulacaktır. Üzerinde durulacak bu tekniklerin sinematik mekân anlatısına katkıda bulunmalarının yanı sıra, mimarlık disiplininde de mekân üretme aracı olarak kullanıldıkları da vurgulanmalıdır ancak çalışma kapsamına katkısının olmayacağı düşünülerek ayrı tutulmuştur.

Dördüncü bölümde sinema ve mimarlık arakesitinde gündelik hayat konusu işlenecektir. Bölümün amacı mekân ve gündelik hayat bağının sinematik tekniklerle nasıl ele alındığı ve uygulandığı üzerinedir. Buna göre gündelik hayat konusunun

mimarlık düzleminde ele alındığı örneklere değinilerek, farklı ülkelerdeki karşılıkları aranacaktır. Sinemada gündelik hayat bölümünde ise gündelik hayatın yaratıcı potansiyeli işlenerek, sinemanın bu potansiyeli keşfetmek ve geliştirmek üzerine bir araç olarak kullanılabilmesi üzerinde durulmuştur. Bu değerlendirmeyi yapabilmek için, gündelik hayat ve gerçeklik ilişkisi bağlamında sinematik üretimlere değinilerek, bu türlerin karşılık bulduğu anlamlar ortaya konacaktır. Bu noktada Perec'in Olağan-ıçi (2009) kitabında gündeme getirmiş olduğu gündelik hayatın envanterini oluşturduğu çalışma ışığında örneklere değinilerek, gündelik hayatın sinema yoluyla test edilebilirliği ve mekânın bu dökümün nasıl parçası olduğu incelenecektir.

Beşinci bölümde ise buraya kadar değinilen tüm konuların ışığında, toplu konut anlatılarını içeren, gündelik hayatın gözlenebildiği, mevcut mekânların kullanıldığı filmler incelenecektir. Filmlerde ele alınan toplu konutlar 1945-1970 yılları arasında üretilmiştir. Bu tarihlerin sebebi II. Dünya Savaşı sonrası, sosyal devlet anlayışı ile toplu konut üretiminin hızla arttığı dönemin varlığıdır. Bu anlayış 70'lerin başlarına kadar sürmüştür. Ayrıca filmlerde işlenen konutların üretiliş tarihlerinden itibaren üzerinden geçen zaman, yaşanan gündelik hayatın değerlendirilmesine ve tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Buradan yola çıkarak filmler okunmaya çalışılacak, farklı yönetmenler tarafından kullanılan farklı coğrafyalardaki toplu konutların nasıl temsil edilmekte olduğu, hangi durumu ortaya koymak için seçildiği gündelik hayat ve mekân ilişkilerinin hangi bağlamda, nasıl kullanıldığı irdelenecektir.

Altıncı bölümde de tüm bu meseleler özetlenerek, filmlerin ortaklaştığı ve farklılaştığı durumlar değerlendirilecektir.





## 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: ANLATI, MEKÂN, GÜNDELİK HAYAT

Çalışmanın bu kısmında anlatı, mekan ve gündelik hayat kavramlarının sinematik karşılıklarına değinilecektir. Sinema anlatısının ne olduğu, hangi öğelere sahip olduğu ve bu öğelerin sinema anlatısını nasıl şekillendirdiğinden; sinema anlatısında mekânın yeri ve katmanlarından; bu anlatı ve içerdiği mekânları bir arada tutan ögesi olarak gündelik hayatın önemi ve oluşturduğu bilgi düzlemiyle kaynak oluşturduğundan, bu kaynağı oluşturan yönetmenin de varlığının öneminden bahsedilecektir.

### 2.1 Sinemada Anlatı

Bordwell ve Thompson (2005), anlatıyı zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri olarak tanımlayarak anlatının parametrelerini özetlemiştir. Barthes (2004) ise insanlık tarihinin kendisiyle başladığından ve dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halkın olmadığından, hiçbir zaman da olamayacağından bahsetmektedir. Ona göre bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar farklı, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa kullanılır. Bu şekliyle Barthes anlatı dünyasının, kültürel kodlarına vurgu yapar.

Buradan yola çıkarak bu iki ifade, çalışmada değinilmek istenen sinematik anlatının genel hatlarını çizmektedir: zaman ve mekân içerisinde meydana gelen olaylar zincirinin, kültürel kodlarla ilişkisinin sinematik projeksiyonu. Dolayısıyla böyle bir projeksiyonu oluşturmadan evvel, sinemada anlatımın öğelerine değinmek doğru gözükmemektedir çünkü parametrelerde olan değişim anlatımı doğrudan etkilemektedir.

Bu durumun en baş aktörü de anlatıcının kendisidir. Anlatımın ne olduğu ve neye dayandığına karar veren kişinin varlığı bakış açısı terimini gündeme getirmektedir. Bakış açısı ögesi temelde iki farklı durumu incelemektedir. İlk olarak fiziki durumu, yani şeylere bakışı, ikinci olarak da bakışın mental konumudur. Birincisi, anlatıcının

konuya olan bakışını, ikincisi izleyicinin anlatılana karşı mesafesini tanımlamaktadır (Sözen, 2008).

Anlatı modları öykülemenin tarzları olarak tariflenir. İki ayrı unsurdan oluşmakla birlikte anlatı mesafesine ve perspektifine bağlıdır. Anlatı mesafesi iki önemli kavramı gündeme getirmektedir: diegesis ve mimesis. Anlatıcının varlığının görünürlüğü ile ilgili olan bu kavramlar, sırasıyla söyleme ya da gösterme olarak özetlenebilmektedir. Anlatı perspektifi ise, anlatan kişi ya da kişilerin konuya karşı konumunu belirleyen ifadelerdir. Anlatıma bağlı kişilerin kim olduğu ve konuya nasıl baktıklarıyla ilgilidir. Anlatımın söyleme biçimi, sunuş tarzıdır. Zamansal akışı ve olayların ritmini denetler (Sözen, 2008). Öyküyü oluşturan karakterlere ait bakış açısı yansıtır (Chatman,2009). Lothe'ye (2000) göre ise karakterlerin olaylara verdiği, deneyimlere bağlı refleks tepkilerin, dilsel ifadelerinin mesafelerini belirlemektedir.

“Anlatı bilimi, anlatının analizi için geliştirilen literatüre ait bir yöntemdir ancak sinematik anlatının metinleri ile yazınsal metinler arasında farklıklar vardır ve uyarlama gereklidir. Her ikisinin, olaylar ve onların yinelenmesi, örgüsü, kişiler ve karakterizasyon gibi ortak özellikleri vardır. Buradan yola çıkarak, araştırmacılar naratolojiyi sinemaya uyarlayarak yeni metotlar geliştirmişlerdir.” (Sözen, 2008)

Bir diğer önemli parametre, anlatının açık ya da kapalı biçimde oluşturulmasıdır. Açık biçimde olayların sıralanışı süresizdir. Olaylar fragmanlara bölünmüştür ve bir başlangıç noktası ya da sonu yoktur. Böylece zamanda esneklik sağlanır. Sinemadan örnek verecek olursak Akıl Defteri (2001), bu türden filmlere örnek gösterilebilir. Filmin olaylar örgüsü, protagonistin hafıza parçacıklarıyla şekillenir ve sıraları karışıktır. Kapalı biçimde ise, başlangıcı ve sonu belli olan, simetrik bir olay döngüsü ve buna göre uyarlanmış bir oran vardır. Birbiriyle ilişkili sahneler, hikâyenin bütününe etki edecek şekilde kurgulanmıştır ve bağımsızlıkları yoktur. Sinemada çoğunlukla kullanılan biçimdir.

Anlatının nasıl inşa edildiği de bir diğer önemli faktördür. Bazen anlatının içine ikincil, üçüncül öyküler eklenerek katmanlaştırılır ve yeni düzeyler elde edilir. Bunlara anlatı düzeyleri denmektedir. Ana metin birincil ya da temel metin, gömülü olana ise alt metin ya da eklenti olarak adlandırılmaktadır. Bu durum iki şekilde olabilmektedir. Birincisi anlatı içerisindeki karakterlerden biri anlatıcı pozisyonuna geçerek kendi hikayesini anlatabilmekte, yine olaydan bağımsız olmayacak şekilde anlatıya dahil

olabilmektedir ya da ana anlatımın arasına, konununkinden farklı, kendi zaman diliminden bir olay ile ara öykü yaratması durumudur. Anlatı düzeylerindeki bu farklılıklara bir başka örnek, anlatım bağının kopmadığı zincirleme sekanslarla, aynı tema etrafında birleşmesi şeklinde de olabilmektedir. Farklı şehirlerde, farklı kültürden, ırktan taksicilerin gece yolculuklarının anlatıldığı Jim Jarmusch'un Night on Earth (1991) bu türden filmlere örnektir. (Şekil 2.1)



**Şekil 2.1** : Farklı sürücülerin, farklı hikayeleri

Bir diğer önemli durum da anlatı formudur. Filmin klasik ya da modern formda oluşturulması anlatımın şeklini değiştirmektedir. Pek tabii bunun hibrit örneklerini de görebilmek mümkündür. Klasik anlatıda, izleyici protagonistin duygularını içselleştirebilmektedir ve anlatıcının varlığı örtüktür. Böylece izleyici ile kurgu dünya arasındaki mesafe yaklaşır. Başarılı bir filmin ertesinde, sinemadan çıktıktan sonra karşılaşılan şaşırma durumu ve yaşanan kısa süreli adaptasyon sorunu filmin tam da bu etkileyciliği üzerinedir.

Modern anlatıda ise, klasik anlatımın tersine birden fazla protagonistin bakış açısı ve kendi anlatı düzeyleri, zaman dilimleri vardır. Filmin ana teması etrafında şekillenen, çizgisel olmayan bir yapıda olaylar sıralanır. David Lynch'in Mulholland Drive (2001) isimli filmi bu türden bir örnektir.

## **2.2 Sinema Anlatısında Mekân**

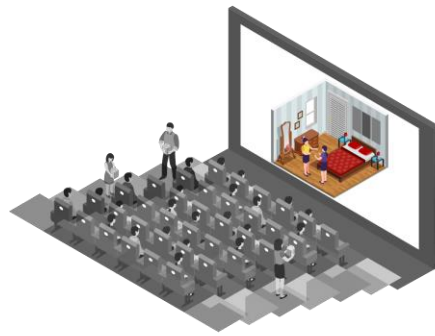
Mimarlar tasarımdan bahsettiklerinde, formları, mekânları, programı ve materyalleri düzenleyen düşünsel bir süreci kastederler. Bir binadan bahsettiklerinde ise, onu genellikle varsayımsal olarak bir izleyiciden ve mekânsal deneyimlerinin olduğu bir yolculuk olarak görürler. Bazı mimarlar için ise mekânsal anlatım yalnızca binaları betimleme biçiminin yanı sıra, tasarımları için de merkezi konumda yer alır. Le Corbusier'in mimari promenat kavramı ya da Libeskind'in Musevi Müzesi'nin mekânsal draması gibi. (Psarra, 2009).

Psarra (2009) devamında şöyle aktarmaktadır: “Bir hikâyedeki ardışık eylemlere dayanan ve sırayla görülen alanlara dayanan anlatı, yaratıcı hayal gücünün merkezindedir. Kurgusal ve mekânsal anlatıların birbirinden ayıramayacağı yaratımlar vardır. Dublin’i düşünmeden Ulysses’i düşünemeyiz ya da Dante’yi düşünmeden Terragni’nin Danteum’unu düşünemeyiz.”

Terragni’nin Danteum’u bu noktada konuyu derinleştirebilmek için güzel bir örnektir. Yapılan tasarımın dayanak noktası bir edebi metindir ve kelimeler temsili unsurlardır. Bu nedenle anlatımın parçası olan mimari eser de mimarının temsilidir. Mimari temsil, anlatım olan bir fikrin yorumudur (Hacıömeroğlu, 2015). Tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, olayların karakterlerinkinden daha geniş bir dünyadan gösterildiği gibi sahneleri ayırabildiğimiz gibi, yazılı anlatıda da anlamlı olayların gerçekleştiği bireysel mekânları, bunların ima ettiği toplam mekândan ayrılabiliriz (Ronen, 1986).

Bu noktada sinema anlatısında birbiriyle ilişkili biçimde şekillenen farklı mekân katmanlarının var olduğu vurgulanmalıdır. Ryan (2014) anlatı mekânlarının katmanlarını ayırt edebilmek için belirli bir terminoloji olmadığından James Joyce’un Eveline adlı kısa öyküsünü örnek göstererek anlatı mekânlarını edebiyat alanında beş başlıkta toplamıştır. Bunlar mekânsal çerçeve, yer, öykü mekân, anlatı dünyası, anlatı evrenidir. Bu kısımda Ryan’ın yapmış olduğu bu sınıflandırmanın sinematik karşılıkları tanımlanmaya çalışılacaktır.

Mekânsal çerçeve: Ronen (1986) hikâye içindeki olaylara ve durumlara topolojik bir tespit sağlayan kurgusal yerlerdir olarak tanımlamaktadır. Olayların yakın çevresi, anlatı söyleminin veya görüntünün gösterdiği çeşitli mekânları kapsamakta ve sinemada kadrajlama olarak adlandırılmaktadır. (Şekil 2.2)



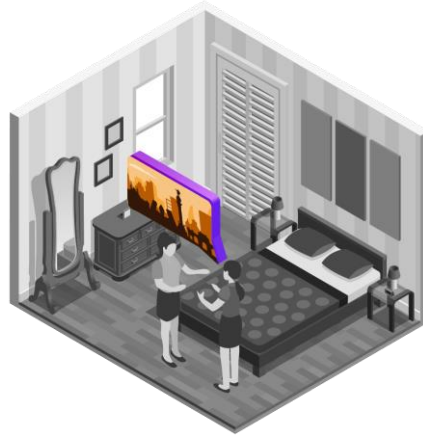
**Şekil 2.2** : Mekânsal çerçeve

Yer: Olayların geçtiği mekânların sosyal, tarihi ve coğrafi unsurlarının toplamıdır. Mekânsal çerçevenin aksine filmde olayların geçtiği yerin özelliklerini kapsamaktadır. Döneminin özelliklerini yansıtmayla beraber, mekânın kökenlerine dair bilgiler sunmaktadır. (Şekil 2.3)



**Şekil 2.3 : Yer**

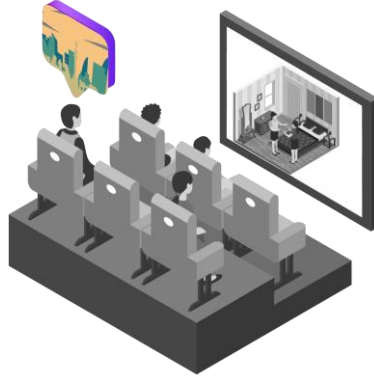
Öykü mekân: Olay örgüsünün dışında kalan, düşüncelere sahne olan ancak olaylara dâhil olmayan alanın anlatısıdır. Sinemada protagonistin, izleyicilere sözel olarak tariflediği ancak filmde görünmeyen, izleyicinin hayal gücüne bırakılmış alandır.



**Şekil 2.4 : Öykü mekân**

Anlatı dünyası: Okuyucunun kültürel bilgi birikimi ve mekânsal deneyiminin birleştiği, onun hayal gücüne bırakılmış alandır (Ryan, 2014). Ryan'ın sınıflandırması edebiyat anlatısı ile ilişkilidir. Dolayısıyla metinlerin görsel öğelerle desteklenmediği varsayımıyla, bahsedilen tanımın hayal gücü ile ilişkilendirebilmek mümkündür ancak

sinema görsel bir sanat olduğundan, filmde bu mekânların gösterimi sağlanır ve gösterilen mekânlar da kişinin mekân algısıyla desteklenir.



**Şekil 2.5 : Anlatı dünyası**

Anlatı evreni: Ryan (2014) anlatı evrenini yazın olarak tarif edilen gerçek mekânlar ile karakterlerin inanç, dilek, korku, spekülasyon, varsayımsal düşünme, hayal ve fanteziler olarak karakterlerin oluşturduğu tüm karşı dünyaların toplamı olarak tarif etmiştir.

Bu katmanların her birinde oluşan mekânsal projeksiyonlar farklı bilgi kümelerini işaret etmektedirler ve ayrı çalışma alanları oluşturabilmektedirler. Örneğin anlatı dünyası, kişilerin mekânsal deneyimine bağlı olarak öznel şekilde değişebilmektedir. Dolayısıyla sinematik anlatımın mekân deneyimini nasıl etkilediği üzerine ya da öykünün geçtiği mekâna ait kültürel, sosyal, ekonomik kodların varlığı ve bu kodların değerlendirmesi üzerine bir çalışma yapılabilmesine olanak sağlamaktadır.

### **2.3 Sinema Anlatısında Gündelik Hayat**

Kent anlatılarının literatürde örneğine sıklıkça rastlanmaktadır. Dickens'ın "İki şehrin hikâyesi" ve diğer Londra hikâyeleri, Alexander Beliy'in Petersburg'u, Alfred Döblin'in Berlin-Aleksander Meydanı ya da Emile Zola'nın Paris Yaşamı, Baudelaire'in Paris şiirleri gibi metinler kente dair bilgilerimizi arttırır, deneyimlerimize eklenir. Kentin anlatı ile ilgili bu bağı, sadece klasik kent modernitesi ile sınırlı olmamakla beraber Paul Auster'ın New York üçlemesi, Orhan Pamuk'un İstanbul: Hatıralar ve Şehir'i gibi yeni örneklerde de açıkça görülmektedir (Nebmaier, 2015). Bu türden edebi metinler Richard Sennett'in iddia ettiği gibi, kentsel olguları akademik yazılardan daha iyi yakalamıştır (Sennett, 1992).

Bazen de bu romanlar, farklı akademik disiplinlerden gelen araştırmacıları etkilemiş onların kent hakkında düşüncelerini değiştirmiştir. Aynı şekilde şehircilikle ilgili bu yazılar kentsel kurgu yazımını etkilemiş, James Donald'ın bahsettiği gibi "suç, hastalık, vatandaşlık ve sınıf mücadelesi gibi konuları işlemişlerdir (Donald, 1999).

Bunun yanında yalnızca edebiyatta değil, son yüz yıl boyunca çeşitli disiplinler arası çalışmalarda gündeliklik, mekân ve anlatıyı, ya da en azından ikisini, bir araya getiren yazarları vurgulamak gerekmektedir. Kronotop terimini kullanan Bakhtin, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Erving Goffman gibi. Tüm alt disiplinler, sözlü tarihçilerin hikâye anlatımı ve gündelik tarihle ya da kentsel etnografları öykü anlatımı ve mekân ile yaptıkları gibi, fenomenlerin en az ikisini ilişkilendirmeye adanmıştır (Nebmaier, 2015).

Lefebvre (2010) gündelik hayatın içinden çıkan geçmiş eserlerdeki dolaylı gündelik hayat eleştirisinin çoğu zaman onun değersizleştirilmesi üzerine olduğu vurgularken, çiçeksiz ya da ağaçların görkeminden yoksun bir toprak olarak görür. Çiçekler ve ağaçların, yaşamın gizli zenginliği olan toprağı unutturmamalıdır diyerek, neşeli, heyecan verici ya da sıkıcı olarak adlandırılmadan önce gereklilik ve alışkanlık olarak nitelendirilen faaliyetlerden oluştuğuna vurgu yapar.

Alfred Hitchcock ise filmin her zaman drama içermesini söyler ve dramayı donuk kırıntıların kesildiği hayat olarak tanımlamaktadır (Scott, 1985). Lefebvre'ye göre ise gündelik hayat bu geride kalanlar tarafından oluşmaktadır (Lefebvre, 2010). Pek tabii bu durum Hitchcock filmlerinin gündelik hayattan kopuk olduğu anlamına gelmemektedir. Onun filmleri gündelik mekânları içeren, insani duyguları harekete geçiren, algılanabilir ve tanınabilir özelliklere sahiptir. Bu çıkartılan kırıntıların yerini metaforlar almaktadır.

Suç, vatandaşlık ve sınıf mücadelelerinin edebi anlatımlarının, diğer disiplinleri etkilediği gibi, Lefebvre'nin yazıları da sosyal bilimler ve beşeri bilimler için olduğu kadar, sanat dallarının da ilgisini çekmiştir. Lefebvre (2013) bu durumu şöyle özetlemiştir: "Yaşantıya yakınlaşabilmek, gündelik hayatın keyfi bağlam değişikliklerini ortadan kaldırmak, sıradanlığın sıradışılığını, anlamsızın anlamını kavramak için, edebiyatın, sinemanın, hatta toplumsal bilimlerdeki birkaç uzmanın gösterdiği çabayı da tekrar vurgulamak gerekir."

Lefebvre burada Jean Rouch ve Edgar Morin tarafından yapılan *Chronicle of a Summer*(1962)'i örnek gösterir (Lefebvre,2010). Gündelik olanı “cinema-verite” olarak bilinen bir belgesel tarzıyla ortaya çıkarmaya çalışan film için McDonough (2007) şöyle demektedir: “Chronicle of a Summer, konusu günlük yaşamın kendisi olan, oldukça biçimsiz, günlük varoluş filmiydi ve daha geniş bir dünya ve tarih ile örtüşmekteydi ancak bu onun benzersiz olduğu anlamına gelmemeliydi. Aynı anda Debord da kendi kısa filmi olan *Critique of Separation*'ı(1961) çekmekteydi ve gündelik hayatı araştırmakla ilgileniyordu.” Bu filmlerin detaylı incelemesi dördüncü bölümünde yer alan gündelik hayat ve sinema ilişkisinin irdelendiği kısımda yer almaktadır.

Filmlerde ortaya çıkan sıradan faaliyetlerin şablonları anlatıya ve konuya dair çalışma şansı doğurmaktadır. Bu tür gündelik hayat bilgisi içeren filmleri bir yandan yaşam biçimlerinin yansıması ve eleştirisi olarak, bir yandan da sinemanın onu somutlaştırması ve görünür kılması olarak düşünebiliriz. Bu tür filmler gündelik hayat ile ilgili metinlerde kendilerine yer bulurlar ve sinema bu noktada gündelik hayat pratiklerinin ortaya konduğu bir araç halini alır. Bununla birlikte gündelik aktivitelerden bahsederken, insanın biyolojik döngüsünden ya da bedensel ihtiyaçlarından ziyade, söz konusu olan sosyal ve kültürel olarak belirlenmiş tekrarlar olduğu vurgulanmalıdır.

Gündelik hayatın sinemaya uyarlandığı filmler Ozu gibi bir yönetmenle dramatik ve sakin, Tati'ninki gibi bir komedi, ya da melodramatik niteliklere sahip Fassbinder'ınkiler gibi olabilir. Gündelik olan, zamanın değişimi tasvir etmek için kullanılabilir ya da içsel dünyanın yansımalarını taşıyabilir. Gündelik hayat anlatısına sahip filmler, tarihsel ya da üslup açısından bilgiler taşıyarak işlenen materyalin kendisine ait bilgiyi aktarır.



### 3. SİNEMADA MEKÂN

#### 3.1 Sinemada Mekân Kurgusu

Mekân, sinema ve mimarlığın ortak konusudur. Her filmde mutlak gösterimi olmasa da mekân kullanılmaktadır. Sinemada da mimarlıkta olduğu gibi mekânın fonksiyonu belirlenir. Yani yönetmenin eylem için belirlediği mekân o fonksiyonun gerçekleşmesi için en uygun yerdir ve mekân değıştikçe fonksiyonun anlamı değışir. Buna göre mimari mekân, sinemanın aracı olarak kullanılıyor denebilir ancak aynı zamanda mekân yaratma gayesinde olan filmlerin varlığı da unutulmamalıdır. Dolayısıyla mekânsal imgelerin yaratımı sinemada farklı öğelerle sağlanabilir. Tek bir olay üzerinden değerlendirildiğinde, eylemin nerede geçtiğine göre, bu yatak odası, banyo, kütüphane, asansör, terasta olabilir, her durum farklı bir hikâyeye sebep olmaktadır. Bir eylem, anlamını, eylemin gerçekleştiği mekâna, günün saatine, aydınlık durumuna, hava koşullarına ve sesin varlığının algılanmasına göre anlam kazanır. Bununla birlikte her mekânın, eylemlerin bir araya gelmesini sağlayan kendi tarihsel ve sembolik yan anlamları vardır. Sinematik eylemin temsili, mekânın temsili mimarisinden, yer ve zamandan ayrılamaz ve film yönetmeni, farkında olmadan mimariyi yeniden yaratmaya mecbur kalır (Pallasmaa, 2007). Dolayısıyla mekânı yaratma ya da kullanma biçimi sinema için epey önem taşımaktadır. Bu soru planlama sürecinin başlarında yanıtlanmalıdır ve her seçimin avantaj ve dezavantajlarının yanı sıra, filmin anlatımının bir parçası olarak önemli bir yer tutmaktadır.

Bu noktada stüdyoda üretilen mevcut mekânın kullanıldığı mekânların kritik avantaj ve dezavantajlarından bahsetmek konuyu açmak için uygun olacaktır. Stüdyo çekimin en büyük avantajı kontroldür. Stüdyo ortamında, mevcut mekânın kullanıldığı çekimlerden çok daha fazla kontrol vardır. Kimin sahneye girip çıkacağı, istenmeyen gürültünün engellenmesi, iklimsel faaliyetler, kamera hareketlerinin serbestliği, çalışılan alanın genişlemesi gibi kontrol imkânları vermektedir. Bir diğer önemli faktör ise erişime uygunluktur. Ekipman kamyonları için yeterli park yeri, set ve

aksesuarların getirilmesini kolaylaştıracak geniş kapılar olmalıdır. Bu gibi imkânların varlığı stüdyo ortamını avantajlı görülmesini sağlayabilmektedir ancak üzerinde durulmak istenen konu var olan mimari mekânların nasıl kullanıldığı ve stüdyo ortamının buna katkısıdır. Tanyeli (2001)'ye göre bu sınıflandırma üç ana başlıkta ele alınabilir. Bunlar; “Sinemanın inşa edilmemiş ve gerçeklik düzleminde kullanılmayan bir sanal mimarlık alanı tanımlaması” biçiminde, sinemanın mevcut mimari mekânları “kendi sanal evreninde yeniden üretmesiyle” ya da “sinemanın kendi olay kurgusu içinde bir mimarın veya mimarlık faaliyetinin ele alınması” şeklinde olabilir. Aşağıda bu durum biraz daha sadeleştirilerek sinemada mimarlık yaratımı ve sinemada mekân kullanımı başlıkları altında ele alınacaktır.

### **3.1.1 Sinemada mimarlık yaratımı**

Bu durumu açıklamak için sınırlardan bahsetmek uygun olacaktır. Mimarlığın her ne kadar kâğıt üstünde ya da dijital ortamda üretebilmek adına sınırsız araçları olsa da mimari bir eserin gerçekleşmesi fizik kurallarına tabidir. Sinema ise, fizik kuralları dâhil her türlü kısıtlamalardan uzak yaratıcı bir ortam yaratır. Elbette ki, sinemanın kendi araçlarının sahip olduğu kabiliyetler bu durumu etkilemektedir ancak bu koşullar yönetmenin hayal gücüne engel değildir.

Dolayısıyla yönetmenler, bazen bir anlatı oluşturmanın yanında mimar güdüsüyle hareket eder ve mevcut mekân anlayışının dışına çıkarak, tasvir edilmek istenen hiç yaşanmamış ya da yaşanmaya muhtemel bir şekilde, yeni bir mekân kurgusu yaratırlar. Bunu yaparken tarihi, sosyolojik, coğrafi, ekonomik ya da politik durumları yeniden inşa ederek başka bir gerçeklik yaratırlar. Das Kabinett des Dr Caligari(1919), 2001:Space Odyssey (1968) (Şekil 3.1), Genuine (1920) gibi filmler bu türden örneklerdir.



**Şekil 3.1** : 2001: Space Odyssey’de bekleme alanı

Das Kabinett des Dr. Caligari (1919) - Fritz Lang

Alman sinemasının dışavurumcu akımının en önemli temsilcilerinden biri kabul edilen Robert Wiene tarafından 1919 yılında çekilen film, bir Alman kasabasında işlenen müphem seri cinayetleri ve gelişen olayları konu alır. Alman dışavurumcu sinema sanatını tanımlamak için de kullanılan “Caligarism” teriminin ortaya çıkmasını sağlayan bu film, kurgu ve kamera tekniklerinin kullanımıyla, sessiz sinema döneminin başyapıtları arasında yer almıştır.

Bu zaman dilimindeki F. W. Murnau’nun Nosferatu’su (1922) ve Son Gülüşü (1924) ve Fritz Lang’in M’si (1931) gibi Alman dışavurumcu filmler insan duygularını ve arzusunu tasvir eden, dışsallaştıran yaklaşımlarıyla karakterize edilmiştir. Bu duygular, kasıtlı olarak abartılı setler ve dramatik ışıklandırma kullanarak ekrana görsel olarak yansıtmışlar ve anlatıyı içine alan korku ve dehşeti vurgulamışlardır. Walter Reimann, Walter Rohrig ve Hermann Warm tarafından yapılan mekân tasarımları, sivri ve çarpık şekiller ile ilginç kamera açılarıyla, karanlık ve bükülmüş bir dünya sunar. Bu etkileyici grotesk dünyada; binalar eğilir, kapılar ve pencereler sıra dışı şekilde biçimlenir. Duvarlar ve zeminler şizofreni hissiyatının yansıması olarak tanımlanabilecek desen ve tasarımlardan oluşur. (Şekil 3.2)



**Şekil 3.2 :** Das Kabinett des Dr. Caligari'den mekânlar

Filmdeki koridorlar, kesişme noktaları ve binaların hepsi stüdyo ortamında yapılmış ve yapaydır. Karakterlerin absürt ve alaycı duygu durumları, düşünceleri mekâna yansır ve filmin gerçekliğine dönüşür. Mekânlar stüdyo ortamında bu temsilleri ifade etmek adına üretilir. Çalışmanın asıl ilgilendiği var olan mekânların kullanıldığı filmlerdir. Ancak bu türden kurulmuş filmlerin de kendilerine ait gündelik hayat bilgisi taşıyabileceği ve stüdyoda üretilmiş toplu konut anlatıları da olabileceği sebebiyle bahsedilmiştir.

### **3.1.2 Sinemada mekân kullanımı**

Bir önceki bölümde stüdyo mekânının avantajlarından bahsettiğimiz gibi mevcut mekânın avantajlarından bahsetmek sinemada mekân kullanımını örneklemek için açıklayıcı olacaktır. Üretim değeri bu noktada önemli bir parametredir. Konumda çekim yapmak, filmde bir stüdyoda ulaşması zor olacak bir gerçeklik ve görünüm kazandırır. Bir caddenin görünüşünü elde etmenin, gerçek bir caddeyi çekmekten daha iyi bir yolu yoktur. Tabi ki sinemada kullanılan mevcut mekânın, sinematik mekân ile anlam ya da fonksiyon olarak aynı olması mecburi değildir. Film yapımının ekonomik boyutu mekânın oluşumunu da etkilemektedir. Bu, düşük bütçeli filmlerin mevcut mekânlarda çekilmesinin de ana nedenidir. Bu yüzdendir ki yapım şirketleri, içerdiği öğelerle pek çok imkân sağlayan büyük kentlerde, ekonomik fayda sağlamaları sebebiyle, kendilerine yer edinmiştir. Buna en iyi örneklerden biri Amerika'da bulunan Vancouver şehridir. Filmlerde şehrin parçaları kullanılmasına rağmen temsil ettiği her zaman başka şehirdir. Bu örneği mevcut mekânın kullanımına örnek gösterebiliriz.

Mimari mekânın kullanıldığı filmleri de kendi içinde ayırabilmek mümkündür. İçindeki yaşam ile birlikte kaydedilenler, mekân korunup yaşamı canlandırılanlar, yaşam önerisi ve kullanımı değiştirilenler ya da mekânı bütünüyle değiştirerek farklı bir mekân algısı için, kendi sanal evreninde yeniden filmin içeriğine uygun hale getirenler. Birçok filmde bu şekilde bir kullanım söz konusudur, yine Vancouver'dan örnekler verilebilir. Örneğin Godzilla (2014) adlı filmde Japonya'yı temsilen gösterilen bir ara sokak, aynı şekilde I,Robot (2004) adlı filmde geleceğin Chicago'sunu temsil edebilir. (Şekil 3.3)



**Şekil 3.3 :** Godzilla ve I,Robot Karşılaştırması

Yukarıda sınıflandırılmış mimari mekân kullanımı örneklerinin haricinde filmler bazen ,Tanyeli'nin dediği gibi, bir mimari mekânı ya da mimari etkinliği hedef alırlar. Böylece mekân ya da yapı hakkında, sürecini ya da tamamlanmış halini anlatan, tanıtıcı ya da bilinirliğini artırıcı amaçlarla kullanılabilirler. Pek tabii mekânın fiziki durumu ile ilgili olabildiği gibi döneminin gelişmelerini yansıtacak şekilde, mimari, ekonomik, politika gibi konulara temas edip, çevresindekilerle birlikte ele alınarak bir yaşamı ya da sembolik bir manada kullanılarak durumu ortaya koyabilirler. Bu noktada Jacques Tati'nin Mon Oncle (1958) adlı filmi konuyu açıklamak için önemli bir film gibi gözükmekle beraber aynı zamanda bir gündelik hayat anlatısı olması sebebiyle çalışmayla ilişkilidir.

Mon Oncle (1958) – Jacques Tati

Buraya kadar sinemada mekânın kullanımı iki başlık altında incelenmiştir. Buna göre var olan mekânın kullanıldığı ve yeni bir mimarlığın yaratımının olduğu özetlenmiştir. Jacques Tati'nin Mon Oncle'ı (1958) ise bu iki kullanımın bir arada olduğu türden filmlere örnektir. Filmde kullanılan yerler çoğunlukla Fransa'nın mahalleleridir ancak modern konutun temsili olarak kullanılan Villa Arpel ve filmin protagonist Mr. Hulot'un yaşadığı ev stüdyoda üretilmiştir. (Şekil 3.4)



**Şekil 3.4 :** Stüdyo ortamında inşa edilmiş Mr. Arpel'in evi

Film komedi unsurlarıyla donatılarak modern dünyaya geçişi temsil etmektedir. Bu durumun bir eleştirisini ortaya konmasının yanında, gündelik hayatı ve onun mekân etrafında şekillenen ilişkisini tartışması bakımından da ayrıca önemlidir.

Filmin ana karakteri, Mr. Hulot, garip bir şekilde bir araya gelmiş dairelerden oluşan, dolambaçlı merdivenlerin bulunduğu bir binada oturmaktadır. (Şekil 3.5)



**Şekil 3.5 :** Mr. Hulot'nun evi

Mr Arpel'in modern konutu ise hayatı kolaylaştırmasının yanında çeşitli kısıtlamalar yaratan icatlar içeren, nizami bir görünüme sahiptir. (Şekil 3.6)



**Şekil 3.6 :** Mr. Arpel'in modern mutfacı

Bu iki konut arasında hem anlatımla sağlanan hem de sinematik mekân olarak bir zıtlık söz konusudur. Filmin geçtiği Fransa, açılış sekansında bir şantiye gibi ya da bir inşa durumunun oluşu içerisinde görünmektedir. Mondernite henüz gündelik hayatı ele geçirmemiş, beton bloklar eski geleneksel mahalle dokusunun yerini almak üzeredir. Bu fiziki durum kendini sıradan gündelik hayat üzerinden göstermekte, yönetmen

geleneksel yaşama sızmaya başlayan durumları, bolca karşıtlıklar kullanarak bir anlatı ortaya koymaktadır: yepyeni bir arabayı modern bir evin olmazsa olmazı gibi gösterir, aynı zamanda mahallenin at arabasıyla karşı karşıya getirerek zıtlık yaratır. Sokaklar işçi sınıfının kaotik pazarıyla hareketli ve nostaljik öğelerle sıcak aktarılırken, (Şekil 3.7) modern binalar makineyi andıran steril ortamlardır. (Şekil 3.8)



**Şekil 3.7 :** Geleneksel sokak görüntüsü



**Şekil 3.8 :** Fabrikanın steril ortamı

Benzer bir şekilde, bu iki tarafta yaşanan hayatlar, karakterlerin duygu durumlarıyla görünür kılınmaktadır. Öyle ki Mr. Hulot hayatından mutlu gözükmemektedir, aynı zamanda mahallede yaşayan diğer insanlarla da iyi ilişkiler içerisinde, yaşadığı çevredeki karmaşa onun hayatını kötü etkilememektedir. Hatta bu iki farklı bölgeyi



ayıran eski duvar kalıntılarının arasından geçerken yere düşmüş tuğlayı kaldırıp yerine koyacak kadar da kendinden emin ve olumludur ancak ne zaman kuzenin evine gitse kendini garip durumlarda bulmakta, kazalar yaratmaktadır. Bu evde hayatı kolaylaştırdığı lanse edilen icatların çıkardığı sesler hakimdir ve eve gelen misafirler peyzajın yarattığı tuhaflıkla karşılanır. (Şekil 3.9)



**Şekil 3.9** : Mr. Arpel'in evinde karşılama

Tati bu filmde karakterleri ve mekân seçimlerini bir bütün olarak düşünmüştür: Karakterlerin yaşam tarzlarını, mekânı tanımlamakta bir araç olarak kullandığı gibi, mekânın, kullanıcılarının yaşam kalitesini, gündelik rutinlerini değiştirebileceğini perdeye yansıtmış, hatta bundan öte bunun bir eleştirisini ortaya koymuştur

### **3.2 Sinemada Mekânın Algısal Kavramları**

Çalışmanın bu bölümünde sinematik mekânın algısal özellikleri üzerinden değerlendirilerek hangi araçlarla anlatıya dair nasıl etkiler yaratıldığı üzerinde durulacaktır. Bu araçların sinematik mekân anlatısına katkıda bulunmalarının yanı sıra, mimarlık disiplininde de mekân üretme aracı olarak kullanıldıkları da vurgulanmalıdır ancak çalışma kapsamına katkısının olmayacağı düşünülerek ayrı tutulmuştur.

#### **3.2.1 Süreklilik**

Sinemanın en güçlü özelliklerinden biri düzenleme kabiliyetidir. Film yapımcılarının kararlarına dayanarak, izleyicileri üzerinde belirli etkileri olacak şekilde, anlatıyı

oluşturan parametrelerin bir araya gelişi gibi, farklı mekânlarda, zamanlarda, durumlarda anlar/görüntüler montaj yoluyla yeni bir düzen oluştururlar.

Vertov (1984), kendisini inşaacı olarak tanımladığı sine-göz adlı eserinde bu noktayı vurgulamıştır: “Sizi bugün yarattığım, bu zamana kadar yarattığım ve bu zamana kadar var olmayan, bir odaya yerleştirdim. Bu odada dünyanın çeşitli yerlerinde çekmiş olduğum 12 duvar var. Bu duvar ve detayları, hoş bir sırayla düzenleyerek ve daha doğrusu aralıklarla, bir oda olan film kademesi olarak, inşa etmeyi başardım.” Vertov’un da vurguladığı üzere montaj, yönetmenin iki noktayı yan yana koymasına ve aralarında bir tür ilişki kurmalarına izin verir.

Benzer bir etki, haber programlarında kullanılan kayıtlarda, derlenen görüntülerde de gözlemlenebilmektedir. Bir top atışı çekiminin devamında kullanılan atışın hedefe vardığını gösteren görüntülerle birlikte kullanılması birbirini takip eden iki olayın birleşmesini sağlamaktadır. Atışlar tamamen farklı savaşıardan alınmış olsa da topun hedeflenen yere düştüğü varsayılır. Bir konuşmacının görüntüsünü, tezahürat yapan bir kalabalığın çekimi izlerse, aynı yerde oldukları izlenimi verilir.

Aynı zamanda montajın bu parçalı yapısı mekân ve zamanın birbirinden ayrılmasını sağlar. Farklı zamanlarda çekilmiş görüntülerin bir araya gelmesini sağlayan montajın etkisini yönetmenler, kullandıkları objektiflerle, genişlik kabiliyetiyle, nesneye olan mesafesiyle algısal bir devamlılık sağlamaya çalışırlar. Sinemada birbirinden farklı zaman ve mekânın, montaj yoluyla, bir araya gelmesi onu diğer sanat dallarından farklı bir yere koyar. Ayrıca bu koparılmış parçaların her biri anlam taşımasının yanında onların bir araya gelişleri, hatta sıralarının değişmesi bile, yeni bir anlam oluşmasına yardımcı olur.

Her ne kadar montajın önemi günümüzde anlaşılmış olsa da literatüre “Kuleşov Efektii” olarak geçmesini sağlayan Kuleşov’dan bahsetmek, montaj konusu için önem arz etmektedir. Kuleşov’un 1918 yılında gerçekleştirdiği deneyde, bir erkek oyuncunun yakın plan çekiminde çorba, uzanan bir kadın ve tabutta bir kız çocuğu görüntüleriyle, her objeden sonra tekrar yüzünün gösterildiği şekilde, bir araya getirilmiştir. Seyircilere göre adamın yüzü, gösterilen objenin akabinde duygulara göre değişmektedir ancak aslında bir değişim olmamaktadır. İşte bu efekt, montajın anlatı için ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Genel olarak, bu terim, alanın bölümlerini izleyiciyi ekranda gösterilmeyen alanlarıyla birlikte mekânsal bir

bütün olarak varsaymaya itecek şekilde bir araya getirmeyi ifade eder. Çoğu zaman ise bunun nedeni film yapımcısının konstrüktif bir çekim yapmaya karar vermesidir.

Kuleşov etkisinin hem sanatsal hem de pratik avantajlara sahip olduğu ayrıca vurgulanmalıdır. Örnek olarak Contagion (2011) adlı filmdeki bir hastane sahnesi için Steven Soderbergh, acil durum odasının tamamını çekmeyerek hem zamandan hem de maddi harcamalardan kaçınabilmiştir. Karakterin eşinin sarsılmaya başladığı anda yüze yapılan yakın çekimler ile iki karakterin bir hastane odası olduğu belirtilmeksizin aynı mekânda var olmaları işlenmiştir. (Şekil 3.4).



**Şekil 3.10 :** Contagion’da hastane sahnesi

Tıbbi personelin yüzleri asla görünmemekle birlikte aktörler bile birlikte aynı karede verilmez. Soderbergh’in yaratıcı seçiminin sanatsal yararı, bizi hızla çiftin karşılaştığı krizin hislerini paylaşmaya iter. Aynı konuşmacı ve tezahürat yapan seyirci örneğindeki gibi iki karakterin aynı mekânda oldukları aktarılırç

Sovyet sinemasının montaja kazandırdığı yeni bakış açılarından biri de paralel montajdır. Klasik biçime göre olayların sıralanması şeklinde ilerleyen kadraj döngüsü, paralel montaj ile farklı mekânlarda farklı olayların aynı zamanda gerçekleşmesi şeklinde gelişir. Bir diğeri de çarpıcı montaj olarak adlandırılabilir. Bu tip, parçaların anlamlarına göre sıralanış biçimleri ile ilgili, diyalektik bir şekilde tez ve antitezin örtüşürmesi üzerinedir. Alakalı olmayan iki görüntünün parçaları sıralanır. Eisenstein (1925)’in Grev’inde işçilerin, bastırılan grev görüntülerinin ardından gelen çiftlik hayvanlarının katledildiği sahneler verilebilir. Normalde birbiriyle hiçbir bağı olmayan görüntülerin çarpıcı montaj ile kurgulanması, metin ile karşımıza çıkamayacak bir anlam çağrıştırmaktadır. Böylece izleyiciyi edilgen durumdan çıkarıp, kışkırtan görüntülerle, duygusal olduğu kadar akıcı bir bağ kuracağı düşünülür. Bu devamlılıkta izleyicinin kavramsal kurguyu zihninde canlandırması amaçlanır. Benzer şekilde Heath (1976) de aynı konuyu vurgulamıştır: “Gerçek

hayatta, zaman veya mekânda sıçramalar yoktur. Zaman ve mekân süreklidir. Filmde öyle değildir. Çekimin süresi herhangi bir noktada kesintiye uğrayabilir. Bir sahneyi, tamamen farklı bir zamanda gerçekleşen bir başkası izleyebilir ve mekânın devamlılığı aynı şekilde bozulabilir.“

Bir diğer konu da farklı mekân ve zamanın bir araya gelişidir. Bu durum devamlılığı bozar ve bu yüzden sinematik mekân devamlılık göstermeyebilir. Bordwell (1985) bu durumun sebebini çeşitli montajlama araçlarıyla yapılan zamansal elipsler olarak tanımlamıştır. Kaçmaz'a göre (1996) mekânsal ve zamansal sınırlaması olmayan sinema ile hafıza arasında benzerlik vardır. Parçalanmış, süreksiz ve hareketlidirler. İster hayali ister gerçek bir mekân aradaki mesafeyi geçmeden bir diğerine sıçrar ve buna örnek olarak Bergman'ın filmlerini gösterir. Onun bu özelliği kullandığından ve mekânları tanımladığından bahseder. Böylece izleyici bu filmdeki mekânı ve mekânsal ilişkileri tanımlayamaz, çünkü sadece izole edilmiş parçaları görür.

### **3.2.2 Hareket**

Sinema için fotoğrafın hareket kazanmış hali de denilebilir. Fotoğraf karelerinin arka arkaya sıralanmasıyla oluşan sinema filmleri bu sebeple hareketli resim olarak da anılmaktadır. Dolayısıyla hareket sinemanın en temel bileşenlerinden biridir. Bu hareket eylemlerinin sinemada çeşitli tezahürleri bulunmaktadır. Kameranın, oyuncuların, ışığın, gölgenin, hareket eden araçların, zaman gibi unsurların hareket eylemleri anlatıya, mekânın görünürlüğüne etki etmektedir.

Kamera hareketleri ilk yapılan filmlerden bu yana anlatımı güçlendirmek için kullanılan tekniklerdendir. Bu yüzden ki sinemanın kurucularından Lumiere kardeşler tarafından yapılan filmlerden bazıları, trenlerden veya Venedik gondollarından çekilen filmlerdir ve bugün bile bu filmlerin büyüleyici bir gücü vardır. (Şekil 3.11)



**Şekil 3.11** : Lumiere kardeşlerin gondoldan çekimi

Bunun sebebinin kamera hareketlerinin görüntülenen alan ilgili bilgileri aktarmasına olanak tanınması olarak düşünülebilir. Pan ve tilt adı verilen kamera çekimleri, bize yeni alanlar sunar. Tracking adı verilen takip çekimleri, ya da vinç üzerinde yapılan çekimler sürekli olarak değişen perspektifler sağlar.

Bordwell ve Thompson (2012) Jezebel adlı filmi örnek göstererek daha önce kadraj içerisinde görünmeyen mekâna ve kişilere vurgu yaparak, kadraj ve kadraj dışı alan etkileşiminden bahseder. Bu mobil durum, kadrajın açısını, seviyesini, yüksekliğini veya mesafesini etkiler ve kamera bakış açısını değiştirdiğinde genellikle nesnelere, insanlar ya da mekânın gözükmeyen alanları ortaya çıkar, böylece kadraj hareketliliği izleyici için yeni bir bilgi akışı oluşturur. Benzer bir şekilde karakterlerin hareketleri de Heath'e göre (1976) mekâna perspektif kazandırır. Hareketlerin takibi mekâna ait parçalardan görüntüler sağlar ve derinlik oluşur. Bu duruma örnek olarak Potempkin Zırhlısı'nda askerlerin merdivenlerden aşağıya inişi kamusal mekânın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. (Şekil 3.12)



**Şekil 3.12 : Potempkin Merdivenleri**

Bir diğer durum da akış üzerinedir. Bordwell ve Thompson'a göre (2012) sinemada hareket hızını değiştirmek, ağırlaştırmak, hızlandırmak, dondurmak, ya da tersine çevirmek yönetmene yeni bir gerçeklik yaratma şansı tanır. Godard'ın A Bout de Souffle'sinde (1960) olduğu gibi özel alanlar ile kamusal alanlar arasında ritim farklılığı oluşmasına yardımcı olur. Modern hayatın temsil edildiği kamusal alanlardaki yaşam daha hızlandırılmış şekilde perdeye yansır.

### **3.2.3 Boyut ve Derinlik**

Bir filmin iki boyutlu imajlarına bakmak film yapımcılarının sanatını anlamamıza yardımcı olur ancak bu biraz çaba gerektiren bir durumdur çünkü sinema perdesi, bu katmanlaşmış durumun düzleşmiş halidir. Yaşadığımız mekânlar, ekran karşısında bize gösterilen parçacıkları film perdesinde üç boyutlu algılamamıza yardımcı olurlar.

Algılamayı yaratan görüntünün öğelerine derinlik ipuçları diyoruz. Gerçek mekân ve görsel medya deneyimlerimizle derinlik anlayışımızı geliştiririz. Sinemada bu durum ışıklandırma, dekor, kostümler ve sahneleme ile, yani mizansenin parçalarıyla, gerçekleşir (Bordwell ve Thompson, 2012). Derinlik öğeleri sinematik mekânın hem hacmine hem de birkaç düzlemde olduğuna dair bilgi sağlar. Bordwell (1985) hacim ile ilgili bu durumu: "Donald Weismann'ın temsili mekânın kesinlikle katı olamayacağı iddiasına katılıyorum." şeklinde yanıtlamaktadır. Ekranda bir çizgi veya bir leke belirmediğinde, şekil veya zemin için kenar ve yüzey belirten öğeler olacaktır.

Mısır sanatında olduğu gibi, üst üste örtüştürmek için, birincil derinlik ögesi olarak kullanılan sığ bir alan vardır” şeklinde açıklamıştır.

İşte bu derinlik öğeleri, aynı zamanda imaj içindeki düzlemlerin seçilebilmesini sağlamaktadır. Düzlemler, nesnelere ve oyuncuların yer aldığı mekânların katmanlarından oluşmaktadır. Katmanlar düzleme uzaklıklarına göre tanımlanırlar: Ön plan, orta plan, arka plan. Buna göre mekânların düzlem üzerinde var olduğu katmanların uzaklıkları anlam farklılıklarına yol açmaktadır. Pek tabii bu katmanların görünürlüğü, düzlem içindeki belirginliği bir başka parametredir.

Mekânın gözlemlenebildiği varsayımıyla, filmde mekân ana öğe olarak kullanıldığı durumlarda ön planda gösterilir. Robert-Mallet Stevens'e göre mimarlık yalnızca sahne olarak sinemaya hizmet etmez, aynı zamanda bir oyuncu olarak rol alır (Vidler, 2001). Fritz Lang'ın Metropolis'i (1927) gibi mekânların formları öne çıkabilir ya da temsilen başka durumları tarif eder.

Mevcut mekânların tanınırlığı arttıracak, reklam amaçlı ya da çevresindeki yaşam ile sergilenen filmler de ön planda kullanımına örnek gösterilebilir.

Mekân katmanının arka planda kullanıldığı durumlarda ise, izleyicinin nerede olduğuna dair bilgisi bulanıklaşır. Güncel Hollywood sinemasında özellikle süper kahraman filmlerinde kullanılan bir yöntemdir. Karakterleri ve durumu yansıtan kurgu mekânları stüdyo ortamında yaratma maliyeti yerine, mevcut mekânları arka planda kullanarak yerin enformasyonu saklanır.

### **3.2.4 Perspektif**

Demiryolunda durup ufka baktığımızı hayal edelim. Ray izleri sadece çekilmekle kalmayıp, aynı zamanda ufukta buluşuyor gibi görünür. Demiryolu boyunca yanında sıralanan ağaçlara ve binalara baktığımızda basit, sistematik bir kuralla azalır: daha yakın nesnelere daha büyük, daha uzak nesnelere gerçekte aynı boyutta olsalar bile daha küçük görünürler. Sahneden yansıyan ışık ışınlarını kaydeden gözün optik sistemi, sahnenin bölümleri arasındaki ölçek, derinlik ve mekânsal ilişkiler hakkında birçok bilgi sunar. Bu tür ilişkilere perspektif ilişkiler denir (Bordwell ve Thompson, 2012). Bir fotoğraf kamerasının lensi kabaca gözünüzün yaptığını yapar. Sahneden ışığı toplar ve sahnenin boyutunu, derinliğini ve diğer boyutlarını temsil eden bir görüntü oluşturmak için bu ışığı filmin düz yüzeyine iletir. Göz ve kamera arasındaki bir fark,

yine de, fotoğraf lenslerinin değiştirilebileceği ve her lens tipinin farklı şekillerde perspektif sağlayacağıdır.

İki farklı lens değerlerine sahip objektif aynı sahneyi fotoğraflarsa, sonuç görüntülerdeki perspektif ilişkileri büyük ölçüde farklı olabilir. Geniş açılı bir mercek, katmanlar arası derinliği artırabilir veya ön plandaki ağaçların ve binaların şişkin görünmesine neden olabilir; bir telefoto objektif, derinliği azaltarak ağaçların birbirine çok yakın görünmesini ve neredeyse aynı boyutta olmasını sağlayabilir.

### **3.2.5 Zaman**

Sinema, mekânın yanı sıra zamanla da derinlemesine ilişkilidir. Dolayısıyla, iki boyutlu kompozisyon ve üç boyutlu doğal alan örneklerimizin çoğunun zamanla ortaya çıktığını bulmamız bizi şaşırtmamalıdır.

Yönetmenin mizansen kontrolü, yalnızca gördüklerimizi değil, aynı zamanda ne zaman gördüğümüzü ve ne kadar süreyle gördüğümüzü de kapsamaktadır. Kaçmaz (1996), mimarlıkta mekânın, zaman yaratmada önemli bir rolü olduğunu söyler. Ona göre zaman tasarlanan değil, zaman içindeki değişim mekânı tanımlar. Mimariden farklı olarak sinemada ise hem mekân hem de zaman tasarlanır. İkisi birbirini tanımlar ve biçimlendirir. Sinemada mekânın değişmesi, zamanın değişmesi, zamanın değişmesi de mekânı etkilemektedir.

Mimari mekân süreklidir ve bir kamera mekânı kaydettiğinde de sürekli olur. Sinemada ise mimariden farklı olarak süreksizdir (Kaçmaz, 1996). Sinemada olayların dizilimine göre mekân değişimleri yaşanır. Belli bir zaman diliminde bulunan mekândan, başka bir zaman dilimine sıçrayış mekânın statikliğini bozamaz ancak zamana belirli bir dinamizm kazandırır (Kutucu, 2005). Benzer bir şekilde Bordwell (1985) sinemayı, aynı mekân olduğu kadar zaman sanatı olarak nitelendirmektedir. Sinemanın zamanı manipüle ederken onu yeniden strükture ettiğinden bahseder çünkü sinema zaman parçacıklarını birbirine eklemler, yeniden sıralar, durdurur, hızlandırır, geri alır, yavaşlatır. Her bir durum sinema anlatımında eşit derece önemli olmasının yanında farklı anlatılar yaratmaktadır.

Zaman kavramının, sinematik anlatım için bir diğer önemli olan özelliği içerdiği tarihsel içerikle mekâna dair enformasyona sahip olmasıdır. Filmin zamansal karşılığı, bu tüm gerçekliğin yeniden yaratıldığı başka bir dilimi de tarifleyebilir, dönemin sembolik özelliklerine atıfta bulunabilir. Hareket örneğinde olduğu gibi, Godard'ın A



Bout de Souffle'sinde (1960) hızlandırılmış zaman, mekâna sembolik anlam yükler. Fast motion olarak ifade edilebilen hızlandırılmış hareketin, elipsis ile birlikte zamanda sıkışmalar yaratarak onu azaltması da ayrıca vurgulanmalıdır. Elipsiste ise, bazı sahnelerin bölümleri kesilerek birleştirilir ve zaman kesintiye uğrar. Zaman, dizilim periyodunu genişleten aralık ile genişletilir ve anlatımın sürekliliği bozulmaz. Bunu yapmak için, yavaşlatılmış çekim, kurguda örtüşme veya ekleme teknikleri kullanılır. Eklemede çekim başka bir çekimle kesilir ve ardından geri dönüş yapılır ve böylece zaman tekrar edilir. Bazı çekimler bir defadan fazla tekrarlanır (Bordwell, 1985). Sinemada mimari şehir imajlarını çalışmış olan Akçay'a göre (2008), üretim sürecinde dinamik olan alan mimari, tamamlandıktan sonra statik hale gelir. Hareket ve zamanla özünü kazanır. Bu nedenle zaman mekânı hareketlilik ile tanımlar. zamanla birlikte yapılan hareket mimaride süreklilik ile tanımlanırken, sinemada süreksizlik ile tanımlanır.



#### **4. SİNEMA VE MİMARLIK ARA KESİTİNDE GÜNDELİK HAYAT**

Bu bölüm mimarlığın ve sinemanın gündelik hayat ile ilişkisine genel bir bakış sağlamak üzerinedir. Hedef olan, gündelik olanın ne olduğunu tanımlamak ya da gündeliklik kavramına yeni bir tanım geliştirmek değildir. Amaç, mekân ve gündelik hayat bağının sinematik tekniklerle nasıl ele alındığı ve uygulandığı üzerine yoğunlaşmaktadır.

##### **4.1 Gündelik Hayat Kavramı**

Gündelik hayat konusuna otuz seneden fazlasını harcamış, Henri Lefebvre ile başlamak şaşırtıcı olmayacaktır. Serinin ikinci kitabında Lefebvre (2007), çalışmasının konusunu gündelik hayat; aynı zamanda da onu dönüştürme düşüncesi, daha doğrusu projesi/ programı olarak tanımlamaktadır. Aslında üç kitapta da benzer biçimde aynı sorunun cevabı aranmaktadır. Gündelik hayatı nasıl tarif etmeli? Lefebvre'ye göre (2017) gündelik hayat bizi her taraftan, her yandan sarıp kuşatmaktadır. Başka deyişle, en kavranamaz, çerçevesinin çizilmesi ve belirlenmesi en güç olan şeydir. Bir anlamda, bundan daha yüzeysel bir şey yoktur: Bayağılıktır, kabalıktır, tekrarlanan şeydir. Diğer anlamda, bundan daha derin bir şey yoktur. Bu, spekülatif olarak aktarılmamış, açığa çıkmış varoluş ve yaşantıdır ancak bir yandan da değiştirilmesi gereken ve değiştirilmesi en güç olan şeydir (Lefebvre, 2017). Lefebvre bu sözleriyle projesinin zorluğuna vurgu yapmaktadır. Bu vurguyu benzer bir şekilde Gündelik hayat sosyolojisinin temelleri'nde (2013) ayrıntılı ve gelişmiş bir belirlenimine yaklaşıyoruz şeklinde başladığı gündelik hayat tanımına, kesin ve belirleyici hiçbir şeyi olmayan bu sonuç bölümüne (Lefebvre,2017) diyerek bitirir.

Bu ucu açık tarifleme, yoğun diyalektik yaklaşımdan ve herhangi bir statik sınıflandırmayı reddetmesinden dolayı okuyucuları tarafından güvenilmez bulunmuştur (Berke ve Harris, 2012). Gerçekten de Lefebvre (2013) her özel bilimi teoride tümünden gelimci nitelikte, kapalı bir sistem oluşturmaya karşıdır. İşte bu açık sistem programa hükmeden hipoteze göre, gerçek yaratılar, gündelik hayatın içinde ve

bu hayattan yola çıkarak oluşurlar (Lefebvre, 2017). Çalışmada üzerinde durmak istenen gündelik hayatın, yorumlamaya açık yapısıyla, yaratıcı bir zemin oluşturduğudur. Elbette ki gündelik hayat konusu, literatürde geniş bir yere sahip olan, farklı entelektüel geleneklerden, başka aktörlerin de yer aldığı bir konudur. Sheringham (2009) bu durumu şöyle özetlemektedir:

“1960-1980 arasında Lefebvre, Barthes, Perec ve Certeau birbirlerinden beslendiler ve yararlandılar. Bu dönem, gündelik hayatın paradigma olarak ortaya çıkmasını sağladı. Fakat onları birbirinden ayrı kılan özelliklerinden biri, katkılarının kolektif gücünü arttırırken, yazarların farklı entelektüel geleneklerden ortaya çıkmalarıdır. En geniş terimlerle Lefebvre hümanist Marksizm, yapısalcılık ve onun post yapısalcılığa ve postmodernizme evrimleşmesiyle Barthes, tarih, antropoloji ve psiko-analiz ile Certeau, Raymond Queneau ile başlayan Oulipo grubun edebî deneyselciliği ile Perec.”

#### **4.2 Mimarlıkta Gündelik Hayat**

Gündelik hayat kavramı, 60'lardan itibaren Fransa ve diğer Fransız kültüründen ülkelerin mimari söylemlerinde yer almaya başlamış olsa da İngilizce çevirileri olmadığından, Anglosakson ülkelerinde için durum aynı değildir. (Sheringham, 2009) Lefebvre'nin Gündelik Hayatın Eleştirisi adlı serinin ilk kitabı 1947'de basılmış olmasına rağmen İngilizce'ye çevirisi 91 yılında, Gündelik Hayat Sosyolojisi(1961) 2002'de, Moderniteden Modernizme (1981) ise 2005 yılında basılmıştır. Modern Dünyada Gündelik Hayat adlı kitabı ise 1971 yılında çevrilmiş olmasına rağmen gündelik kavramına olan ilgi Amerika'da 60'larda farklı bir şekilde yer almıştır.

Bununla ilgili olarak mimarlar tarafından gündeliklik konusunun ele alınmış en önemli eserlerden biri Venturi, Scott Brown ve Izenour'un Las Vegas'ın öğrettikleri (1972) adlı çalışmadır. Onu bu çalışma için önemli kılan özelliği içerdiği gündelik hayat bilgisinin yanı sıra metodolojik olarak gündelik hayatı gözlemlemek amacıyla sinematik tekniklerin araç olarak kullanmasıdır.”Deadpan” denilen yöntem, hareketli resimler ile kent ve kent formunun analizi ve temsili için, bir arabanın kaputuna monte edilen kamera ile Stierli (2013) tarafından kullanılmıştır.

Las Vegas'ın Öğrettikleri'nin yayınlanmasından sonra, Venturi ve Brown tarafından Smithsonian Enstitüsü'nde 1976'da yayınlanan Signs of Life, Symbols in the

American City bir diğerk önemli çalışmadır. Deborah Fausch'a göre bu çalışma başarılı olmamış ve belki de onların çalışmaları arasında en az anlaşılan olmuştur. Ona göre Venturi ve Brown gündeliklik ile ilgili entelektüel ve teorik olarak bir duruş sergilemekte zorlanmışlar ve gündelik hayatın mimarisinden kopmuşlardır. (Berke ve Harris, 2012)

Venturi'nin gündelik olan ile ilgisini Peter Blake'in God's Own Junkyard (1964) adlı kitabın değerlendirmesinde de görebilmek mümkündür. Ticari bir şerit olan Main Street'in (Ana Cadde) kargaşasıyla, Virginia Üniversitesinin yerleşim düzeninin karşılaştırıldığı kitaba ilişkin Venturi (2005) şu soruyu sormaktadır: "Ana cadde başarılıdır denebilir mi? [...] Belki de, kentsel bir bütün içerisinde yer alan mimarlığımıza gerekli olan yaşamsal, karmaşık ve çelişkili düzeni, bayağı ve hor görülen her günkü kentsel göreyden çıkaracağız. "

Benzer bir anlatım Lefebvre'nin (2013) cadde ifadesinde görülebilmektedir: "...Sokak, bizim toplumsal yaşamımızda gündelik hayatı temsil eder.[...] Gündelik hayat gibi sokak da sürekli değişir ve hep tekrarlanır.[...] Sokak tam anlamıyla olmasa da neredeyse mutlak bir gösteridir; bir kitap, daha doğrusu açık bir gazetedir: yenilikler, bayağılıklar, şaşkınlıklar, reklam. Benzer ya da türdeş olan sokak ve gazete, bizim gündelik hayatımızda ittifak yaparlar ve gündelik hayatı eşzamanlı olarak yaratarak temsil ederler. [...] Sokak gözlerimizin önüne genellikle iyi, yoğun ve okunaklı bir toplumsal metin sunar. [...] "Nesneler dünyası", sokakta kendini gösterdiği haliyle, en önemli konu başlıklarından birini, en incelikli ama yine de en az tanımlı işaret sistemlerinden birini oluşturur.[...] Nesnelere oyun oynadığı, sunulup kaçırıldığı sokak, bir düş yeridir; hayal gücüne en yakın bu yer, aynı zamanda en amansız gerçekliğin yeri olur." Bu noktada Lefebvre ve Venturi'nin ortaklaşabildikleri noktalar olduğunu söylenebilmektedir.

Venturi Karmaşıklık ve Çelişkide (2005) şöyle ifade etmektedir: "Mimarlar tutucu modern mimarların o katı aktörel dili karşısında daha fazla sinemezler [...] Ben nesnelere [...] İlginç olduğu kadar sıradan\* olanını, tasarlanmış olandan çok alışıl gelmiş olanını, [...] sade olandan çok bolca yenilenmiş olanını [...] benimserim. Kısacası yaşamın canlı karışıklığını apaçık bir bütünlüğe yeğlerim. Sürekliliğin zaman zaman kesikliği uğramasını benimser, ikiciliği tüm benliğimle savunduğumu ilan ederim" diyerek sıradan ve gündelik olan uğruna, modernist ideali reddettiğini söylenebilmektedir.

Frampton da bu tartışmayı açarak, “savaş sonrası dönemde mimarlar için ikilemin, endüstriyel toplumun kendi başına ulaştığı formların, mimarların yeni toplumun nasıl bakması ve işleyeceği konusundaki görüşlerine uymadığıydı.” der (Berke ve Harris, 2012). Frampton burada, mimarların daha iyi bir şey önerme zorunluluğu olduğunu düşünmüş olduğu söylenebilir. Gündelikliğe dayalı bir mimari bu nedenle birçok insan için kabul edilemezdi ve Mcleod tarafından özetlendiği gibi bazıları için sınırlamaları vardı. Her ne kadar 1950’lerde Independent Group’un, Venturi ve Brown’ın 60’lardaki radikal estetik programları, 70’lerdeki Lefebvre’nin sıradan içindeki sıradışılık vizyonuna yaklaşıp da eleştirileri nadiren estetik alanın ötesine geçmiştir (Berke and Harris, 2012).

Venturi, Scott Brown ve Izenour, kısmen Edward Ruscha’nın fotoğraflarından ilham almış, onun sıradanlık üzerine olan çalışmasıyla ilgilenmektedirler. Edward Ruscha çalışmasında West Hollywood’un Sunset Strip adı verilen bandında, 1966’dan 1995’e kadar her iki ya da üç yılda bir binaların ve dükkânların panoramik fotoğraflarını çekerek belgelemektedir.

Bu noktaya kadar anlatılmak istenen konunun başında belirtildiği gibi Fransa’daki gündelik hayat tartışmalarının, Lefebvre’nin çalışmalarının İngilizceye çevrilmesinin yavaşlığından dolayı, kısmen de olsa üst üste gelemediğidir. Yine de Atlantik’in iki tarafında 60larda ve 70lerde devam eden gündelik hayat tartışmalarının her ne kadar örtüşme olmasa da artan bir ilginin olduğunu söylemek gerekir. Bu iki yaklaşım arasında belirgin farklılıklar vardır. Venturi, Scott ve Brown kentsel Amerikan peyzajındaki dönüşümlerden ilham almış ve fikirlerini bu yönde geliştirmiştir, hatta sergiler ile tanıtmıştır. Fransa’da ise gündelik olana ilgi esasen felsefi, politik ve teoriktir. Fransız hareketi, gündelik hayatı kavramak ve değiştirmek üzerine kuruluyken, Amerikan hareketinin ise kentsel çevrenin sıradan fiziki dünyası içinde gündelik hayatı bir ilham kaynağı olarak gördü denilebilir.

İngiltere’deki çalışmalarda fotoğrafçılık özelinde Nigel Henderson’ın Londra’nın doğu yakası fotoğrafları önemli bir rol oynamıştır. Bu önemli etkiyi Alison ve Peter Smithson’ın 9. CIAM kongresinde onun fotoğraflarını kullanarak ev-sokak-bölge-kent arasındaki bağlantıyı anlatmak için kullanması olarak ifade edebiliriz.

İngiltere özelinde gündelik hayat tartışmalarına dair bir diğer çalışma Liechtenstein ve Schregener’in 2001’de yayınlamış olduğu *As Found: The Discovery of the*

Ordinary adlı kitaptır. 1950'lerde ve 60'larda İngiltere'deki sıradanlığı mimari, film ve diğer sanat biçimlerini birbirine bağlayan, ilişkilendiren bir yapıda olması sebebiyle önemlidir. Kitaba göre konseptin ortaya çıkışı, muhtemelen Alison ve Peter Smithson'a dayanmaktadır. "Onlar bildiğimiz kadarıyla 90 yılında yazmaya başladılar ancak daha önce bir kavram olarak da kullandılar. Bu kavram bütün üyelerin eşit olduğu bir sistemde genç ve sıkı sıkıya bağlı bir grup sanatçı ve mimarda büyük rol oynadı: Smithsons, heykeltıraş Eduardo Paolozzi, fotoğrafçı Nigel Henderson ve gazeteci Reyner Banham" (Liechtenstein ve Schregenberger, 2001). İlginç bir şekilde sıradanın keşfi mimarlara atfedilir ve Lefebvre ile açık bir bağlantısı yoktur. Buna göre kitapta yer alan Smithson'ın sıradan ve banal ile ilgili kısa ifadesi göz önünde bulundurmaya değerdir (Liechtenstein ve Schregenberger, 2001):

"Sıradan ve banal: Mimarlığın nesnesi, içinde yaşanan sanat eseridir. Şehir bu sanatın, bu türden eserlerinin en kötüsüdür. İşlevselcilik, kabaca modern mimarlığın kahramanlık dönemi, nesnel bir değişim değil, yeni bir geometrik ve örgütsel yöntem kaynağını kullanan yeni bir rüyayı temsil ediyordu. Bir sonraki adımda mimarının sıradan ve banal olanın peşine düşmesi, nesnesini kaybettiği anlamına gelmemektedir. Ancak sıradan ve banal olan, oluşan durumda sanatın yeni kaynağıdır. Bu tipte bir tekrar ve kontrol şimdi binalara sunulmakta ve bir eşitlik hayaline doğru ulaşmayı sağlayabilir, aynı Jules ve Jim'in Alsas'ındaki gibi..."

Buna göre Alsas çevresi ile hayatın sıradanlığının yarattığı kontrast vurgusuyla Truffaut filmi vurgulanmaktadır diyebiliriz. Truffaut'nun filmine yapılan bu gönderme ile temsilcisi olduğu Fransız Yeni Dalga'sını başka bir konuma koyduğu, Alsas çevresinin sıradanlığıyla, modernizme getirdiği bakış açısı ile , dialoglarıyla ve sinematografik anlatımıyla onu konuya dair önemli bir noktaya taşıdığı söylenebilir. Bununla birlikte yeni kentsel biçimlerin, Fransız Yeni Dalgası'nın peşinde olduğu sıradan olandan yaratılabileceği anlamına da gelebilmektedir.

Bir İngiliz hareketi olarak doğan karakteristik özellikler olarak anlaşılamamıştır, büyük bir jest veya felsefi manifesto yoktur, ancak geniş ve örtüşen ve çeşitli örtüşen sanatsal uygulamalara dayanır (Liechtenstein ve Schregenberger, 2001). Burada bahsedilen; bir İngiliz hareketinin varlığını kabul edebilirsek eğer, ona dair bir manifestonun var olmadığını ancak gündelik hayat ile örtüşen çeşitli sanat uygulamalarının olduğunu söylenebilmektedir. Bağlam içerisinde vurgulanmak istenen "As found" hareketinin sinema ile bağlantısıdır.

İlk olarak Özgür Sinema hareketi ortaya çıkmıştır ve “Kitchen Sink” hareketi ile ilişkilendirilmiştir. Özgür Sinema, İngiliz belgesel hareketinin varisi ve İngiliz yeni dalgasının öncüsü olmuştur (Kuhn ve Westwell, 2012). Özgür Sinema hareketi 1956'da kuruldu ve Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson ve Lorenza Mazzetti'den oluşuyordu. Manifestolarının merkezinde özgürlük, insanların ve her gün öneminin önemine bir inanç vardı (Lichtenstein ve Schregenberger, 2001). Bu hareket genellikle Britanya'nın Fransız Yeni Dalga'sının karşılığı fakat daha fazla politik olanı olarak yorumlandı.

Bir diğer önemli nokta ele alınan özne meselesidir. İngiliz sinemasında gündelik hayatta karşılaşılabilecek sıradan karakterler neredeyse hiç yoktu. İngiliz sinemasında, 60'ları gibi gerçekçi işçi sınıfı figürleri, komik ya da suçlu olmak zorunda kalmadan önce, tamamen yeni bir şeydi. Özgür Sinema, bu anlamda Fransa'daki Nouvelle Vague'dan daha siyasallaşmıştır (Lichtenstein ve Shregenberger, 2001).

Daha sonra 60'larda Özgür Sinema hareketi Kitchen Sink hareketinin bir parçası olmuştur. Kitchen Sink hareketi, Fransız Yeni Dalga'nın aksine, sosyal ve toplumsal problemler ile ilgilenmiştir. Realist bir bakışla, işçi sınıfından gelen karakterleri, marjinaleri, gençlerin birbirine uyguladığı şiddeti, kentsel dönüşümü, sıradan ve gündelik olayları ele almıştır. Fransız Yeni Dalgasıyla benzeştikleri noktalar da vardır. İkisi de “auteur” sinemasının karakteristiğini, metodolojileri, yeni ekipmanları ile özellikle gerçek mekânı kullanarak çekimleriyle benzeşirler. Hafif kameraları ve geliştirilmiş filmlerle daha küçük ekiplerle daha mobil çalışma ortamı yarattılar (Lichtenstein ve Shregenberger, 2001). Bu noktada “As Found” olarak tanımlanan bu konsept, mimarlık ve sinemayı gündelik kaygı ve onun yaratıcı potansiyeli ile ilişkilendirerek, Fransa ve ABD'deki çalışmalardan ayrılır.

### **4.3 Sinemada Gündelik Hayat**

Lefebvre (2013) Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri'nde Chronique d'un ete (1961)'yi örnek göstererek şöyle diyordu: “Bu arada, yaşantıya yakınlaşabilmek, gündelik hayatın keyfi bağlam değişikliklerini ortadan kaldırmak, “sıradanlığın sıradışılığını”, anlamsızın anlamını kavramak için, edebiyatın, sinemanın, hatta toplumsal bilimlerdeki birkaç uzmanın gösterdiği çabayı da tekrar vurgulamak gerekir.” Jean Rouch ve Edgar Morin'in 1961'de yaptığı bu belgesel ile gündeliğin çözümlenmesi, ortaya çıkarılmasına vurgu yapmaktadır. Belgeselde iki yönetmen



sokaktaki insanlara hayatlarından mutlu olup olmadıklarını sormaktadır. Belgeselde yapılan çekimler, röportaj yapılan kişilerin evlerinde gerçekleşmekte, gündelik rutinlerini içeren görüntüler gösterilmektedir. Aynı zamanda sokakları kaydeden yönetmenler, dönemin Paris'ini de belgelemektedirler. Dolayısıyla bu türden yapımlar dönemin koşullarını ve mekânsal deneyimini aktarması sebebiyle önemli bir noktadadır.

Bu durumu destekler nitelikte Sheringham (2009), gündelik hayatın ilişkisel ve performatif bir zemin oluşturmasını, insan ve sosyal strüktür arasındaki ilişkiyi sağlayan film,oyun ya da sanat eserinin bir sahnesi olduğunu söylemiştir. Benzer şekilde Kristin Ross (1996), Jacques Tati filmlerini, nesnelere insanlara jestlerini ve hareketlerini dikte etme eğiliminde olan mekânlarda ortaya çıkan gündelik hayatı somut hale getirebilmesinden dolayı önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Sheringham ve Ross benzer paydada buluştukları bu noktada, yapı çevrenin gündelik hayat ile olan ilişkisinden ziyade, genel olarak gündelik hayattan bahsetmekte, sinemayı çalışmalarının bir parçası olarak ele almaktadırlar. Bir başka açıdan sinema ve mimarlık disiplininden gelen Keiller (2013), bir araç olarak filmi, gündelik hayatın geliştirilmesi peşinde olan herkes için, mimari farkındalık sağlayan bir ortam olarak görmekte ve sinema ile gündelik hayat üzerine en az iki türlü de çalışılabilmektedir. Sinema ortamıyla gündelik hayat gözlemlenebilir, ya da aynı zamanda üzerine tartışmalar yaratılabilir, öneriler getirilebilmektedir. Örnek olarak Dilapidated Dwelling (2000) adlı belgeseli verilebilir. Belgeselde konut meselesi tartışılmaktadır. Keiller, lokasyon seçimiyle, kamera hareketleri ve kurgusuyla, konuyu gündeme getirmenin yanında, görsel bir analiz ortaya koymaktadır.

Venturi'nin Las Vegas'tan öğrettikleri gibi, Keiller'in Londra'sından da (1994) bir şeyler öğrenilebilir. Başka bir deyişle sinema, görsel bir durum ortaya koyar ve tartışmaya açık yapısıyla, gündelik hayatta gözden kaçan detayları gözlerimizin önüne serer. Onu tartışmak ve çıkarımlar yaratabilmek adına kaynak sağlar. Pek tabii bunu yaparken tüm filmlerin çalışmaya uygun olduğunu söylemek mümkün değildir ancak tümüyle olmasa da içerdiği kısmi parçalarla, filmlerin gündelik hayat tartışmasına yaratıcı bir perspektif kazandırdığı, zemin hazırladığı söylenebilir.

### 4.3.1 Kurgu filmler ve gündeliklik

Lefebvre'ye (2013) göre gerçek yaratılar, insanı yaratanlar ve insanların insanlaşma sürecinde yarattıkları, gündelik hayatın içinde ve bu hayattan yola çıkarak oluşurlar. [...] Günlerin sıradanlığı içinde, göz görmeyi, kulak işitmeyi, beden ritme uymayı öğrenir. Fakat işin özü burada değildir. En önemlisi, duyguların, fikirlerin, yaşam tarzlarının, hazların gündelik hayatta teyit edilmesidir. Hatta bunları yaratan şey istisnai faaliyetler olduğunda, yaratılanın geçerliliğini doğrulamak ve onaylamak için gündelik hayata geri dönmek gerekir. Lefebvre, gündelik hayatın içinde var olan diyalektik hareketlerin varlığına vurgu yapmakta, gündelik hayatın tekrarlayan yapısı içerisinde yeniden üretilen bir dolaşımda iç içe geçtiğinden bahsetmektedir. Benzer bir şekilde kurgu filmlerde de gündelik hayat bu istisnai faaliyetlerle “bazen” sekteye uğrar. Onun zıtlığına ihtiyaç duyar ve birbirlerinden beslenirler.

Aksiyon filmleri da dâhil olmak üzere her filmde gündelik olan görünebilir. Drama/eylem oranına göre, varlığının görünürlüğü ölçüsü değişebilir. Hiçbir şeyin yaşanmadığı durumlar ile bir araba kovalamacasının arasında gündelik hayatın grisinin elli tonu vardır. Gündelik hayat bazen ön planda bazen arka planda bir şekilde çalışır vaziyette görünürlüğü korur. İçerdiği gündelik hayat öğeleriyle ünlenmemiş olan ve mafyatik ilişkilerin anlatıldığı Godfather (Francis Coppola, 1972) filmi bile bir şekilde gündelik hayat rutinlerinin gözlenebildiği durumları içerebilmektedir. Örneğin Pete'in Michael'a makarna sosunun nasıl yapıldığına dair bir anlatımı bulunmaktadır. Bu noktada söylenmelidir ki gündelik hayata dair küçük bir dna parçacığı bile, büyük bir topluluğun gündelik ritüellerine ait bir çağrışımda bulunmasına yardımcı olabilir.

Dolayısıyla bu durum ne tür üretimlere bakmamız gerektiğine dair bir sorunsal oluşturmaktadır. Grodal'e göre (1997) Filmin bir gerçekliği vardır: illüzyon değildir ve birçok eleştirmenin iddia ettiğinin aksine film gerçekliğin bir parçasıdır. Elbette ki filmin yarattığı gerçekliğin ya da filmdeki gerçekliğin parçalarına ait bu durumu tek bir cümlede özetlenemeyecek bir tartışmayı doğurmaktadır ve filmin bir illüzyon olduğunu iddia eden çalışmalar da bulunmaktadır fakat çalışmada gündelik yaşamın nereye bakacağımızı ve neyi göz ardı edeceğimizi bildiğimiz takdirde gerçeklerle yakından örtüştüğü varsayımından yola çıkılmaktadır. Bu noktada özellikle yerinde çekilen filmler -shot on location-, sokaklarda ve binalardaki gündelik yaşamdan “fark edilmeyecek küçük öğelere” kadar, farkında olmadan kaydedilen dokümanlar sağladığı (Hughes, 1976) unutulmamalıdır. Bu anlamda film içeriğinden taşar ve film

müzesi olarak adlandırabilecek, yönetmenin sosyal tutum ve davranışlarından sıyrılmış, nesnelere ve işaretlerin bir müzesi haline gelir (Ferro, 1976).

Bir diğer önemli olan durum bu çalışmada neden belgesellerden yararlanılmadığıdır. Ferro'ya göre (1976) Kurgu filmlerdeki gerçeklik ile haberlerde gördüğümüz gerçeklik aynı türden değildir. Bir yandan da bu iki alanın örtüştüğü, Godard'ın "Onun hakkında bildiğim 2 veya 3 şey" filmi gibi, hem kurgu hem de belgesel niteliği taşıyan örnekler de vardır. "Bugünün dünyasını anlayabilmek için sinemaya ihtiyacımız var, gerçekten. Sadece sinemada, kendi gerçekliğimizde yüzleşmeye hazır olmadığımız kritik taraflara ulaşabiliyoruz. Eğer gerçeğin kendisinden daha gerçek bir şey arıyorsanız sinemaya bakın." (Zizek,2006).

Filmler gündelik durumları idrak edilebilmenin bir seviyesidir; hayal gücümüzü, kolayca özümseyebileceğimiz zihinsel yiyecekler ile besler. Daha önce erişilemeyen bilginin edinilmesini kolaylaştırır ve daha önce sahip olmadığımız şeylerin gelişmesine teşvik ederler. Buradan yola çıkarak kurgu filmlerin de belgesel niteliği taşıyan özellikleri sebebiyle, gündelik hayat çerçevesince onlara bakmanın, çalışma adına daha uygun olduğunu düşünülmektedir çünkü filmler ulaşılabilir bir gerçeklik türüne ya da yaşanmış durumlar üzerine odaklanmamızı sağlamaktadır. Bileşimi mekâna, insana ve zaman göre değişen gündelik yaşamın dokusunu keşfetme eğilimindedirler. Bu yüzden sunulan maddi çevreyi anlamamıza yardım etmekle kalmaz, aynı zamanda her yönden kavrar. Neredeyse dünyasını evimiz yapar (Kracauer, 1997).

Daha önce mekânın kullanımıyla ilgili olarak örnek verilen Mon Oncle (1958) adlı film buraya kadarki durumu ifade etmek için uygun gözükebilmektedir. Mr Hulot Arpellerin mutfağına girdiğinde bir belgesel gibi seyirciyle konuşmaz, modern bir mutfak mekânizmasının nasıl çalışacağını gösterir. Eğlenmemiz için mümkün olan her aleti deneyecek, başka bir deyişle pratik edecektir. Geleceğin nasıl işleyebileceğini gösterecektir. Belki de tam tersini. Belgesel ile kurgu film arasındaki fark da buradadır. Kurgu uygular, belgesel ise gösterir. Dolayısıyla anlatı ile açıklama arasında, mekânı deneyimlemek ile onu tarif etmek, mekânda olmak ile dışında durmak arasında fark vardır.

Filmlerde işlenen gündelik hayatla ilgili bir diğer durum da tekensiz durumların ortaya çıkması için bir örtü niteliği olduğudur. Stanley Kubrick'in 1980 yapımı The Shining'i

bu noktada önemli bir örnektir. Filmin protagonisti Jack'in bastırıldığı şiddet duygusu ve alkolikliği en sonunda rahatsız edici şekilde yüzeye çıkmaktadır. Pallasmaa'ya göre (2007) bastırılmış duygular, amaçlarını aralar ve ortaya çıkmak için fırsat kollarlar, gizlenmeyen kaygı ve yabancılaşma gündelik ortamın duygusal içerikleridir.

Gerçek mimari fiziki mekân ile öznenin zihinsel alanı arasındaki deneyimsel duygu ve anlam alışverişidir. Sinema ve mimarlığın bu etkileşiminin inceliğini hassaslaştıracığı açıktır. Sinema mimarisi tüm duyguları kullanır. Mesela Tarkovsky'nin filmlerinin insanın içine işleyen mimarisi, mimarları içinde yaşamaya ve deneyimlemeye, tasarlanan mekânların duygusal içeriklerini genişletmeye teşvik etmelidir ve bu noktada mimarlık pratiğine bir eleştiri yaparak günümüz yapılaşmasının duyguları sosyal durumların hizmetine bıraktığını ve aynı zamanda insan duygularının uç noktalarını sansürlediğinden bahseder: karanlık ve korku, hayaller ve hülya, sevinç ve coşku. Normalleştirilmiş duyguların ve hislerin yapısını bozmanın kurgu filmlerin faydalarından biri olduğunu ve bir şekilde tüm duyguların filmler ile deneyimlenebiliyor olmasının öneminden bahsetmektedir (Pallasmaa, 2007)

Dolayısıyla filmler bir yaşam ekipmanı olarak yorumlanabilir Young (2000). Karmaşık gerçeklikleri basitleştirir ve daha erişilebilir hale getirir. Raban (1974) filmler için gerçekliğin temsili değil ve nesnel temsilleri olmalarını da istemiyoruz der ve onu iki katmanda ayırır. Yumuşak katmanı filmin illüzyonlar dünyası, mitleri, özlemleri, kâbusları diye tanımlar. Katı katmanı ise film dünyasının haritalar üsteki konumundan, istatistiklerdeki yerinden, kent sosyolojisinde ve demografisinde yer alan kısmı olarak tarifler ve bu iki durumdan yumuşak olanı daha gerçek bulduğundan bahseder. Ferro (1976) benzer şekilde kurgu filmin çoğunlukla görmezden geldiğini söyleyerek, filmin rüya saçtığından bahseder ancak rüyanın da gerçekliğin bir parçası ve hayal etmenin de insani faaliyetlerin itici gücü olduğuna dikkat çeker.

Özetle film özünde bulunan ufak bir gündelik hayat DNA'sı bile, resmin geneli hakkında yorumlara açmasına fırsat verdiği, gerçeklik tartışmasını ve onun hislere hitap eden, duygularla ilgili katmanlarının mekân yorumlamasında işe yaradığını ve Pallasmaa'nın vurguladığı üzere filmlerin uyandırdığı hissiyatlar ile yansıtmada başarılı olduğu ve gündelik hayat içerisindeki sıradanın ve sıradışı olanın yakalanmasına bir araç olarak kullanılabileceğinden bahsetmiş olduk.

### 4.3.2 Filmlerde gündelik hayat düzlemi

Bir önceki bölümde bahsedilmiş olan filmlerde yer alan gündelik hayat meselesini bu bölümde biraz daha açmak ve bunu örneklendirmek konuyu genişletmek adına uygun olacaktır. Bunun için daha önce Hitchcock ile ilgili bahsedilmiş olan drama ve hayattaki donuk kırıntılar arasındaki ilişki bu tartışmayı açabilmek adına önemli bir bağlantı kurmaktadır. Hitchcock'un bahsettiği bu donuk kırıntılar (Truffaut, 1985) gündelik hayatın kendisidir. Temel olarak sıradan meselelerin, gerginliğin tırmanması ve ortaya çıkması için bir arka plan oluşturmasından bahsetmektedir. Dolayısıyla gündelik hayatı işleyen bazı filmler rutin oluşturma eğilimindedirler. Bu rutini rahatsız edici bir durum ya da eylem yaratarak kontrast oluştururlar. Özellikle korku unsuru bulunan filmlerin çoğunda bu geçerli olmakla beraber Hitchcock'un *The Birds* (1963) adlı filmi bu türden bir örnektir. Gündelik hayatın sıradan eylemlerini gerçekleştiren aile ve Bodega Bay kasabasındaki insanlar, esrarengiz bir şekilde kuşların saldırısına uğrarlar. Bir süre sonra tehlikeli bir hal almaya başlayan durum, kasaba sakinlerinin evlerine hapsolmalarına neden olacaktır. Bu film aynı zamanda mevcut mekânların kullanıldığı filmler arasında yer almaktadır. Kasabada var olan birçok mekân filmde yer almaktadır ve bu özelliğiyle bir anlamda belgesel niteliği taşımaktadır.

Lumiere kardeşlerin 1895 yapımı olan ve ilk kurgu örneklerinden biri olan "Tables Turned on the Gardener" adlı 1 dakikalık kısa filmi de benzer bir uygulamayı kullanır. Filmde sulama eyleminin, sinsice kesilmesi ve komedinin yaratılması, bu konunun sinemadaki ilk örneği olarak kabul edebiliriz. Bu tip durumlar, ortaya çıkan anlatıda seyircinin dikkatinin devam etmesine sebep olmakla beraber, onları duygusal olarak hikâyeye bağlamaktadır.

Benzer bir şekilde Lefebvre de bu sıradan olan ve drama arasındaki ilişkiye değinmiştir. Ona göre (2013) gündelik hayatın düzlük ve derinlik, sıradanlık ve dram şeklinde iki boyutu vardır ve bununla birlikte insani dramlar gündelik hayatın içinde oluşur. Her teşebbüsün anlatısında önem taşıyan şey, başlı başına yenilgiden çok, yenilgi ile yenilerek elde edinilen şeyin birleşmesidir. "Bir olay vuku buldu; vuku bulması zaman aldı; kendisi de zaman aldı. Gündelik hayatın bulanık yoğunluğu içinde dolambaçlı yolda yürüyen olayın bu şekilde doldurduğu zaman; işte, hesaba katılacak şey budur." Lefebvre burada niteliği vurgulamakta ve yenilginin oluş içerisindeki zamanın, olgunun kendisi kadar değerli olduğunu ifade etmektedir. Kimi zaman ise

yenilgiden anlam ortaya çıkmakta; yaşanan dramdan çıkan dersler ve geriye kalanlar doğmaktadır.

Filmlerin çoğu, izleyicilerin kendilerini rahatlatması için sıradanlık atmosferi yaratarak, gündelik yaşamın temelini oluşturan öğeleri kullanarak başlar. Böylece seyircinin filme katılımı, yakınlık kurması sağlanır. David Lynch'in (1986) Blue Velvet'inin açılış sekansında olduğu gibi on sekansta bir Amerikan kasabasının sıradanlığı inşa edilir ve bu sıradanlık bir olay ile kesilir. Kael (1990) bu tekinsiz durumu şöyle ifade eder: "Başlangıçta geniş açılı çekimler ile özenle hazırlanmış sekanslar parlak ve keskindir; mimarinin her detayını gördüğünüzü hissedersiniz, evlerin ve dairelerin yerleşimini, mobilyaları, saksı bitkilerini ve kadınların elbiselerini. Çok aşına olduğu kadar korkutucu..."

Neredeyse her filmde bu kontrast durum bir şekilde işlenir. Aksiyon filmlerinde bile gündelik hayat üzerine işlenmiş bir durum vardır. Örneğin Tarantino'nun (2003) yapmış olduğu Kill Bill:Volume 1'de filmin ana karakterinin öldürmek için gittiği ve kiralık katil ile dövüştüğü sahnede, kiralık katilin kızının gündelik hayat rutinleri bu ana eşlik eder. Okuldan eve gelen kız, annesinden mısır gevreği istemektedir. Burada gündelik hayat tersi bir şekilde, istisnai faaliyeti bölen bir durum olarak gün yüzüne çıkar.

Bir başka örnek, Jean-Pierre Jeunet'nin (2001) yönettiği Amelie adlı filmde verilebilmektedir. Mr. Collignon'dan intikam almak isteyen Amelie gizlice onun evine girer; terliklerini daha küçük numaralı olanlarla değiştirir, banyo kolunu tersine çevirir, diş macununun yerini değiştirir. Kısaca Mr. Collignon'un sabah mahmur gözlerle yaptığı gündelik rutinleriyle oynar. Bu durum, günlük rutinimize ve çevremizde yaptığımız ince değişikliklerin gerçekten çok yıkıcı olabileceğini ve kandırılmakta olan düzenli kas hafızasının gündelik hayatımızla nasıl bütünleştiğini göstermektedir. Dolayısıyla gündelik hayatı parçalayan sıradan, sıra dışı olan, popüler kültürü sömüren gizli katmanları takdir eden ışıltılı olanı yakalamamız gerekmektedir.

#### **4.3.3 Olağanın sinematik gösterimi**

Çalışmanın önemli aktörlerinde biri de gündelik hayatı kavramak üzerinde çalışmış olan Perec'tir. Perec (2009) haberlerin ancak sıradışı bir durum olduğunda bunu sunduğundan ve geri kalan sıradan olanın en az bu sıradışı olaylar kadar önemli olduğundan bahsetmektedir: "Trenler ancak raydan çıktıklarında var oluyor, dahası

ölü yolcu ne kadar çoksa trenler de o denli var oluyor: uçaklar yalnız kaçırıldıklarında değer kazanıyor; arabaların tek kaderi çınar ağaçlarına çarpmalarıdır; yılda elli iki hafta sonu, elli iki bilanço; bunca ölü ve eğer rakamlar artmaya devam ederse, ne âlâ haber! [...] Bizi şaşırtmayı ebediyen bırakmış gibi görüneni sorgulamak. Kuşkusuz yaşıyoruz, elbette nefes alıyoruz; yürüyor, kapıları açıyoruz, merdivenlerden iniyor, yemek için masaya oturuyoruz, uyanmak için üzere yatağa uzanıyoruz. Nasıl? Nerede? Ne zaman? Neden?”

Perec yarattığı edebi eserlerin haricinde, her ne kadar pek bilinmese de sinema ile de uğraşmış, gündelik hayatı betimleyen, tanımlayan filmler üretmiştir. Internet Movie Database'e göre Perec'in filmografisi 11 filmden oluşmaktadır. Önemli yapıtları, hem yorumladığı hem metnini seslendirdiği, Michel Pamart ve Claude Ventura tarafından 1975 yılında üretilen “La Vie Filmee des Français”, yönetmenliğini kendisinin üstlendiği, bu alanda tek deneyimi olan, 1978 yılı yapımı “Les Lieux d'une Fugue”, senaryosunu yazdığı Türkçeye Ellis Adası olarak çevrilen 1979'ta Robert Bober tarafından yönetilen belgesel, yine senaryosunu yazdığı, Alain Corneau (1979) tarafından yönetilen “Série noire” adlı kurgu film olarak özetlenebilir.

Dahası birçok gerçekleştirilmemiş film projesinde ağırlıklı olarak senarist olarak çalışmıştır. Ayrıca sık sık sinemaya gitmiş, Eisenstein'ın La Ligne Générale'inden (1929) ve Resnais'in Hiroshima Mon Amour'undan (1959) etkilenmiştir. Bu nedenle Perec, hareketli görüntüyle ilgilenmek ve film ortamıyla nasıl çalışacağını test etmek için birçok fırsat bulmuştur (Bellos, 2010).

Bu noktada Perec'in (2009) Türkçe'ye “Olağan-içi” adlı kitabının giriş bölümünde yer alan “Neyin yaklaşımı” adlı bölüm, onun gündelik hayata olan ilgisini ve yaklaşımını ortaya koymak için önemli gözükmemektedir. Ona göre (2009) hayat, sadece şaşalı olanın içinden çıkabilirmiş gibi gözükmemektedir ve önemli olan olayın kendisidir. Gazete haberlerinden yola çıkarak, sunulmaya değer olanın tren kazaları, grizu patlamalarının, tsunamilerin, yıkılan kulelerin haber değeri olmasını eleştirerek, gündeliğin dışında her şeyi içerdiklerinden bahseder.

“Peki gerçekten olup bitenler, yaşadıklarımız, ötesi, bütün geri kalan nerede? Her gün olup biteni ve her gün yineleneni, basmakalıbı, gündeliği, besbelliyi, ortaklaşa olanı, sıradanı, olağan-içini, arka plandaki uğultuyu nasıl açıklayacağız, onu nasıl sorgulayacak, nasıl tarif edeceğiz?” (Perec, 2009)

Bu sorunun cevabını bizi ebediyen bırakmış gibi görüneni sorgulamakta bulacağımızı söyler. Olağan-ıçî'nde Perec bu anlaşılması güç dünyayı deşifre etmek amacıyla sorduğu sorulara cevaplar arayarak, her gün yaşadığı bu hayatın dökümünü ortaya koyarak, her gün olana farklı bir bakış açısıyla bakmayı, görünen satır aralarını gözden geçirmeyi önermektedir.

#### 4.3.3.1 Uyuyan adam

Çalışmayla ilgili olan kısmı ise bu envanterin hareketli resimlerle olarak ortaya döküldüğü, Türkçeye “Uyuyan Adam” olarak geçen, Bernard Queysanne ile yönettikleri *Un homme qui dort* (1974), 1967’de aynı adı taşıyan romanının sinema uyarlamasıdır. Sadece seslendirmenin var olduğu filmde hikaye oldukça basittir: filmdeki tek karakter olan genç bir adam, bir gün sınavlarına girdikten sonra kayıtsızlığa kapılır ve toplum ile tüm bağlarını keser. Gündüzleri ve geceleri şehri gezer, yemek yer, sinemaya gider sonunda odasına dönerek küçük bir çatı katı dairesinde bulunan yatağında vaktini geçirir. Tekrar tekrar aynı döngüleri yaşar. Filmin sonunda bu durumu kabullenir gibi gözükür, ya da en azından öyle hissedilir.

Filmin strüktürü, sestina adı verilen bir şiir tekniğiyle kurulmuştur. Bellos (2010) bu durumu şöyle açıklamıştır: “Romanın aksine Uyuyan Adam, matematiksel bir yapıya sahiptir. Perec ve Queysanne çekim ve kurguda kolaylık sağlaması adına, prologtan sonrasını altı bölüme ayırmıştır. Altı bölümün her birinde aynı nesnelerin, yerlerin ve hareketlerin gösterilmesi anlam olarak birbirilerinin yerine geçebilmekte ancak farklı açılardan, sestina tekniğine paralel olarak ele alınmaktadır. Metin ve müzik altı parçanın permütasyonlarına göre düzenlenir ve karıştırılır; böylece kelimeler, rastgele anlar haricinde imgeyle alakasız kalır. Bu altı bölüme ayrılmış strüktürüyle kitap ile farklılık gösterir. Sestina fark edilmesi güç bir teknik olmasına rağmen, açıkça başlıklarına ayrılmasa da filmde fark edilebilmektedir. Perec’in ilk yönetmenlik denemesi olması sebebiyle çalışmayı yapılandırma adına böyle bir tercihte bulunmuş olabileceği, aynı zamanda tekniğin getirdiği kısıtlamanın içeriği ortaya koymak adına yararlı olduğu düşünülebilmektedir.

Uyuyan adam, tipik bir yaşam sürse de, bir adamın gündelik yaşamının karakteristik aktivitelerinin bir çalışması olarak yorumlanabilir. Filmin görselleştirilmesi de Perec’in (2009) aynı Olağan-ıçî’nde gündelik hayatı algılamak için yaptığı, gündeliğin dökümünü tuttuğu gibi tekrar eden sahnelerle donatılmıştır; su ısıtıcısı çalıştırma,



kahve'yi bir kaba koyma, suyu kabın içine dökme, yatakta, ayağa kalkıp ya da pencere kenarında kahve içme eyleminin tekrarlanan durumları film boyunca gözlemlenir. Dişlerini fırçalar, okur ya da sadece oturur, çoraplarını yıkar ya da plastik bir kap içerisinde onları izler, tıraş olur.

Doksan saniyelik bir sekansa yatak odasına girdiği, yatağını düzenlediği, yatağında Le Monde okuduğu, hazırladığı tost ekmeğini pencere kenarına yediği ve çamaşırları yıkamak için kabı suyla doldurduğu tekrarlanarak gözlenir. Film sadece nesnelere algılanmasıyla ilgili değil, aynı zamanda Perecvari bir kaygıyla bizi *kahve kaşıklarını sorgulamaya, duvar kâğıtları altında ne olduğunu merak etmemize* sebep oluyor. (Şekil 4.1)



Şekil 4.1 : Uyuyan adamın 90 saniyelik sekansı

Şehirde geçirdiği vakitlerde, gündelikliğe ait anlar taşımaktadır. Düzenli olarak aynı şekilde bar kenarındaki yüksek tabureye oturmuş bir şekilde, biftek ve patatesini istediğini ve yemesini izlediğimiz çeşitli sahneler, bifteğin bir kadeh şarapla beraber barda nasıl servis edilebileceğine dair, küçük bir etnometodolojik okumaya da açıktır. Benzer şekilde tekrarlanan hareketler dizisinde, sinemaya girdiği ve sigarasını yaktığı, yerine oturmak için bir el feneri yardımıyla oturması gereken yerin gösterildiği sahneler vardır. Bu tip hareketlerden, pratiklerden bazıları artık olmamakla beraber, istemeden de olsa arşiv değeri taşımaktadır. (Şekil 4.2)



**Şekil 4.2 :** Şehirdeki gündelik faaliyetleri

Gündelik olan film aracılığıyla nasıl gözlemlenebilir sorusunun cevabını Pécé, sinemanın görsel ve cinaslı tekniklerini kullanmanın yanı sıra, eylemleri tarifleyerek ve dökümleyerek, yeni bir form ile Uyuyan Adam vasıtasıyla ortaya koymaya çalışmakta, eylemlerin tekrarlayan varyasyonları ile gündelik dökümün hem görsel hem de metinsel çaprazlamasıyla yeni anlamlar üretmektedir.

Chantal Akerman ve Pécé

Chantal Akerman'ın filmleri de Pécé'in gündelik olanın izini sürmeye dair bir paralel evren oluşturmaktadır. Pécé'in Mekân Feşmekân adlı kitabının, Akerman'ın popüler

filmi Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles ile benzer tarihlerde sinemaya çıktığı düşünüldüğünde, bu durum tesadüfi değildir.

Her ne kadar Jeanne Dielman (1975) kadınlar ve feminizm temalı tartışmaların bir referans noktası olarak görülüyor olsa da, Perec'e benzer şekilde gündeliklik kavramına değinilmiştir. Ayrıca, Perec'in en eski ve en uzun ömürlü arkadaşlarından biri olan Babette Mangolte Akerman'ın Jeanne Dielman da dahil olmak üzere birçok filminde görüntü yönetmenliği yapmıştır (Bellos, 1993). Akerman, Mangolte dışında Perec ile pek çok ortak bir noktaya sahiptir ve bir şekilde Perec'in yazdıklarını sinema ile test etmiştir. La Chambre (1972), Hotel Monterey (1972) ve Jeanne Dielman (1975), bu çalışmayla alakalı mekân çalışmalarının çeşitli yönlerini içerir.

Perec'in (2017) Mekân Feşmekân'daki mekânsal analizi, bu çalışma için önemli bir noktadır. Yataktan, odadan, daireden, binadan, caddeden evrene kadar, artan bir ölçekte, mekânı okumaya davet etmektedir. Perec (2017) kitabın konusunu boşluktan ziyade boşluğun etrafında ya da içinde olan şey ya da şeyler olarak tanımlamaktadır. "Bu elimizde fazla bir şey olmadığı anlamına geliyor: Boşluk, elle tutulamaz olan, gerçek anlamda maddi olmayan: Kapsam, dışarı, dışarımda olan, sınırları dâhilinde bir yerden başka bir yere gittiğimiz, bizi kuşatan alan, etrafımızı saran mekân." Perec (2017) yatak odası ve ikamet etmek üzerine sorular sormaya devam ediyordu:

"Bir odada ikamet etmek ne demektir? Bir yerde ikamet etmek o yere sahip olmak mı demektir? Bir yer neden ve nereden itibaren bütünüyle bize ait olur? Plastik pembe bir leğenin içinde üç çift çorabı yıkadığımız zaman mı? Bir tüpün üzerinde spagetti ısıttığımız zaman mı? Elbise dolabındaki her biri ayrı telden çalan bütün askıları kullanmış olduğumuz zaman mı? Carpaccio'nun Azize Ursula'nın Düşü'nü resmeden eski bir kartpostalı duvara çivilediğimiz zaman mı? Boşa çıkan beklentilerin acısını ya da tutkuyla alevlenen azgınlıkları ya da çürüyen dişlerin verdiği ıstırapı tecrübe ettiğimiz zaman mı? Perdeleri keyfimize göre çektiğimiz, duvar kâğıtlarını yapıştırdığımız, parkeleri zımparaladığımız zaman mı?"

Benzer bir şekilde Akerman (1972) da La Chambre'de yatak odasının gündelik durumunu hareketli görüntüler ile ortaya koyar. La Chambre (1972), Babette Mangolte'nin görüntü yönetmenliğini yaptığı, mekânsal açıdan ve kamera hareketleriyle ilginç bir kısa filmidir. Kamera tripod üzerine bağlanmıştır. Önce saat

yönünün tersine üç kez hareket eder, daha sonra tersine sallanarak görüntüyü kaydetmeye devam eder.

Kameranın hareketleri ile beraber, filmin aynı zamanda oyuncusu olan Akerman, kadraja her girişinde farklı bir gündelik eylem sergilemektedir. Bu hareket tekrarları Perec'in Olağan-İçinde ortaya koymuş olduğu gündelik hayatın dökümü gibidir. Kamera not almaya devam etmekte ve manzara tahmin edilebilir olmaktan çıkana kadar, manzara yabancılaşana kadar kadının hareketlerinin dökümünü yapmaktadır. (Şekil 4.3)



**Şekil 4.3** : La Chambre'de yatak odası

Bu örnekler bize sıradan olanın en banal formunda, bir yatak odasının keşfedilmesi durumunun tezahürüdür. Aynı zamanda kamera döndükçe “ribbon” efekti adı verilen bir şerit durumu oluşturur ve zootrop -durağan resimleri deviniyormuş gibi gösteren bir aygıt- benzeri bir görüntü ortaya koyar. Öte yandan kamera, bizi odanın çevresinde bir yatak odasında yaşamaya ilişkin çeşitli günlük aktiviteler izlemeye davet eder. Lavabonun içinde yemekler, masada yemek yenmesinin bir kanıtı olarak, üzerinde su ısıtıcısı bulunan bir mutfak, yazı masası ve dolap vardır. Odada yatan kişiyle birlikte filme alınmış, yaşanmış bir alandır. Kamera döndükçe, odanın görsel envanterini oluşturur. Tek bir sekansta yakalanan potansiyel günlük aktivitelerin bir dökümüdür. Önceki bölümde incelenmiş olan Perec'in Uyuyan Adam'ı kent anlarıyla bütünleşen, bir yıl içerisinde gerçekleşmiş eylemlerin tekrarları üzerinden bir gündelik hayat anlatımı ortaya koymaktadır. Onun filmi gündelik anların bir taksonomisini oluştururken, Akerman'inki tekil bir oluşumdur. Her ikisi de film yapımcılığını gündelik hayatı tanımlamak üzerine kurar ancak farklı yaklaşımlar sunar.

Yatak odası üzerine bir diğer önemli örnek Godard'ın Charlotte et son Jules'tur. Zamanın ve mekânın birlikteliğine inanan "Charlotte ve Oğlu", hızlı ve tempolu bir kadın ve erkek arasında geçen diyaloga -monolog da denilebilir- sahip, komedi filmidir. Kız diş fırçasını almak için geri dönmüştür ve erkek ilişkilerinde yaptığı hataları anlatarak, ona ders vermeye çalışmaktadır. Çekim ve düzenleme stratejisi iki

protagonist tarafından odanın mekânsal deneyimine izin verir. Belmondo yataкта uzanır ya da oturur, masada daktilosunda birkaç cümle şey yazar, lavaboyu kullanır ve sokağa açılan ufak balkona çıkar. Bu kısa zaman diliminde Godard'ın filmi, 60'lara ait bir yatak odasının, aynı Uyuyan Adam'daki, gündelik yaşam pratiğini ortaya koyar. (Şekil 4.4)



Şekil 4.4 : Yatak odasının gündelik pratikleri

#### 4.3.3.2 Jeanne dielman, 23 quai du commerce,1080 bruxelles

Film, oğluyla birlikte Brüksel'de bir apartman dairesinde yaşayan orta yaşlı bir kadının hayatındaki üç günü ele alıyor. Bir dul olan kadın her öğleden sonra 17:00 ile 17:30 arasında evde hayat kadınlığı yaparak gelirini sağlamaktadır. Film gündelik rutinlerin ekrana yansımından oluşmaktadır. Günlük rutini patatesleri yakmasıyla sonsuza dek sürebilecek gibi gözükmektedir. Rutininin bozulması gündelik hayatının ritmi kesintiye uğramasına ve üçüncü gün müşterisini yatak odasında öldürmesine sebep olur. Film üç saat yirmi dakika sürmekte ve olayların gerçek zamanlı gerçekleştiği genellikle üç ya da dört dakika süren uzun çekimlerden oluşmaktadır. Bu tekrarlayan olayların sıkıcılığına sebep olması gereken durum, giderek onların yapılarına ve önemine olan dikkatimizi artırmaktadır (Bergstorm, 1977).

Filmlerde gündelik tasvirin fonksiyonunun önemine değinen Deleuze (1989), Jeanne Dielman hakkında yaptığı açıklamada, Chantal Akerman'ın “doygunluktaki hareketleri” göstermek istediğinden bahseder. Sinematik gündelik durum, Deleuze'ün “zaman-hareket” kavramının temel bir bileşimidir. Özellikle II. Dünya Savaşının sonunda ortaya çıkan İtalyan neo-realist hareketiyle, Jeanne Dielman ile ilişkilendirilebilecek, de Sica'nın Umberto D adlı filmi ile ilişkilendirmiştir.

Fakat daha önemlisi Deleuze (1982) gündelikliğin, potansiyel rahatsızlıkların ortaya çıkması için gerekli bir durum olduğunu öne sürmekte ve durum ne kadar sıradansa, ortaya çıkacak durumun rahatsızlık seviyesinin artacağından bahsetmektedir. Bu argüman Jeanne Dielman'ın patates pişirirken yaşadığı durumun, bir cinayete sebep olmasına örnektir. Deleuze gündelik hayat karşısında sınır durumların varlığından bahseder ve günlük durumların, bir sınır durumu ortaya çıkaracak “ölü kuvvetleri” serbest bıraktığından bahseder (Deleuze, 1989). Burada bahsedilen gündeliğin sinemada varlığının ortaya konması değil, bu sınır durumların ortaya çıkması için bir astar olarak kullanılması ile ilgilidir. Bu noktada daha önce bahsedilmiş olan gündelikliğin sekteye uğraması ile ilgili olan bölümde bahsedilen ile benzerlik taşımaktadır. Her gün süren bu sıradan eylemler dizisinin bir sonucu olarak varlık bulur.

Film üç saat sürmekte ve bu üç saat içerisindeki eylemleri gerçek zamanlı –eylem süresi- olarak ortaya koymaktadır. Akerman (Akerman ve Martin, 1979) bu uzun sekansların varlığından ve kamera açılarından şöyle bahsetmektedir:

“Sahneyi çekmenin ve o filmi çekmenin tek yolu, kadının yüz parçaya bölünmesini engellemek, aksiyonu yüzlerce yerde kesmekten kaçınmak, dikkatlice bakmak ve saygılı olmaktır. Kadrajlar, ona ve içindeki hareketlere saygı göstermek içindir [...] Kamerayı nereye koyacağımız konusunda çok fazla seçeneğimiz yoktu, çünkü açı çekimi yapmak istemedim. Hepsinin mümkün olduğunca düz olmasını istedim.”

Buna ilişkin, Jeanne Dielman (Delphine Seyrig), kamera ya ona ya da yana bakacak şekilde, her zaman çerçevenin ortasında yer almaktadır. Kamera onu üç gün boyunca, mutfakta, koridorda, yatak odasında, banyoda ve yemek odasında aynı pozisyonda oturur halde çekerek zaman içinde günlük hareketlerinin dikkatli bir şekilde ağını örmektedir. Bu noktada mekâna oldukça yer veren bir filmidir. Kamera protagonist mekânı terk ettikten sonra bile gösterime devam ederek normalde seyircinin dikkat etmediği detayların fark edilmesi sağlanır. Koridor, mutfak, yemek odası gibi alanların her detayı seyirciye, protagonistin patates soyarken ki monoton hareketleri gibi, izleyicinin tüm detayları kavramasına izin verecek şekilde yansıtılır.

Filmde mutfak gibi küçük bir alan için, dik açıda iki bakış açısı kullanılmaktadır. Birincisi mutfağın girişinden içeriye bakan ve yan duvardan lavabo ile ocağa bakan ikincisi. Böylece görünüş ile kesit-görünüşün arasında gidip gelen bir bakışa sahip olunmaktadır. Bu türden planimetrik çekimler daha sonra Wes Anderson gibi yönetmenlerin ilgisi haline gelmiştir. (Şekil 4.5)



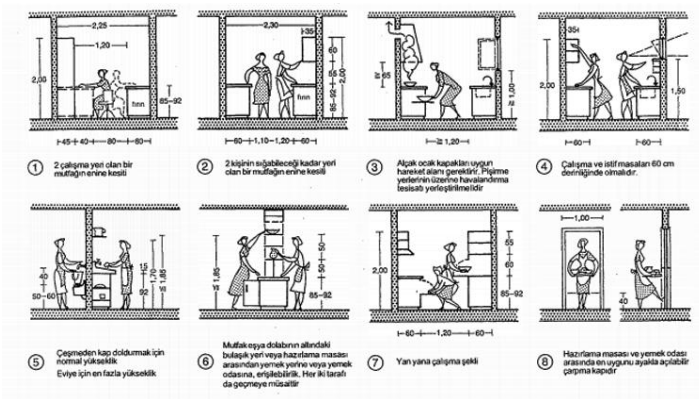
**Şekil 4.5 :** Grand Budapest Otel’in resepsiyonu

Bu noktada Akerman’ın iç mekânları sergilerken kullandığı bu süreklilik sağlayıcı düzenleme ile modern bir yöntem ortaya koymuş denilebilmektedir. (Şekil 4.6)



Şekil 4.6 : Jeanne Dielman’da oturma odası

Mutfak sahneleri sistematik bir şekilde tasvir edilir. Bir kitabı olsaydı eğer “mutfağın gündelik kullanımının sinematik gösterimi” olurdu. Bununla birlikte var olan, “mimarlara ve tasarımcılara herhangi bir bina projesinin yaratılması için çerçeve oluşturan temel bilgi kaynağı” olan Neufert’e benzeyecektir. (Şekil 4.7) Aynı zamanda kitapta bulunan prototip mutfak çizimleriyle bir karşılaştırma yapılabilmektedir. (Şekil 4.8)



Şekil 4.7 : Neufert mutfakta çalışma prensipleri





**Şekil 4.8 :** Jeanne Dielman’da mutfak kullanımı

Sinema ekranına, birçok insanın yaşadığı sıradan hayatların, olağan müştereklerin bir tasviri yansıtıyor. Gündelik rutinin bıkkınlığı ve yarattığı dehşetin -genellikle kapalı kapılar ardında yaşanan ve nadiren büyük ekranlarda yansıtılan- bir tasviri olarak ortaya çıkmaktadır (Chamerette, 2013).

Akerman, normalde sorgulamayacağımız ya da üzerinde düşünmediğimiz gündelik rutinimizle yüzleşmemizi istemektedir. Mimarlar için ise bu durum Jeanne Dielman ile gündelikliğin ve ev hayatının mekânsal pratiğini ortaya koyması açısından önem kazanmaktadır. Onun aşırı gerçekçiliği ve tekrarlarla yaşanan bir yabancılaşma hissi yaratması Percec’in çalışmalarıyla benzerlik taşımaktadır.



## **5. FİLM ANALİZLERİ: LA HAINE, CLOCKERS, FISH TANK**

Buraya kadar özetlenen ilişkiler bütünü filmler üzerinden okunmaya çalışılacak, farklı yönetmenler tarafından kullanılan farklı coğrafyalardaki toplu konutların nasıl temsil edilmekte olduğu, hangi durumu ortaya koymak için seçildiği gündelik hayat ve mekân ilişkilerinin hangi bağlamda, nasıl kullanıldığı irdelenecektir. Buna göre iç mekânlar, ortak kullanım alanları, toplu konut bölgesi içindeki ya da çevresindeki konut harici mekânlar ve kent ile ilişkisini aktarabilecek ulaşım meselelerine değinilmeye çalışılacaktır ancak unutulmamalıdır ki bu ilişkiler bütünü farklı yönetmenler tarafından ifade edilmeleri sebebiyle anlatının ele alış biçimleri farklılık göstermektedir.

### **5.1 La Haine**

#### **5.1.1 Özet**

Paris'in dışında bulunan toplu konutlar, Abdel adında bir gencin polis nezaretinde yaralanıp hastaneye kaldırılmasıyla sarsılmıştır. Bölgede isyan çıkmış ve polis ile olan gerilim sürekli devam etmektedir. Konutlarda yaşayan üç arkadaş, Vinz, Hubert ve Said de bu isyanlara katılmış, bu isyanlar sırasında ise Hubert'in spor salonu enkaza dönmüştür. Vinz arkadaşlarına bir polis memurunun kaybettiği tabancayı bulduğunu ve Abdel ölürse bununla intikamını alacağını söylemektedir. Gençler günü etrafta takılarak zaman geçirmeye çalışmaktadırlar ancak gerilimin dorukta olduğu bölgede kendilerine sakinleşebilecek bir yer de bulmakta oldukça zorlanmaktadırlar. Bunların ertesinde, yeni durakları Said'in borcu olduğunu söylediği arkadaşı Asterix'in Paris'teki evi olur. Evde gelişen olaylar sonucunda Vinz Asterix'i silahla tehdit ederek aralarındaki anlaşmayı bozarak evden kaçarlar. Aceleyle kaçarlar yolda polise yakalanırlar, Hubert ve Said tutuklanır. Bir süre karakolda zaman geçirdikten sonra, serbest bırakılırlar. Üçlü tren istasyonunda buluştuktan sonra, son giden treni kaçırlar. Ardından bir alışveriş merkezinde uyurlar ve Abdel'in öldüğünü belirten bir habere uyanırlar. Bunun üzerine sinirlenen Vinz bir trafik polisini silahla vurmaya

hayal eder ancak arkadaşları bu hayale karşı çıkıp onu engellemeye çalışır. Daha sonra sokakta birkaç dazlağın saldırısına uğrarlar. Vinz aralarından birini yakalar ve başına silahı dayar. Neredeyse kontrolden çıkmak üzeredir ancak Hubert onu engeller. Konutlara dönerler. Vinz başına iş açacağına farkındadır ve kurtulması için silahı Hubert'e verir. Üçlü ayrıldıktan sonra Said ve Vinz bir polis memuru tarafından durdurulur. Polis Vinz'i silahıyla korkuturken silah alev alır ve Vinz ölür. Dehşet içinde kalmış Hubert olayı izler ve silahı polis memuruna doğrultur.

### 5.1.2 Fransız banliyölerinde toplu konutlar

Dünyanın büyük şehirlerinin çoğunda kent ve banliyö arasındaki kontrast Paris'teki kadar belirgindir. Kentin gerçek sınırları aşılar ve periferiye varıldığında, aniden merkezin sıralı mimarisi kendisini kargaşaya bırakır. Paris banliyöleri 1900'den bu yana büyük ölçüde büyümüş ve şuan Fransa'da her dokuz kişiden birine ev sahipliği yapmış olsa da çoğu bilinmeyen topraklardır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hem kırsal kesimden hem de kolonilerden gelen göçmenler istihdam için kente göç ettiklerinde, ciddi bir konut kıtlığına yol açan, Paris'te yaşanan ekonomik patlamayla beslenen bir başka sınır dışı etme dalgası başlamıştır. Les Trente Glorieuses -muhteşem otuz yıl- olarak adlandırılan, 1945'ten 1974'e kadar geçen sürede yaşanan ekonomik gelişmede, kentin eteklerinde yer alan gecekondu -teneke mahalleler- bölgeleri, modern konutlar üretmek için yıkılmış ve banliyölerde büyük bir büyüme yaşanmıştır (Ross, 1996). Bunların bir çoğu belediye destekli sosyal konutlar, "Grand Ensembles" adı verilen yapı biçimleridir (Wong ve Goldblum, 2016). (Şekil 5.1)



### Şekil 5.1 : La Nöe konutlarının havadan görünümü

Kristin Ross'a (1996) göre, yapılı çevrenin %24ü hijyen ve güvenlik bahanesi altında yıkılıp yeniden inşa edilmiştir ve bu dönemde Paris'te yaşayan işçi sınıfı sayısı %44 artarken, kadrolu yönetici sayısı %51 oranında artış göstermiştir. 20.yy 'ın ikinci yarısı boyunca hızla modernleşen şehir, giderek politika olarak ırkçı bir tavır sergilemiştir:

“Fransız modernleşmesi ve onu taçlandıran başkent, yeni kentsel ayrışmanın sonucu olarak kendilerini çeper dışında bulan, büyük ölçüde Afrikalı göçmenlerin oluşturduğu topluluğun üzerine kuruldu. 1969'da her altı kişiden birisi, toplu konutlarda yaşamaktaydı. Çoğunlukla beyaz üst ve orta sınıflar ise Paris çeperi içerisinde, günümüzde bilindiği şekilde yaşamaya başlamıştır. Toplu konutlarda ise bahsedildiği gibi göçmenler ve işçi sınıfı oturmaktaydı.” (Ross, 1996)

1950'lerden itibaren Cezayir, Tunus ve Fas'tan iş için göç eden banliyödeki düşük vasıflı fabrika işçileri, 1970'lerin sonuna doğru gittikçe artan bir şekilde işten çıkarılmakta ve kendilerini işsiz bulmaktaydılar. 1975-1990 yılları arasında Fransa'da 1.3 milyon sanayi işçisi işini kaybetti ve toplu konut alanlarının çoğu, bu durumdan etkilenen bölgelerde yoğunlaştı (Body-Gendrot, 2000)

Endüstriyel krizin sosyal etkilerinden endişe duyan politikacılar, eşitliğe dayanan planlar ve kolektif bir Fransız milliyetçi söylemini ifade ederek, bu dengesiz durumun etkilerine karşı formül üretmeye çalıştılar (Balibar, 1991). Örneğin Mitterand döneminin sosyalist hükümeti, Fransa'nın banliyö bölgelerini rahatsız eden sorunları ele almak için, bir kentsel canlandırma hareketi olan “Banlieues 89” adında bir dizi toplu konut projesi gerçekleştirdi. 100'den fazla proje (Roberts, 2000) gerçekleştirilmiş olsa da, 1991'de muhafazakâr hükümetin seçilmesiyle program resmen sonra erdi. Estetik kaygı ve toplumsal ayrışmanın engellenmesi üzerine yapılan vurguya rağmen projeler bu durumlara yeterli katkıyı sağlayamadı ve banliyölerdeki sosyolojik ve ekonomik olumsuz koşullar devam etti.

1991 yazında, gençler ve polis arasındaki gerilim Lyon ve Marsilya ya da sıçradı. Aynı zamanda bu durum, gençlerin, banliyölerdeki sosyal ve fiziksel çürümenin sorumluları olarak, lanse edilmeye başlandı (Wacquant, 2015). Bu hem politik söylemde hem de medyada tekrarlandı. Banliyölerdeki gençlik, çok az şey yapan ama her türlü yasa dışı faaliyete bulaşan gençler olarak tehlikeli bir sosyal sınıf olarak görüldü (Cesari, 2005).

### 5.1.3 İsyân; bir banliyö anlatısı

İzleyici La Haine'nin hikâyesinden ne çıkarabilir? Hikâyenin ne kadarı bu üç erkeğin yirmi saatini, ne kadarı bu toplu konutlardaki yaşamı ve polis ile sakinleri arasındaki çatışmayı aktarıyor? Bu soruları cevaplamaya yardımcı olacak bazı ipuçları var, ancak hikâyenin tamamını anlayabilmek için bir miktar arka plan bilgisine ihtiyaç var. Birçok kurgu filmde, anlatı soruları veya gizemler nispeten basittir. Çocuk kıza aşkını itiraf edecek mi? Katil yakalanacak mı? gibi. Ancak La Haine'in merkezinde şu soru var. Silah kullanılacak mı? Biri zarar görecektir mi?

Bu hikâyenin görünen yüzünde beliren hikâyeye ait bir sorudur ve arkasında daha büyük muammayı barındırmaktadır. Bunu filmin içerisinde birkaç defa geçen “Jusqu'ici tout va bien” ifadesinden anlayabiliyoruz. 50. Kattan atlayan adamın yere düşerken kendine sürekli olarak “Buraya kadar her şey yolunda” olarak hatırlattığı bu söz, filmde üçüncü kez tekrarlandığında mecazi olan düşenin aynı onlar gibi toplumun kendisi olduğu göndermesi yapılır. “Nefret” olarak tanımlananın ise, toplumu tahrip eden yıkıcı güç olduğunu işaret eder. Bu ifadelerle göre anlatı, belirli bir estetikle çekilmiş olsa da umutsuzluğun ne olduğunu tartışmak için bir zemin yaratır.

“Atmosfer, hikâyeden bile önce asıl anlatmak istediğimdi. Bu mesajın kendisiydi. Atmosfer ve filmin ismi... Metisse -ilk filmi- ve La Haine'de hikâyeyi bilmeden önce sonunu biliyordum. Her şey son ile son birkaç saniye ile ilgili.” (aktaran Vincendeau, 2005)

La Haine ve zamanın kullanımı sıkı bir şekilde tanımlanmıştır. Gençlerin gün boyunca yürüyerek geçirdikleri zaman, filmde ara hatırlatıcı göstergesiyle bölünür. Gündüz vaktinden sabahın ilk ışıklarına kadar tüm geceyi ayakta geçirirler. Bu durum gençlik anlatılarına has genel bir yaklaşım olarak tariflenebilir. Bütün gece ayakta kalma ve bu sebepten yolda kalmış, toplu taşıma araçları kullanamama gibi nedenlerle dışarıda mahsur kalma ihtimali de artar. Ancak, sınırlı bir zaman dilimindeki konsantrasyonun çoğu, gerginliği arttırmaya ve şüphe yaratmaya yardımcı olur. İzleyicinin gerçekleşmesi beklenen bir eylem için heyecanını artırarak, seyircinin de duygusal bir şekilde katılması amaçlandığı söylenebilir. Bu şüphe, izleyiciyi bilgi ile besleyerek çalışır, ancak daima bir şeyi geri tutar. La Haine'de şüphe kaynağı, silahın ve Abdel'in hastanedeki durumudur. Abdel ölürse, Vinz bir polis memurunu öldürme sözü vermiştir.

Dolayısıyla seyirciye zamanın aktarımı için kullanılan başlıklar, gerilimi artırmak için anlatı lehine çalışır. Vinz, aptalca bir şey yapmadan önce kendi kontrolünü daha ne kadar sürdürebilir? Abdel daha ne kadar hayatta kalacak? Geçen zaman sembolik olarak da olsa işliyor. Vinz, patlamaya hazır bir bomba gibidir. “Şimdiye kadar her şey yolunda” olma durumunun bir metaforu olarak, hatırlatma etkisi gösterir. Bu geçen vakti tarifleyen zaman eklerinin, anlatı ile gerçekten bir ilişki içerisinde olup olmadığı da şüpheli gözükmektedir. Kassovitz (aktaran Vincendeau, 2005) röportajında bunun haber ve sıradan insanların yaşamlarını konu alan televizyon programlarına atıf olarak kullandığından bahseder. Bu bir çeşit anlık durum güncellemesi gibidir. Genel olarak La Haine'deki anlatı zamanının manipülasyonu, bir huzursuzluk duygusu yaratmaktadır. Buna karşılık, isyan haberlerinin filmin açılışındaki montajı, rahatsızlığın yarattığı adrenalini vurgulamaktadır. Konutlardaki isyan, yaşamın anlamsızlığına kıyasla daha amaçlı bir şey olarak görünmektedir.

Zamanın manipülasyonu açılış sekansının montajı ile sınırlıdır. Üçünün ayrıldığı ve eylemin paralel zaman olduğu tek an, Said ve Hubert'in tutuklandığı Vinz'in sinema ve boks maçına gitmek için kaçtığı zamandır. Anlatım açılış bölümünün başlarında eylem üçünü ayrı ayrı takip etmekte ancak daha sonra birleşerek ortaklaşmaktadır. Yine burada saat, izleyicinin bunun geleneksel bir doğrusal anlatı olduğunu düşünmesini de önlemiş olur.

“...izleyicinin doğrusal bir olay örgüsü takip etmediklerini, belli bir zamanda olayla karşı karşıya olduklarını anlamasını sağlar. Saatler geçiyor ve son bir anda kesin bir şey olacak. Bu yüzden seyirci olay örgüsü olmadığına aldırıyor, bir günlük veya haber raporu gibi.” (aktaran Vincendeau, 2005)

Çok dikkatlice inşa edilmiş bir olay örgüsü var olmasına rağmen Kassovitz, izleyici için önemli meselenin anlatı eylemlerinin takip edilmesi değil, karakterlere ve durumlarına karşı duygunun gelişmesi ve gerginliğin artmasının sonuçlarının ne olacağını düşündürmek istemiş de olabilir.

Filmin tanıtımının yapıldığı röpotajlarda Kassovitz, 18 yaşındaki siyahi bir gencin 1992'de sorgulama sırasında bir polis memuru tarafından öldürüldüğü gerçek bir olaya değinmiştir. (Kassovitz, 1995) Filmin açılış sekansında kullanılan görüntüler Makome M'Bowole'nin öldürülüşü sonrası çıkan olaylardan parçalar kullanılır (Vincendeau, 2012). Abdel karakterinin vurulmasının yarattığı durumun önemi de burada

yatmaktadır. Tabii ki gerçek bir olayı anlatmak, anlatıyı gerçekçi yapmaz. Haberlerde geçen olaylardan öyküler alan filmler zaten kamuoyunun bir parçası olduğundan tartışmaya açık bir yapıya sahiptir ve La Haine'i önemli yapan da tam da bu sosyal uzantılarıdır.

La Haine'in açık anlatı yapısı izleyicinin materyalleri anlama ve kendi hikâyesini yazmasına davet etmektedir. Daha önce bahsedildiği gibi Hollywood filmlerinin yapısı kapalıdır ve izleyicilerin tamamlanmamış uçları birleştirmesine müsait değildir ve film bir sonuca bağlanır. La Haine Kassovitz'in söylemleriyle desteklenebilecek şekilde politik bir filmidir. Buradaki politik söylemi sosyal ve kültürel ilişkiler üzerinden değerlendirilebilmektedir. La Haine'de geçen olaylar gerçeğe dayanmaktadır ve yaşanmış, yaşanıyor ve yaşanacak olanın bir arada bulunduğu bir dizi eylemi tarif ediyor gibi gözükmektedir.

#### **5.1.4 Karakterler ve mekânlar**

La Haine alışılmışın dışında bir değil üç protagoniste sahip bir film. La Haine'de Hubert, Said ve Vinz rolü ortaklaşa kullanmalarına rağmen eş karakterler değildir. Hepsi aynı toplu konutta yaşıyor olsalar da farklı etnik - Afro-Fransız, Mağrip ve Yahudi- kökendirler ve toplumdaki baskı altındaki grupları temsil etmektedirler. Bir noktada ortaklaşırlar, onlar toplu konutun işsiz işçi sınıfı genç erkekleridir. Temsilci olsalar da üç karakter farklı kişisel niteliklerle ayırt edilir. Hubert, görünüşte en yaşlı ve en deneyimlidir. İlişkileri açısından en olgun ve akli başında olandır. Filmde bunun ipuçları, ciddi suç işlerine karışıp yakalanmadan çıkmasından ya da Fransız donanmasında görev yapmasından anlaşılır. Vinz ise aralarında en kaba olanıdır. Dolaşırken inek görmesi, onu bir şizofren olarak algılanabilmesine yol açmaktadır. Aynı zamanda şiddetin kenarında bir görüntü çizer. Said ise aralarında en genci, ağız bozuk fakat zeki bir görüntü çizer. Bu kişisel nitelikler karakterlerin ev yaşamlarından da gözlemlenebilmektedir.

Hubert, güçlü Afrika mirası olan kimliği ile genç bir adam silueti çizmektedir. Odasında, satmak için sağladığı hasadı ayırırken, duvarda Muhammed Ali'nin afişleri ve 1968 Meksiko Olimpiyatları'nda siyahi gücü sembolize eden selamı veren Afro-Amerikalı atletler Tommie Smith ve John Carlos'u görüyoruz. Bu imaj aynı zamanda siyahi kültür tarihinin en önemli anlarından biridir. Odasında da bu kültüre ait "reggae" çalmaktadır. (Şekil 5.2)





**Şekil 5.2 : Hubert'in odası**

Vinz, Amerikan kültürüyle ilişkilendirilebilecek Taxi Driver (1976) filminde tanıdığımız Travis Bickle karakteri gibi ayna karşısında sergilediği performans ile tanıtır kendini. Ayrıca Yahudi kökenlerinden de kopmamaktadır. Rüyasında halk müziği eşliğinde dans etme hayaliyle bu da açıkça gözükmektedir.

Mağribi olarak tahmin edebileceğimiz Said karakterini ise evinde görememekteyiz. Bu sebeple onun karakterine dair ipuçlarına sahip olunamamaktır ancak belki de bu diğer iki karaktere göre toplu konutlarda daha baskın kültüre sahip olmalarından kaynaklı olabilir. Karakterler ilgili bir diğer önemli nokta ise, karakterlerin kendi isimleriyle filmde yer almalarıdır. (Vincent Cassell, Hubert Kounde, Said Taghmaoui) Muhtemeldir ki Mathieu Kassovitz'in bu tercihindeki sebeplerden biri karakterlerin kendi kültürlerinde de benzer kodların olmasıdır.

Bir diğer önemli nokta filmde bu üç erkeğin de baba figürü yoktur. Vinz'in büyükannesi ve teyzesi, Hubert'in annesi, kız kardeşi, diyaloglardan anladığımız kadarıyla erkek kardeşleri, Said'in kız kardeşi ve ablası olduğunu görebiliyoruz. Üçünün de kız arkadaşı yok. Filmdeki tek yaşlı karakter tuvalette karşılaştıkları Yahudi dededir. Gençleri yönlendirebilecek ya da nasıl davranmalarını söyleyen bir erkek ebeveyn figürü bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu göstergelere bakarak bu filmin maskülen bir anlatı olduğunu söyleyebiliriz.

Filmin mekânları toplu konutlar ve şehir merkezinin seçili alanlarıdır. Toplu konutlar bambaşka bir karakterdedir. Burası ruhsuz blokların egemen olduğu, ıssız kamusal alanlardan oluşan bir ortamdır. (Şekil 5.3)



Şekil 5.3 : La Haine’de ıssız kamusal alanlar

Said blokların ortasında Vinz’e seslenerek etrafını çevreleyen blokların bir kanyonmuşçasına algılanmasına sebep olur ve aynı zamanda mahremiyet yoksunluğunu çevre sakinleriyle girdiği bir tartışmayla ortaya koyar. (Şekil 5.4)



Şekil 5.4 : Kamusal alanları çevreleyen bloklar

Konut bölgesi hakkında yapılan haberler, çevre sakinlerine kötü davranılmasına sebep olmaktadır. Haber ekibinin üç gence uzaktan yapmaya çalıştığı röportajdan da bu durum okunabilmektedir. Hubert kendilerine vahşi biriymişçesine davranan haber ekibine, burasının bir hayvanat bahçesi olmadığını söylemektedir. (Şekil 5.5)



**Şekil 5.5 :** Gençlerin kısa süreli durağanlığı

Aynı zamanda konunun haber değeri ise belli ki konutlarda yaşamayan orta sınıf izleyici için egzotik bir değer taşımaktadır.

Kassovitz'in çekimleri La Nöe'de yapmaya karar vermesi ve bu bölgedeki insanları tanımaya çalışması, çevreyi yeniden inşa ederek mekânın nasıl bir yer olduğunun izleyici tarafından hissedilmesi yerine, yaşanan olay-mekânın gerçek olduğu fikrini aşlamaya çalışmasından kaynaklanmaktadır denilebilir. Vincendaeu (2000), seçilen bölgenin diğer çok katlı blokların bulunduğu yerler kadar ıssız olmadığını ancak Paris'te kapalı olan bir otomobil fabrikasının işçileri için inşa edilmiş bir konut bloğu modelinde olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda bölgede işsizlerin sorunları iyi bilinmekte ve çocuk parkı sahnesinde yer alan gazeteciler ile yaşanan problemin doğru bir şekilde ele alındığından bahsetmektedir.

### **5.1.5 Toplu konutlarda gündelik taktikler**

Film, daha önce de bahsedildiği gibi üç gencin, konutlardaki 20 saatlik gündelik ele almaktadır. İşsiz oldukları anlaşılan gençler, gün içerisinde yürüyerek vakit

geçirmektelerdir. Bu yürüme eyleminin temel sebebi sadece ulaşım değil aynı zamanda durağan bir mekân (Şekil 5.6) bulmalarına engel olan polis unsurudur.



**Şekil 5.6 :** Gençlerin mekân arayışı olarak çatılar

Buradan yola çıkarak karakterlerin gündelik hayatta yaptıkları eylemleri Michel de Certeau'nun (2009) sıradan insanların gündelik eylemlerini keşfetmeye çalıştığı, erkin dayattığı strateji karşısında, tüketicilerin sadece tüketme eyleminde olmadığı aynı zamanda bir üretim ortaya koyduğu ve bunun taktik olarak nitelendirdiği Gündelik Hayatın Keşfi adlı kitabı üzerinden bir değerlendirme yapabilmek mümkündür. Gündelik alışkanlık, tutum ve uygulamaları genel hatlarıyla ortaya konmaya çalışıldığı kuramda amaç eylem ve üretme tarzlarını ortaya çıkarabilmektir. Bu eylem tarzları toplum içindeki yaşamda yaygın olup, sosyokültürel üretimin gelişimiyle orantılı olarak kendilerini ya durağanlık ya da direnç biçimlerinde göstermektedirler.

Kullanım olarak da nitelendirilebilecek bu eylemler, aynı edebiyatta yazı tarzını ya da biçimini ayırt edilebildiği gibi farklılaşabilmektedir: yürümenin, okumanın, üretmenin vb. tarzları. Buradan yola çıkarak Certeau (2009) şu örneği vermektedir: “Paris'teki ya da Roubaix'deki bir Mağripli, doğduğu Kabiliye'ye özgü "oturma" tarzını (bir evde ya da bir dil içinde oturma) , ona HLM'i (Fransa' da genelde göçmenlerin oturdukları ucuz toplu konutlar) ya da Fransızca'yı dayatan sistemin içine sokar. Ona belli bir mekânı ya da bir dili zorlayan düzende, bu düzeni kullanma tarzına uygun bir oyun uzamı yaratır.”

Örnekte bahsedildiği gibi ortada bir erk unsuru, mülkiyet ve kendine ait olmayan mülkiyet içerisinde kendine ait bir alan açmaya çalışan bir öteki vardır. Bu güçler arasındaki ilişkilerin ancak bir erk öznesinin, ki bu işletme ordu, kent, bilimsel kurum olabilir, yalıtılabilir olduğu anda gerçekleştirebileceği oyun ya da hesaplaşmalar strateji olarak tanımlanır (Certeau, 2009). Strateji uygulaması, her şeyden önce belirli bir aidiyet olarak çerçevesi çizilen bir mekânın varlığını ön kabulüyle, bu mekânı hedeflerden ya da tehditlerden oluşan dışardakiler kümesiyle kurmuş olduğu ilişkileri yönlendirebileceği bir üs olarak kullanır. Ötekinin görünmez güçleriyle etki altına aldığı bir dünyada özel bir mülkiyetin sınırlarını çizmektir söz konusu olan (Certeau,2009).

Zayıfın sanatı olarak tanımlanabilecek taktikler ise gündelik yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve uygulamayı içerir. Okumak, konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek, ya da yemek gibi en sıradan eylemler taktik türündendir ve “eylem, uygulama ve üretim tarzlarının” büyük bir bölümü de taktiktir: “Zayıf olanın, güçlü olana karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı, avcılara özel hileler, tuzaklar, el çabukluğu, çok biçimli öykünmeler hepsi taktiktir (Certeau, 2009). Taktik mekân olarak sadece ötekinin mekânını kullanır ve erkin kontrolünde açtığı çatlakları hassas ve düzenlenmiş bir biçimde kullanması gerekmektedir. Buraya kadar bahsedilen özetçe, bir erk unsurunun varlığı, bu unsurun stratejilerinin uygulandığı mekân, zayıf olan ve onun kendisine yabancı, kendinden olmayan güçlerden çıkar sağlamak için oluşturduğu taktiklerdir.

Filme bakıldığında, tam da Certeau'nun örnek verdiği gibi, Mağripli Said, Yahudi Vinz ve Afro-Fransız Hubert hikâyenin ötekileştirilmiş özneleridir. Proje bu üç gence, durağan güvenli bir mekân sağlamazken, çareyi bütün gün boyunca yürümekte bulurlar. Yürüyerek yaptıkları bu hareket, otoriteye ve onun baskı unsuru polise karşı yaptıkları taktiklerdir. Certeau'ya (2009) göre yürüme edimi, dilde ya da dile getirilen sözcelelerde, sözceleme (speech act) neyi ifade ediyorsa odur. Dolayısıyla bu üç gencin yapmış olduğu eylemi “sözcelemeyle ilişkin” üç işlevinden biri olan topografik sistemin benimsenmesi işlevine benzetebiliriz çünkü yürümek, mekândan yoksun olmaktır. Yok olmanın ve kendi aidiyetinin peşinde olmanın belirsiz operasyonudur (Certeau, 2009).

Filmde gençlerin yürüyüş eylemi Paris'e yaptıkları tren yolculuğuyla kesintiye uğrar. Certeau (2009) “hem gemi hem hapisane” adlı bölümde treni panoptik ve

sınıflandırıcı bir erkin kabarcığı, bir düzenin oluşturulmasına imkan veren, her şeyi içine alıp kapatan bir modül, kapalı ve özerk bir adacık olarak tanımlar. Uzamın aşabileceği ve yerel köklerinden kurtulup bağımsız olabileceği bir yer ve içeride hareketsizliğin düzeni vardır. Burada hüküm süren hayallere dalmadır. Yapacak bir şey yoktur, burada akıl hali vardır. Dışarıdaysa başka bir hareketsizlik vardır; nesnelere, büyük dağların, yaygın yeşilliklerin, dondurulmuş kasabaların, binalardan oluşan sütun yığınlarının, akşamın kızılığında seçilen kentlerin kara silüetlerinin hareketsizliği, gecenin ışıklarının öykülerimizin öncesinin ya da sonrasının denizine yansması misali.

Gençlerin bölgede yaşanan ve Hubert'in Vinz'i bir polisi vurmasını engelledikten sonra, yaptıkları tren yolculuğunda iplerinden kurtulmuş ve mutlak biçimde kalakalmış hissiyle perdeye yansır Hubert. Çevredeki binaları banliyöyü trenin camından seyre dalar; bu şeylerden yoksun kaldığı, geçici ama huzurlu yabancılıkları karşısında "Dünya sizindir" yazılı bir reklam panosu görür. Kentin merkezine doğru yaptıkları bu yolculuk belki de banliyöyü arkada bıraktıkları ve dünyanın onların olduğu ütopyacı bir hayale doğru götürmektedir.

"Git, uzaklaş, burası senin ülken değil, burası da öyle - görüşün uzama soyut hakimiyetinin bedelinin, kendine ait olan her yerin terk edilerek ve ayaklardan vazgeçilerek ödenmesini zorunlu kılan köklerden kopma eyleminin emir kipi." (Certeau, 2009)

## **5.2 Fish Tank**

### **5.2.1 Özet**

Mia Williams dengesiz, patlamaya hazır ve asosyal 15 yaşında bir gençtir. Bekar annesi Joanne ve küçük kız kardeşi Tyler ile birlikte Doğu Londra'da bulunan bir sosyal konutta yaşamaktadır. Mia en iyi arkadaşı Keely ile araları açılmış ve bu yüzden yalnız kalmıştır. Keely ve arkadaşları dans ederken yanlarına giderek onları kışkırtır ve eleştirir. Aralarında çıkan kavgada Keely'nin arkadaşına kafa atar. Mia düzenli olarak ıssız bir dairede hip-hop dansı yapmaktadır.

Konutların yakınında bir parkta Mia zayıf, bağılı bir ata rastlar ve onu serbest bırakmaya çalışır. Atın sahipleri iki genç erkek tarafından yakalanır, alay edilir ve saldırıya karşı koymaya çalışır. Diğer ikisinin kardeşi ve daha sempatik olan Billy,

yanlarına gelerek durumu engeller. Ona nezaket göstererek atın yaşlı ve hasta olduğunu açıklar.

Joanne'in yeni erkek arkadaşı Conor O'Reily yakışıklı bir İrlandalıdır. Mia'yı dans ederken mutfakta görerek iltifat eder. Bir gün Mia ve Tyler'ı kırsalda günlük bir geziye kendisi ve Joanne ile gelmeye davet eder. Conor onları en sevdiği şarkı olan Bobby Womack'ın "California Dreamin" versiyonuyla tanıştır. Kırsalda çıplak elle bir balığı nasıl yakalayacağını gösterir ve Mia, Conor'a kaba davranrsa da ondan etkilendiği açıkça görülmektedir.

Bir internet kafede Mia Youtube'da amatör müzik videoları izlemektedir. Kafeden ayrılırken dansçı arayan bir kulüp için broşür alır. Keely'nin arkadaşları içeri girip onunla alay ederler. Daha sonra Mia Conor'ı güvenlik görevlisi olarak çalıştığı iş yerinde ziyaret eder. Conor dans seçmelerine başvurması için onu teşvik eder ve ona bir kamera ödünç verir. Etkileşimleri gittikçe daha flörtöz bir hale gelmiştir.

Mia dans kasedini gönderir ve kulüp tarafından şahsen performans için davet alır. Bir gece Joanne üst katta sarhoşken Mia ve Conor birlikte sarhoş olurlar ve dans ederler. Bu durum yakınlaşmalarına sebep olur. Conor durumu gizli tutmaları gerektiği söyler. Ertesi sabah Mia annesinin ağladığını duyar, kardeşi Tyler ona Conor'ın gittiğini söyler. Mia onu yaşadığı yere kadar takip ederek onunla yüzleşir. Yaşından dolayı daha fazla görüşemeyeceği cevabını alır ve Conor onu arabasıyla tren istasyonuna kadar götürür. Mia geri dönerek gizlice evine girer. Evde kamerayı bulur var içindekileri izler. Ailesini ve kızını gördükten sonra sinirlenerek evi pisletir. Daha sonra ailenin geldiğini fark ederek arka kapıdan kaçar.

Mia, kızı Keira'yı skuteriyle görür ve annesinin dondurma almasını söylediği iddiasıyla onu kandırır. Tarlalarda ilerlerler çocuk korkmaya başlamıştır. Tellerle kapalı bir bölgeye girerlerken çocuk kaçar, Mia onu nehir kenarında yakalar ancak istemeden onu suya iter. Daha sonra Keira'yı sudan çıkarır ve eve götürür. Kendi evinin yolunda Conor arabasıyla onun yanında durur ve kovalamaca başlar. Conor daha sonra onu yakalar ve yüzleşince onu tokatlar. Bir kelime söylemeden uzaklaşır.

Ertesi gün Mia seçmelere gider. Bu seçmelerin erotik dansçılar için olduğu ortaya çıkar. Diğer katılımcılar ağır makyaj yapmış, kışkırtıcı kıyafetler giymiş yetişkin kadınlardır. Mia sahneye çıkar, kapüşonunu takar ancak müzik başladığı zaman sahneden iner ve mekânı terk eder. Billy'i aramaya gider. Parka geldiğinde atın

olmadığını fark eder ve durumunu sorar. Billy ona atı öldürmek zorunda kaldıklarını söyler. Gözyaşlarıyla yere oturur. Billy ona Cardiff'e taşındığını ve onunla gelip gelmemek istediğini sorar. Birlikte Mia'nın evine giderler, konutlardaki yaşam ekrana yansır. Eve dönerek toplanmaya başlar. Annesi ona “defol” der ve birlikte dans ederek vedalaşırlar. Daha sonra Billy'nin arabasına binerek uzaklaşırlar. Konutlarda uçan bir balonun görüntüsüyle film sona erer.

Ertesi gün Mia seçmelere gider. Bu seçmelerin erotik dansçılar için olduğu ortaya çıkar. Diğer katılımcılar ağır makyaj yapmış, kışkırtıcı kıyafetler giymiş yetişkin kadınlardır. Mia sahneye çıkar, kapüşonunu takar ancak müzik başladığı zaman sahneden iner ve mekânı terk eder. Billy'i aramaya gider. Parka geldiğinde atın olmadığını fark eder ve durumunu sorar. Billy ona atı öldürmek zorunda kaldıklarını söyler. Gözyaşlarıyla yere oturur. Billy ona Cardiff'e taşındığını ve onunla gelip gelmemek istediğini sorar. Birlikte Mia'nın evine giderler, konutlardaki yaşam ekrana yansır. Eve dönerek toplanmaya başlar. Annesi ona “defol” der ve birlikte dans ederek vedalaşırlar. Daha sonra Billy'nin arabasına binerek uzaklaşırlar. Konutlarda uçan bir balonun görüntüsüyle film sona erer.

Filmin açılış sekansı balkonda Mia'nın arkadan çekimiyle açılır. Konut alanına bakan kadrajın içinde merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Konut alanı ile Mia'nın konumu kontrast oluşturur. Bu arkadan çekim, esrarengiz bir durum yaratarak gelecekte olacak olaylarla ilgili olarak ipucu verir. (Şekil 5.7)



**Şekil 5.7** : Mia'nın toplu konutlarla kontrast hali



Geniş açı Mia'ya konutlarda bahçede ve balkonlarda oynayan çocukları görmesini sağlar ve yaşamdaki olanakların kısıtlı olduğu fikrini vurgular. (Şekil 5.8)



**Şekil 5.8 :** Konut sirkülasyonunu kullanan çocuklar

Daire içindeki yakın çekimler Mia, kız kardeşi ve annesi için sınırlı bir alan olduğu fikrini pekiştirmekte ve bu durum hayal kırıklıklarına ve iletişim eksikliklerini vurgulamayı artırıcı etki yapmaktadır.

Atın bağlandığı gezici kampçılar için oluşturulmuş parkın geniş açılı çekimleri, ailesinin oturduğu konutun çekimleriyle zıtlık oluşturmakta, bu park için mekân ve özgürlük ilişkisi için kurulmuş bir bağdan bahsedilebilmektedir. Mia'nın filmin başında atı özgür bırakmaya çalışması kendi özgürlüğünün bir temsili gibi düşünülebilmektedir. El kameralarıyla yapılan takip çekimleri, Mia'nın kaçarken olduğu gibi, bu anın çatışan karakterine ve dramatik gerginliğine katkıda bulunduğu söylenebilir. Çekimlerde doğal ışık kullanılmıştır, bu özellik hikayenin gerçekliğini artıran ve sıradan, tanıdık bir görünüm kazanmasına yardımcı olan bir durumdur. Konut alanının geniş açılı çekimleri filmin gerçekliğini pekiştirmek, yerin anlatı ile ilişkisini ortaya koymak için kullanılmıştır. (Şekil 5.9)



**Şekil 5.9 : Konutların geniş açılı çekimi**

### **5.2.2 Toplu konutlar ve toplumcu gerçekçi sinema**

Hamid Naficy'e göre (2001) bir çevreye özgü söyleyişe, aksana sahip filmler, sömürgecilik sonrası yer değiştirmenin bir ürünüdür ve ana akım filmlerden ayrışırlar. Toplum ve sinema tarihi arasındaki dokuda, eşikte olmanın öznelliğiyle karakterize edilirler. Onlar marjinalliğin ve farklı olmanın gerilimiyle tarif edilirler. Bu türden film yapımcıları üç kategoride incelenirler: sürgün, diaspora ve etnik. Dartford, Kent'te doğmuş olan Andrea Arnold Naficy'nin sınıflandırmasına uygun bir kategoriye koymak mümkün değildir ancak durum başka bir şekilde yorumlanabilir. Onun filmleri tema olarak, travmatik bir durum içinde bulunan, yerinden edilmiş ve yabancılaştırılmış, fırsatların hızla daraldığı bir dünyadan kopma arzusunu işlemektedir (Red Road, 2006; Wasp, 2003; American Honey, 2016). Arnold filmin çekildiği lokasyon ve onunla kurduğu ilişkiyi şöyle ifade etmiştir:

"Acımasız, belki zor, belki üzüntülü... Eskiden bir çok endüstri vardı ve şimdi kapandılar. Orada bir Ford fabrikası ve çok büyük bir otoparklar olması gerekiyordu. Şimdi o büyük parklar boş ve asfaltta çim yeşeriyor, bir yandan da vahşi, büyük, muazzam bir gökyüzü var. Bu karışık bir şey. Acımasızca görmek istemiyorum, ben bu sözcük ile büyüdüm. Bence insanlar her zaman olayları özetlemenin basit yollarını ararlar." (Arnold'dan alıntılan Smith, 2010) Bu temsillere duyduğu hayal kırıklığı, kendisinin sosyal geçmişiyle bir hesaplaşma duymasına ve kendi bulunduğu orta sınıftan belki de uzaklaşmasına ve bu durumu tartışmaya açmasına sebep olur:

"Film endüstrisi ile ilgili olan şey, inanılmaz derecede orta sınıf olması değil mi? Ona bakan ve çalışan, onun hakkında konuşan herkes orta sınıf. Dolayısıyla işçi sınıfı ile ilgili filmleri acımasızca bulurlar, çünkü filmlerdeki insanların sahip olduklarına sahiptirler. Çok farklı bir yer gördüğümü hissediyorum. Cannes'daki insanlar bana toplu konutlardaki acımasızlık hakkında sorular sormaya devam ediyorlardı. Ben de, ah ben öyle demek istemedim, bunu kastetmek istememiştim diye düşünüyordum."

Arnold'ın bu noktada, sektörde konuya dair fikir üretip bunu ortaya koyan sinemacıların konuya baktıkları açının konum olarak, orada yaşayanlardan farklı olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Aynı zamanda kendisi için de konuyu ele alışındaki pozisyonunu da belirler. İşçi sınıfı geçmişinden bir kopmanın yanı sıra, şuan ait olduğu film sektörünü de içine alan bir sürgün. Klişelerin dışına çıkarak, sosyal yoksunluğu ortaya koyar. Kutlama havasında renkler ile manzarayı sunar. Asfaltın ve çimlerin bir araya gelmesiyle, doğanın gücü karşısında modernin silinmesini betimler. Eşikte olmanın sınırını, ıssız fabrikalarla ve potansiyel olarak kayıp ördüğü araba parklarıyla çizer.

Onun sahip olduğu bu motifleri daha önce bahsedildiği gibi başka filmlerde de görebilmek mümkündür: Dog (2001), Wasp (2003), American Honey (2016). Eşikte olmanın durumunu, bu tür yerlere özgü gerilimiyle sunar; can sıkıntısına sürükleyen, kendisi, annesi kısaca çevresiyle olan çatışmaları, zaten hayatlarına konutlar tarafından kodlanmış olan boşluğa sürüklenir.

Toplumcu gerçekçilik akımı, bazen belgesel gerçekçilik olarak da kendini gösterir, uzun zamandır işçi sınıfının tasviriyle ilgilenen, bunu politik düzlemde işleyen film yapımcılarının estetik tercihi olmuştur. John Grierson ve "GPO Film unit" gibi erken belgesel yapımcılarından, Özgür Sinema ve Kitchen Sink dramalarına, daha sonra Cathy Come Home, Kes gibi filmlerdeki gerçekçiliğin, savaş sonrası toplu konut alanlarına ve günümüzde kent içi ve periferideki kule bloklarına baskın olarak kendini gösteren "ötekinin" görsel temsili ile yakından ilişkilidir (Nwonka, 2017)

Bu tür bölgeler, sosyal etkileşimin fazla olduğu, ayrıştırılmış kültürlerin ortaya çıktığı ve sosyal kimlik tartışmalarının yaşandığı yerler olmak ile birlikte bahsedilen filmler gibi, İngiliz işçi sınıfını küçümseyen ya da aşağılayıcı olmayan bir şekilde temsil etmeye yönelik girişimlerin olduğu yerlerdir. Aynı zamanda toplu konutlar, belediyenin siyasi otorite bölgeleridir ve en düşük gelirden, en korunmasız olan

kullanıcı yelpazesi için sosyal çevrelerin olduğu yerlerdir. Dolayısıyla toplumcu gerçekçi film yapımcıların uzun bir süre konusu olmuşlardır.

Son zamanlarda İngiltere’de realist film yapımcıları, sınıfın en dip köşelerine yönelik antropolojik bir keşif sunmaktadırlar. (Ratcatcher,1999; I,Daniel Blake, 2016) Bütün bunları ele almadan evvel, sadece toplumsal temsilleri ile ilgili değil aynı zamanda fiziki, sosyal ve politik konumlarını da ortaya koymak sosyal konutun çerçevesini çizebilmek için önemlidir.

Savaş sonrasında 1950’lerin sonlarında kentsel vizyonun ürünü olarak ortaya çıkan sosyal konuttan bahsedilmektedir. Bu tür konutlar, daha sistematik bir inşaat yaklaşımıyla, belirli konut "ihtiyaçlarını" karşılamak için gereken sosyal olarak homojen bölgeler olarak tanımlanabilir. Mekânsal düzenlemeleri bakımından, bu tür toplu konut bölgeleri “karakteristik olarak çok katlı, modernist ve “sokak dışıdır” (Severs 2010). Ancak Cuming’e göre (2013) belediye, “konut” şemsiyesi altında, yoksul konut ile eş anlamlı hale gelir, duyarsız planlama, devlet politikası ve sosyal kontrol gibi çağrışımlarla anılır ve evin konfor parametrelerinden yoksundur. (Cuming, 2013) Dönemin toplu konut girişimleri, ütopyacı mimarlara modern bir "gökyüzünde sokaklar" kurma fırsatı sunarken, şehir içinde ve periferide ortaya çıkan çok katlı kule blokları, düşük maliyetlerle yetersiz bir şekilde, şehir merkezine ulaşımın zor olduğu, yerel istihdam sağlayamayan şekilde inşa edilmelerinden dolayı sonraki yıllarda eleştirilmiştir. (Newman, 1973)

### **5.2.3 Karakterler ve mekânlar**

Güçlü bir kadın imajı çizen Mia, sınırlı fırsatlara sahip ancak mevcut koşullardan daha fazlasına sahip arzulayan bir işçi sınıfı gencidir. Sürekli olarak kapüşonlu eşofman takımını giyen, farklı kolyeler takan, bir İngiliz sokak modası/ sembolü olan “Chav” tarzında bir gençtir. Bu gençlik kültürü Hip-Hop müzik ile doğrudan ilişkili olmakla beraber Jones’a göre (2011) işsizlik ve ahlaksız gençler olarak lanse edilmektedir. Ayrıca Londa ve Cockney aksanı arasında bir yerde olan “estuary” aksanıyla konuşur. Fish Tank, işçi sınıfı yaşamının işlevsiz bir ailedeki durumunu ortaya koymaya çalışırken, Joanne gibi bekar bir annenin karşılaştığı zorlukları da gösterir. Evleri düzensiz ve dağınık, yaşamlarında kaos hakimdir. Mia’nın kız kardeşi Tyler için gündüz televizyon izlemek dışında vakit geçirebileceği bir rekre alanı yoktur. Oturma

odalarında bulunan ve iki defa vurgulanan deniz kenarı görseli aile yaşantısıyla ironik bir görüntü sunar.

Erkek karakterlerin temsilleri de gerçekçi ve klişe değildir. Connor'ın karakteri aileye zaman zaman olumlu etkileri olurken aynı zamanda eşini ve Joanne'i aldatmaktadır. Connor'ın hikaye içindeki vurgusu Mia'nın karakter gelişimi için önemli rol oynamaktadır. Genel olarak ele alınan bölgesel kimlik, Doğu Londra ve Essex'in eteklerinde bulunan bir toplu konut yaşamının temsilini öne çıkarmaktadır.

Fish Tank, İngiliz toplumsal gerçekçiliğin görselliğini taşımakta, 1960'lardaki Yeni Dalga'nın İngiliz temsilcileri gibi "Kitchen Sink" tanımlamasına uymakta, Hollywood filmlerinde görülen parlatma ve çekicilikten yoksundur. Grodal'e (2009) göre yıldızların ya da milyonerlerin özel hayatlarının temsilleri, sıradan insanların anlatıldığı "kitchen sink" filmleri kadar gerçekçi olabilmektedir. Ancak sıradan hayatlar daha tipiktir ve bu nedenle daha gerçekçi olarak kabul edilirler. Fish Tank'te de bu türden örneklerden biridir ve Arnold bu özelliğiyle Ken Loach, Mike Leigh gibi dönemin yönetmenlerin de olduğu toplumsal gerçeklik sineması ile ilişkilidir.

2009 yılında Andrea Arnold tarafından yazılan ve yönetilen Fish Tank, günümüz İngiliz manzarasını yansıtmak için sıradan insanların, gündelik hayatlarını kullanarak, romantize edilmiş kentsel ve kırsal özelliklerinden arındırılmış bir İngiliz filmi. Film, Londra'nın Essex bölgesinde ve onu çevreleyen alanlarda çekilmiştir. Film, sıradan izleyicinin doğrudan tanımlayamayacağı yerel ortamları ele almış olsa da Birleşik Krallık'ın çeşitli bölgelerinde olan durumlarla kesişmektedir. Bu durum Edensor'a (2005) göre ortaya konan sahnelerde, gündelik hayatın ambiyansı ile işlenmiş, ona dair birçok detay yakalamaktadır: otoban kenarına kurulmuş toplu konutlar, onları çevreleyen özensiz çitler ve yol kenarı düzenlemeleriyle İngiltere'deki birçok büyük kasaba ve şehrini andırmaktadır. (Edensor, 2005)

Kötü bakımlı savaş sonrası yapılmış toplu konutlar, kirli açık koridorları, merdivenleri ve balkonlarıyla, alt sınıfın kaldığı bir kenar mahallenin ve onu çevreleyen peyzajla birlikte sunulur. Filmde bir çeşit kırsallık vardır ancak nehrin kıyısında yer alan bu alan, geniş düzlüklerden, kaba bitki örtüsünden oluşmakta, bir çeşit turist noktası olmaktan uzaktadır. (Şekil 5.10)



**Şekil 5.10** : Konutlara komşu kaba peyzaj

Bu alanı çevreleyen yol ağı boyunca, pek de çalışır gözükmeyen sanayi tesisleri ve depolar bulunmaktadır. (Şekil 5.11) Aynı zamanda bir banliyö istasyonu, gezgin kampı (Şekil 5.12), atık alanı ve bu alanları varla yok arası aydınlatan sokak ışıkları bulunmaktadır. Sahneler aynı zamanda birçok İngiliz seyircinin aşına olacağı muhtemel olan bir huzursuzluk hissiyle kaplıdır.



**Şekil 5.11** : Endüstri bölgesi



**Şekil 5.12** : Gezici kamp alanı

Edensor, 2005) Bu durum sembolik olarak nitelendirilebilir ancak bir bakıma belirlenmiş yerel öğeler, mekânların deneyimini ve hissiyatını seyirciye yansıtmak için kullanılmakta ve gerçekçiliğini arttırmaktadır. Konutların soğuk yansıtılan beton malzemesi, çatlakları, kırılmış camları, küllüğe söndürülmüş sayısız sigarayı, çiğnenmiş sakızı, servis edilen yemekleri kondukları plastik tabakları, bir kaptan doldurulan kahve bardaklarını, mutfaktaki "formica" adı verilen masayı atmosferin bir parçası olarak, gündelik hayatlarına dair öğeler fark edilebilmektedir.

#### **5.2.4 Gençlik akvaryumu: bir kaçış anlatısı**

Filmde özetle, işçi sınıfının görünürlüğü ortadan kalkması, aile birliğinin işsizlik sebebiyle dağılması ve protagonistin bu kentsel çevreden kendini kurtarma çabaları görülür. Bu noktada film hikayeyi Mia üzerine kurgular. Film açılış kadrajından neredeyse sonuna kadar Mia vardır. Bu kadrajı Mia bir çok karakter ile paylaşır. Onun görsel varlığına odaklanması, hikayeyi sınıf ilişkileri yerine, bireysel varlığının gelişimine inşa etmek arzusundan kaynaklanmaktadır. Arnold genel olarak Mia'yı yakın çekimlerle göstererek onun duygu durumunu yansıtmaya çalışmaktadır. Marks'a (2000) göre yüze yapılan çekimler seyircide haptik bir durum oluşturmaktadır. Filmde karakterin yüzüne ve yağlı saçlarına yapılan yakım çekimlerin de bu türden bir etki uyandırmasının yanında tüm bu Mia'yı merkeze alan çekimler, onun psikolojik ve fizyolojik durumu ile bağlantı kurulmasına yardımcı olmaktadır.

Fish Tank'i yalnız bir sınıf temsili olarak görmek, onu farklı kılan bir yönünü göz ardı edilmesine neden olur: Arnold toplumsal cinsiyet rollerini, özellikle de kadın kahramanın eylemlerinin canlandırmasıyla, İngiliz toplumcu gerçekçiliğin baskın erkek normlarından ayrılır.

Filmin erkek karakteriyle yaşadıkları ilişkinin ardından, onun dairesine gitmesiyle başlayan olaylar zincirinin ardından ondan dayak yer. Pek tabii bu durum onun yeniden ayağa kalkmasına engel değildir. Benzer bir şekilde gezici kampında iki erkeğin saldırısına uğramasında da ortaya koyduğu bir güçlülük, dirençtir. Bu noktada Andrea Arnold'ın Mia'yı erkek şiddetine ve cinsel arzuları altında ezilen bir işçi sınıfı kadını olarak sunma girişiminden kaçınmaktadır.

Ancak tüm bu süreçler içerisinde, Mia'nın yaşama motivasyonu açıklanmamaktadır. Kameranın neredeyse bir gözetim mekânizmasına benzer şekilde onu izlemesi, daha

geniş bir bağlamın ortaya çıkmasını engelleyerek, onun çevresinin sosyo-ekonomik gerçeklikleri ile ekranda var olan imajı arasındaki bağlantıyı kurmayı reddediyor.

Forest'a (2000) göre filmde, lokasyonun, lirik bir ifadeyle kullanılan zengin bir sembol sözlüğü ile tanımlanmakta, daha az kuralcı ve daha fazla şiirsel bir gerçekçilik sunulmaktadır. Böyle bir metaforlar zinciri, güncel toplumsal gerçekçiliğe dair bir durumu ortaya koyar. Film, politik meseleleri yarı şiirsel anlatı araçları ile sunmaktadır. Aynı zamanda filmin görselleştirme tarzı onu antropolojik, gerçekçi bir kurgu film yapımı tarzına girişim olarak düşünülebilir.

Bununla birlikte Fish Tank'in sinema gerçekçi sinematografisi, yakın çekimler ve lokasyon kullanımıyla onu İngiliz toplumcu gerçekçi film kültürüne koymamızı sağlamaktadır. Filmin işçi sınıfı temsiline olan kayıtsızlığı ise bu bağlamda temel sorunu oluşturmaktadır. Bahsedilen görsel teknikler gerçekçi modun göstergesi iken, film, daha fazla gerçeklik sunma amacı ile yoksullara ne kadar kötü davranıldığının cazibesi arasındaki gerilimi ortaya koyuyor (McKenzie,2015). Bu noktada kültürel çerçeve, işçi sınıfı davranışının imajlarının çoğalması ile ilgiliyken, genelinde toplumsal gerçekçi filmik aygıtları kullanılır. Doğal oyuncu seçimi, filmin lokasyonu, kronolojik anlatım gibi öğeler filme gerçekçilik havasını yakalamasını sağlarken, kültürel açıdan farklı özelliklere sahip anlatısı ile film yapımcısının tasvir etmek istediği toplumsal probleme yoğunlaşmaktadır. Bu sebeple film apolitik bir karakter çalışması olarak yorumlanabilir.

Fish Tank'teki karakterler, bekar anneden, toplu konut gençliğine değişen karakter yelpazesi ile İngiliz alt sınıfını betimleyen medya söylemlerinden bir anlatı dizisi yaratmıştır. Mia'nın terk edilmiş dairede dans figürlerini çalışarak kendisi gibi olabilirken, ailesi ile yaşadığı ev boğucu bir hücre gibidir. Connor ile yaşadığı, kafasının karışmasına sebep olan olaydan sonra annesi ile yaşadığı kavgadaki dialog, filmde vurgulanmak istenen kısmi olarak sınıfsal bir düzleme çekmektedir. Senin ne problemin var diye soran annesine "benim problemim sensin" şeklinde verdiği Mia'nın tepkisinin önemi, işçi sınıfından kaçışın belirli bir hegemonik anlatısıyla ilişkili olabilir ve bu anlamda zaten Billy Elliot'a (2000) açık bir benzerlik vardır. Ancak Billy'ninkine benzer şekilde olmasında rağmen Mia'nın problemi ekonomik değildir.



Dave'e göre (2013) Bildungsroman'ın İngiliz Yeni Dalgası'ndaki işçi sınıfı temsillerinin, karakterlerin asosyalleşmesini, kolektiften çok bireyselleşmeye ve işçi sınıf köklerinden bireysel bir kaçışın dramatik izleşine vurgu yapılmaktadır.

Aynı Billy'nin bale okulunu kazandıktan sonra verilen mücadelenin orta sınıfa yerleşim girişimi olduğu gibi (Wayne, 2006), Mia için Mardyke konutları ve çevresinden, annesi tarafından sunulan olumsuz örnekler de dahil olmak üzere, kendisini kurtarması gerekir. Toplumsal eşitsizliği sunmanın zorluğu, Fish Tank'ın kaçış sahnesinde, Mia ve erkek arkadaşının Essex'i sadece başka bir varlık arayışı içinde bırakabileceği şeklinde özetlemektedir. Filmin sonu aynı zamanda Mia'nın sosyal bir isyanını da temsil etmektedir. Bu onun ve erkek arkadaşının, oturma odalarında resmedilmiş olan "gün batımına" doğru kaçmalarını önermek değildir. (Şekil 5.13)



**Şekil 5.13 :** Oturma odasının duvarını kaplayan resim

Mia artık onu tanımlayan coğrafi ve sosyal kodlardan uzaklaşmakta, kişisel sorumluluğunu kabullenmektedir. Bu kaçış biçimi, sosyopolitik materyallere sahip olmayan bir film için uygun gözükmemektedir. Fish tank bireyin kaçabileceğini ancak yoksulluğunun değişmeyeceği, gelecek nesiller için durumun nasıl olabileceğinin işlenmediği ve muamma gözükmediği bir film olarak düşünülebilmektedir. Kaçış anlatımında sınıfsal bir durumu, sosyo-ekonomik meselelerden, bireysel bir kaçışa çevirmesinde de bu durum gözükmemektedir. Çatışmanın etrafında, dramatik gerilimin merkezinde Mia'nın özgürlük mücadelesi, çevresi ve koşullarıyla uyumsuz durumu yatmaktadır. Fish Tank, Mia'nın gözüyle, gençlerin hayat mücadelesinin zorluğuna, hapsedikleri bir akvaryuma dair konsept bir isim gibi değerlendirilebilmektedir.

Arnold, kadın bir yönetmen gözünden, gençlik, cinsiyet aile hayatı ve ebeveynliğin sosyal durumuna ve temsillerine yeni bir bakış açısı getirmekte, basmakalıp şiddet yanlısı bir gençlik temsilini tercih etmek yerine, film boyunca onun olgunlaşan ya da yön bulan, duygusal durumuyla gelişen bunun sonucu olarak var olan çevreden kaçışı ele alan bir anlatı ortaya koymaya çalışmaktadır.

## 5.3 Clockers

### 5.3.1 Özet

Film, Brooklyn'de bir toplu konut projesinde geçmekte, bir uyuşturucu satmakta - Strike- başından geçen olayları anlatıyor. Strike ve arkadaşları Rodney Little için uyuşturucu satmaktadırlar. Rodney bir gün Strike'a grubun önde gelen adamlarından, Ahab'de çalışan Darryl'ı, ondan çaldığı için, öldürmesini ister. Strike planını yaparken Kool Breeze'de takılan abisi Victor ile karşılaşır. Abisinin onu öldürmesi için ikna etmeye ya da en azından kendisinin yapmasının mantıklı bir olduğuna inandırması için konuşur.

İki dedektif Rocco ve Larry, Darryl Adams cinayetinin bulunduğu yere gitmektedir. Olay yerine giderler ve cinayeti incelerler. Ertesi gün Larry ve Rocco bir kilisede Darryl'i öldürdüğünü itiraf ettiğini söyleyen birinden telefon alırlar. Polisler kiliseye giderler ve Victor'u tutuklar ve sorguya çeker. Sorgu odasında Victor durumu açıklar ve vurduğunu söyler.

Fakat Rocco'ya göre bu hikayede boşluklar bulur. Victor'un iki işi, karısı ve çocukları vardır, sabıka kaydı olmayan biridir. Projelerden çıkmak isteyen ve düzgün bir adama benzeyen bu adamı araştırmaya başlar; Rocco'ya göre Victor, küçük kardeşi için bu cinayeti işlemiştir. Daha sonra Strike'ı bulmaya gider ve onu sorguya alır. Strike'ı zorlarsa da anlattıkları Victor'un ifadesiyle örtüşmektedir bu sebeple Rocco'ya giderek Strike'ın cinayeti ve uyuşturucu zincirini itiraf ettiğini söyleyerek Rodney'i tutuklar. Strike'ın çetesi Rodney'nin tutuklanmasına sebep olduğunu düşünmelerini sağlayarak, onların Strike'ı itirafçı gibi görmelerine yol açar.

Rodney tutukluken Errol'u arayarak, hapiste olduğunu ve Strike'ın bu duruma sebep olduğunu ve işini bitirmesini söyler. Strike arabasına doğru ilerlerken Errol'u arabasına yaslanmış bir şekilde görür ve onu öldüreceğini düşünür. Çitlerin arkasına saklanır. Bu sırada bisikletini sürmekte olan Tyrone, Errol'u görür ve onu Strike'ın

silahıyla vurur. Tyrone göz altına alınır ve annesi ile birlikte dedektiflerle konuşur. Annesinin arkadaş Andre de odadadır ve Rocco'ya çocuğun ve annesinin düzgün insanlar olduğunu söyler. Rocco çocuğu itiraf etmesini sağlamak için onun suçu olmadığını ve ona yardımcı olursa hapisten kurtarabileceğini söyler. Tyrone itiraf eder ve silahı Strike'ın dairesinden çaldığını söyler.

Andre duruma çok sinirlenerek, Strike'ı bulmaya gider. Strike'ı herkesin önünde döverek eğer, elindeki silahla etrafındaki insanları tehdit ederek onlardan uzaklaştırır. Strike'a onu tekrar bölgede görürse öldüreceğini söyler. Bu sırada, nezaretten çıkmış olan ve olayları gören Rodney arabasına atlar ve Strike'ı polis karakoluna kadar takip eder. Strike, Rocco'ya doğru koşar ve Rocco onu tekrar sorgu odasına alır, daha önce sorduğu soruları tekrarlar ancak Strike hikayesinde bir değişiklik yapmamaktadır. Rocco sınırlarını hakim olamayarak Strike'ı sarstığı sırada Victor'un annesi odaya girerek, Darryl cinayetini Victor'un işlediğini ve cinayet gecesi Victor'un annesini arayıp kötü bir şey yapmak üzere söylediğinden bahseder. Eve geldiğinde Victor kasmaya başlar ve annesine cinayet işlediğini itiraf etmiştir. Bu sırada Strike annesine Victor'un eşiyle yolladığı parayı alıp almadığını sorar.

Bu sırada Rodney, Strike'ın arabasına zarar vermektedir ve dışarıya çıktığında pert olmuş arabasını görür. Rocco'ya onu tren istasyonuna götürüp götürmeyeceğini sorar. Arabadalarken Rocco, Stike'a aynı Andre'nin söylediği gibi onu tekrar görürse tutukyalacağından bahseder. Strike bir trene biner ve şehirden ayrılır. Tyrone, Strike'ın verdiği tren setiyle dairesinde oynarken, aparmanın dışında Rocco ve ortağı eskiden Strike'ın grubunda olan Scientific'in cinayetini incelemektedir. Film, tren camından dışarıya bakan Stike'ın görüntüsüyle son bulur.

### **5.3.2 Köşe başındakiler; bir mahalle anlatısı**

Filmi analiz etmeye başlamadan evvel, önemli bir not düşmek gerekmektedir. Başlıkta kullanılan mahalle kavramı, Amerikan kültürü ve film endüstrisinde oldukça fazla kullanılan "hood" kelimesinden gelmektedir. Mahalle, muhit anlamına gelen "neighborhood" kelimesinden türemiş olmakla beraber, Hollywood sinemasında Afro-Amerikan ya da Hispanik Amerikan kültürü ile ilişkilendirilir. Bu janra hip-hop müziği, sokak çeteleri, ırk ayrımcılığı, organize suç, gangsterler, uyuşturucu kullanımı gibi konuları işlemektedir. Dolayısıyla metnin kalan kısmında geçen mahalle kelimesini bu minvalde okumak aydınlatıcı olacaktır.

Clockers (1995) yayınlanmadan evvel Spike Lee filme dair düşüncelerini açıkça ortaya koymuş, filmin, siyahi gangsterlerin olduğu, hip-hop türü müzikle bezenmiş, silahların patladığı, uyuşturucu çetelerinin işlendiği bir başka "mahalle" filmi olmasını istemediğini belirtmiştir. Kendisini eğer bu filmde başarılı olabilirse, tabutun son çivisini çakacağını ve Afro-Amerikan film yapımcılarının yeni filmler yapacağını söylemiştir. (aktaran Vest, 2014) Bu noktada Spike Lee'nin daha önce yapılmış John Singleton'ın Boyz N the Hood'u (1991), Hughes kardeşlerin Menace II Society (1993) gibi, mahalle kültürüne dair önemli referansların bulunduğu filmleri temel alarak söylediği varsayılabilir. Ancak film benzer öğeleri kullanmış olsa da temel olarak farklı bir pozisyonda bulunmaktadır. Bunun sebebi, filmde işlenen temanın Spike Lee'nin kendi referans noktalarından yola çıkmış olması ve hali hazırda kitap uyarlaması olan hikâyenin anlatısıyla yaptığı değişikliklerdir.

Lee'nin doksanlı yıllarda ortaya çıkmış ve Afro-Amerikanların bulunduğu bölgelerde çekilen diğer filmler gibi ikonografiyi kullanmaktadır. Lee bu kentsel ipuçlarından yararlanarak, Richard Price'in yazmış olduğu romandaki zaman ve mekân değişiklikleriyle Brooklyn'i, Afro-Amerikan geçmişine bağlıyor ve bu izleri çakıştırıyor.

Filmde sıklıkla ortaya çıkan tren figürünün bu bağlantıyı kurmak için bir aracı olduğu düşüncesiyle, nasıl bir ilişki kurduğunu ortaya koymaya çalışılacaktır. Buradaki trenin varlığı, hikayenin özellikle Afro-Amerikan tarihiyle olan ilişkisini göç, yer değiştirme ve yerleşim bölgeleriyle olan bağını anlatıya sokmaktadır.

Bu noktada Clockers'ın ortaya çıkış koşulu da Lee'nin hikaye üzerindeki etkisini anlamak için önemlidir. Price'in romanı birbirinden çok farklı iki karakterin deneyimlerine odaklanmaktadır. Stike, küçük bir uyuşturucu satıcısı ve Rocco Klein, New Jersey'li bir cinayet dedektifidir ve Rocco bir uyuşturucu satıcının öldürülmesiyle Rocco ile birlikte çalışmaya başlarlar. Film çekilme kararıyla birlikte, ilk başvuru yönetmen Martin Scorsese'dir. Rocco karakterini ise Robert DeNiro'nun oynaması planlanmıştır. Scorsese ve DeNiro başka bir film için projeden ayrılınca, Spike Lee ile yardımcı yapımcı ve yönetmen görevi için anlaşmıştır. Lee senaryoyu yeniden yazdı ve filmi önemli ölçüde değiştiren değişiklikler yaptı. Paula Masood'a göre (2001) bu değişiklikler Mikhail Bakhtin'in kavramını referans alarak, mahalle kronotopu olarak okunabilmesine yardımcı olmaktadır.

Bakhtin'e göre (1981, s. 425) kronotop, metinleri çalışmak için temsil edilen zamansal ve mekânsal kategorilerin oranına ve niteliğine göre incelemek için bir analiz şeklidir ve bir metnin kronotopu belirli metin dışı tarihsel bağlamlarla ilişkide olmak zorundadır. Metnin dışındaki hayatın, mekân ve zaman tanımını o metnin kronotopuna sızdır. Belirli bir zamanda, belirli bir kültürdeki mekân ve zaman ilişkisini veri olarak yansıtır, belirleyiciler olarak da o kurguda vücut bulur. Eş deyişle bir metnin mekân-zaman ilişkisi her zaman kendi dışındaki sosyal ve tarihi çevrenin zaman ve mekân ilişkisi bağlamında değerlendirilmelidir (Holquist, 2002). Bu noktada Massood (2001) Clockers'in mahalle kronotopunun kentsel ortamını (müzikler, kostümler, metinsel referanslarla) ve güncel durumunun çerçevesini çizdiğini, ancak mahallenin bugünü ile geçmişi arasında bir diyalog kurarak onları gözden geçirdiğini söylemektedir.

Bunu kitaptaki hikayede yapılan üç önemli değişiklikte görebiliriz: ana karakterin değişimi, lokasyon ve sonuç. Lee, anlatıyı yeniden inşa ederken, vurguyu bir uyuşturucu satıcısı olan Stike üzerine kurmaktadır. Bu hem kitaptan hem de ilk uyarlamadan farklı bir değişikliktir. Kitaptaki karakterizasyon iki ana karakterin üzerinde ve birliktelikleriyle gelişmekteyken, senaryonun ilk taslağında, muhtemelen DeNiro'nun oyuncu kadrosunda olmasından dolayı Rocco ön plandayken, Lee, karakterin sıkıntılarını ve motivasyonlarını işlemek adına vurguyu Strike'a yapmaktadır.

Strike sıradan bir uyuşturucu satıcısı kimliğiyle yansıtılmamakta ancak bunun doğal bir şekilde gerçekleştiği varsayımından da uzak tutularak bunu tercih ettiği vurgulanmaktadır. Lee, Strike ver arkadaşının üzerindeki toplum etkisini, özellikle ailesi ve komşularının, açıkça ortaya koyuyor. Bu noktada protagonistin, genç bir siyahi olması ve psikolojik tanımlamalarıyla diğer mahalle filmlerinden ayrışıyor. Aynı zamanda Strike'ın günlük aktiviteleri sebebiyle yaşadığı ülser onun karakterindeki duygusal değişimi, sürekli olarak süt içmesiyle onun çocuksu hallerini ortaya koymaktadır. Clockers bir uyuşturucu satıcısının sert görünümü ele almaktadır. Neredeyse bütün otorite figürleriyle girdiği etkileşimlerde, karakterin gençliği ve deneyimsizliği ima edilerek, etkisiz, kendini ifade edemeyen ve trenlerle ilgilenen çocuksu karakteri vurgulanmaktadır.

Lee'nin yaptığı ikinci değişiklik, romanın mekânını, Dempsy'deki Roosevelt Evlerinden, kurgusal New Jersey lokasyonundan, filmde "Nelson Mandela Houses" olarak gösterilen, Brooklyn'deki Gowanus Konutlarına taşımış olmasıdır. Filmin daha

önce mahalle parametrelerini taşıyan ve tanınan Brooklyn'e taşınması onun mekânsal referanslarını tanımlamakta yardımcı olmaktadır. Lee, kamera tekniğiyle, tanınan çevresiyle, rap temelli müzikleriyle, renkli kıyafetleriyle, güncel Afro-Amerikan popüler kültürüne referans vererek onun mahalle filmleriyle benzerliklerini ortaya koymaktadır. Pek tabii bu kaymanın, lokasyonun kökenleriyle ilgili olmasının yanında bilinçli bir tercih olduğu da yadsınmamalıdır. Lee'nin sinematografisine bakıldığında onun karakterlerinin, benzer kökenlere sahip olduğu ve Afro-Amerikan kültürünü ortaya koymak adına Brooklyn'i kullandığı görülebilmektedir. School Daze (1988), Do the Right Thing (1989), Malcolm X (1992), Crooklyn(1994), hatta 2019 yapımı See You Yesterday bu filmlere örneklerdendir.

Brooklyn'in 1916-1970 yılları arasında yaşanan büyük göç sırasında Afro-Amerikan nüfusu için önemli olduğunu söyleyebiliriz. Quimby (1982)'e göre New York City metro sisteminin (özellikle A-treni) 1936'da ilçeye yayılması ile birlikte, birçok Harlemlinin sağlıklı bir sosyal çevreye ulaşmak için yakın mesafedeki Brooklyn'e yerleştiğinden bahsetmektedir. Göç ile artan Brooklyn'in nüfusu, 60lı yıllardaki gayrimenkul spekülasyonu, devamsız ev sahipleri ve hükümetin ilgisizliği, bölgenin gettolaşmasına ve Afro-Amerikan nüfusun ayrışmasına sebep oldu. (Quimby,1982) Filmde gösterilen Gowanus konutlarının da bu durumdan etkilenen alanlardan biri olduğu söylenebilir.

Kitabın yazarı Price bu durumu "Bana ilginç gelen, bu projelerin ile işçi sınıfının sınıf atlama için bir sıçrama noktası olması gerekiyordu ancak nesiller boyunca aynı apartman dairesine sıkıştılar çünkü gidecekleri bir yer yoktu" (aktaran Werner, 1995) şeklinde özetlemektedir. Benzer bir çıkarımı da Quimby (1982, s.236) yapmaktadır:

"Kentsel dönüşüm ve sadece düşük gelirli konut projelerinin inşası ... topluluk duygusunu yıprattı, sosyal hareketliliği engelledi, ekonomik ve politik seferberliği engelledi ve siyahların çevrelenmesine ve idari manipülasyonuna izin verdi."

Clockers'ın mimari ile kurduğu iletişimi bu noktada mantıklı gözükmektedir. Filmin büyük kısmı protagonist ve arkadaşlarının gündelik vakitlerini geçirdikleri projenin merkezinde yer alan parkta geçmektedir. (Şekil 5.14)



**Şekil 5.14** : Projelerin merkezinde yer alan park

Avlunun merkezinde yükseltilmiş bir platform, çevresinde ağaçlar ve banklar vardır. Çok katlı blokların dairesel bir şekilde sardığı bu alan Amy Taubin'e göre Foucault'un panoptikonunun bir tersiyüz halidir: hem bir sahne hem de bir hapishanedir. (Taubin, 1995, s. 71) Projelerin bu yönünü Price (1992, s. 4) romanda şu şekilde ifade etmekteydi:

"Strike, Roosevelt Konutlarının, kanyon gibi gözükten duvarlarını baktı. On üç katlı bloklarda bin iki yüzden fazla aile vardır ve konut yönetimi, bölge polisine herhangi bir bloğu gözetlemek için izin vermekte, Strike onu ne zaman ve nerede bulabilecekleri asla bilmemektedir."

Ayrıca Taubin'e göre (1995) bu sahenin inşası, Foucault'nun kültürel hiyerarşilerin belirli alanlar ile haritalandığı Edward Soja tarafından formüle edilen "gücün uzamsallaştırılması" kavramını göstermektedir. Burada binaların bekçi gibi hareket ettiği, aşağıda yer alan olayları izlediği, alanın sınırlarını koruduklarını ve çevredeki hareketleri engellediğinden bahsetmektedir. (Şekil 5.15)



**Şekil 5.15** : Bekçi görevi gören konutlar

### 5.3.3 Karakterler ve mekânlar

Victor ailesini projelerden kurtarabilmek adına iki düşük ücretli işte çalışmaktadır ve temel arzusu, sosyal ve ekonomik olarak daha sağlıklı bir çevreye sahip olmaları yatmaktadır. Diğer bir yandan Strike'ın arzusu daha çok hayalidir. Onun tren fantezileri üzerinde, kendi çevresinden kurtulma arzusu yatmaktadır. Filmin sonuna kadar Strike bu konuya dair herhangi bir hareket gerçekleştiremez. Bu durum Andrei ile olan diyaloglarında açıklanır.

"Bu projelerden daha fazlası var, biliyor musun? Daha önce gitmediğin bir yere gitmek istemez misin?" Strike'ın trenleri bu kadar severken ve hali hazırda bir tren istasyonunun varlığı ortada iken onun projeleri terk etmemesi bir tezatlık yaratmaktadır. Bu onun kökenlerinin 19.yy başında yaptığının tam tersidir.

Film, diğer mahalle odaklı filmlerde olduğu gibi gerçek bir mekâna odaklanmaktadır. Gerçek sokakların, gerçek göstergeleri ile belli bir bölgenin anlatımına dönüştürmektedir. Her ne kadar film düzenlemesi Lee'nin kendi referanslarına dayanmış olsa da kamera hareketleri, sinematografi ve mizansen bu mahalle filmini yansıtmaktadır. Tüm bunlar bir araya geldiğinde film bir mahalle atmosferini yaratır. Emerson ve Morson'a göre (1990, s. 375) kronotopik öğeler bu atmosferin oluşturulmasına yardımcı olur. Burdan yola çıkarak, vurgulanan tren nesnesinin bu görevi gördüğünü söylenebilir. Filmin mevcut mekânları kullanması sebebiyle, hedef kitlesi tarafından tanımlanabilmesi olasıdır. Nadiren iç mekânlar kullanılırken çekimlerin büyük çoğunluğu dış mekân çekimleridir ve anlatı projenin merkezinde yer alan avlunun çevresinde meydana gelen olaylar üzerinden ilerler.

Özellikle açılış sekansındaki gibi Lee'nin mekânlarının bir araya gelişlerinde, bloklar ve avlu birbirinden ayrılır. Bu ayrım özellikle giriş sekansında kullanılan görüntülerde görülebilmektedir. Proje çevresi, yeşil ağaçlara ve canlı aktivite alanlarına sahiptir, ayrıca satıcıların kıyafetleri (Şekil 5.16) ve ışık kullanımıyla çevresel etmenlerin renklerine vurgu yapılmıştır. (Şekil 5.17)





**Şekil 5.16** : Renkli kıyafetleriyle satıcılar



**Şekil 5.17** : Otantik görünümüyle konut çevresi

Bu türden bir suçlu tasviri klasik mahalle filmlerinde kullanımlarıyla bir tezatlık yaratmaktadır. Tüm bu etmenlerin bir araya gelişiyle kentsel ortamın otantik bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. Elbette ki mekânların ve mizansene yapılan bu vurgunun Lee'nin sinema üslubuyla alakalı olduğu unutulmamalıdır. Benzer bir durum Brooklyn'in Bedford-Stuyvesant bölgesinde çekilen Do the Right Thing adlı filmde gerçekleşmiş, Lee çevre binaların görünümünü, ortamını ve kısaca doğasını değiştirdiği için eleştirilmiştir. Bir basın konferansında "Sokakları dolduran çöpler neredeydi? Hayat kadınları, uyuşturucu satıcıları, tecavüzcüler, silahlar neredeydi?" sorusuna estetik tercihlerini, siyahi insanlara sadece çöp, uyuşturucu, seks ve şiddet bağlamında gösteren yeterince film olduğunu ve bilinçli bir şekilde bu klişeler dizisine eklememeyi seçtiğini iddia ederek yaptığı seçimleri haklı çıkarmaya çalışmaktadır:

"Bu seçimi yaptım, çünkü insanlar Bed-Stuy diyince, akla sadece tecavüzcülerin, cinayetlerin ve uyuşturucu satıcılarının geldiğini söylediler. Çöpleri yüksek ve diğer şeyleri üst üste göstermeye gerek yok, çünkü Bedford-Stuy'daki her blok o şekilde değil. ... Bunlar çok çalışkan insanlar ve diğer herkes gibi eşyalarıyla gurur duyuyorlar" (aktaran Fabe, 2004).

Clockers'ta bloklar el değmeden kullanılmıştır ancak çevredeki yerler Ahab'ın barı, Kool Breeze ve Stike'in dairesi, Mandela Konutlarından ayrılmaktadır. Kool Breeze ve Ahab'ın yeri film öncesi gösterilen suçun yaşandığı yerlerle ilişkili olarak, planlandığı ve vuku bulduğu yerler olarak imlenmiştir. Sadece geceleri gördüğümüz bu iki mekân, parlak ışıklı ve renkli tabelaları ile karakterize edilir.

Strike'ın evi sıradan kiralık bir mülk görüntüsünde, eskimiş lambri kaplı ve kötü boyanmış koridorlarla ulaşılan, yer yer duvar kâğıdı kaplı, zayıf havalandırmalı, az ışık alan, merkezinde tren maketleri bulunan stüdyo bir dairedir. (Şekil 5.18)



**Şekil 5.18** : Strike'ın stüdyo dairesi

Victor'un dairesi ise daha bakımlı olmasına rağmen nispeten daha küçük bir dairedir. Küçük bir mutfığa bağlı oturma odasının bulunduğu evde yerler halı ile kaplı, birbiri ile uyumu olmayan mobilyalar ile döşenmiştir. Dini göstergelerin de bulunduğu evde dürüst bir yaşam sürdüğü, en azından bunun için uğraştığı gözlenen Victor'un başarılarının sergilendiği bir vitrin vardır. (Şekil 5.18)



**Şekil 5.19** : Viktor'un aile dairesi

Filmde gösterilen mekânların, Gowanous Konutları isminin Mandela Konutları'na dönüşmesi gibi mahalle filmi göstergelerinden etkilenmiş olduğu ve sinematik gösterimin mekânları mevcudundan fazla anlam üretmesi için bilinçli bir şekilde inşa edildiği söylenebilir. Mahalle kronotopunun ve Lee'nin bilinçli imaj üretiminin izleri özellikle konutlar ve Afro-Amerikan göçü arasındaki bağlantıyı kurabilmek için protagonistin tren ile bağı üzerinden okunabilmektedir.



## 6. SONUÇ

Toplu konut meselesine sinemayı bir veri aracı olarak görerak, gündelik hayat çerçevesiyle bakarak ele almak çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu noktada toplu konutların kullanıldığı filmlerde ne anlatılmak istendiği, hangi mekanlar ile nasıl bir ilişki kurulduğu ve bu mekanların nasıl tasvir edildiği, filmde işlenen toplu konutlar ve çevresinin ekonomik, kültürel, sosyal ve tarihsel durumuyla nasıl ilişkilendiği sorularının cevabı aranmıştır.

Bu noktada film okumalarının olduğu beşinci bölüme kadar bahsedilmiş konular ışığında, filmlerde benzer içerikteki farklı perspektiflerden alınmış kareler ile birlikte düşünmek konuyu aydınlatmayı sağlayacaktır. Dolayısıyla öncelikle filmlerin seçimini sağlayan sebepleri sıralamak ve yönetmenlerden bahsetmek yararlı olacaktır.

Filmlerde ele alınan toplu konutlar 1945-1970 yılları arasında üretilmiştir. Bu tarihlerin sebebi II. Dünya Savaşı sonrası, sosyal devlet anlayışı ile toplu konut ihtiyacının üretiminin hızla arttığı dönemin varlığıdır. Bu anlayış 70'lerin başlarına kadar sürmüştür. Ayrıca filmlerde işlenen konutların üretiliş tarihlerinden itibaren üzerinden geçen zaman, yaşanan gündelik hayatın değerlendirilmesine ve tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla bu ifadeden de anlaşılmalıdır ki ele alınan filmlerde mevcut mekanlar kullanılmaktadır ve stüdyoda yaratılmış mekanlar kullanılmamıştır.

Bir diğer önemli faktör yönetmenlerin yaklaşımlarıdır. Üç filmdeki yönetmen de, filmde ele aldıkları mekânları deneyimlemiş kişilerdir. Bu durum filmi ortaya koymak için özellikle konutları ele almalarından da anlaşılabilir. Ayrıca yönetmenlerin geldikleri ekoller de bu durumu etkilemektedir. Üç yönetmen de benzer ekollerin, farklı coğrafyalardaki uzantılarından gelmektedir. Kassovitz Fransız Yeni Dalgasından etkilenirken, Andrea Arnold Kitchen Sink'in çağdaş temsilcisi olarak kabul edilebilmektedir. Spike Lee ise Hollywood sineması içinde Siyahi Yeni Dalga'nın öncülerindedir. Bu ekollerdeki sinema anlayışını filmlerde değinilen

meselelerde, çekim tekniklerinde, kullanılan ekipmanlarda ve mekanın algısal kavramlarının kullanılmasında benzerlik taşımaktadır. Üç filmde de kapalı, klasik anlatı formu kullanılmakla beraber mekânsal sıçramalar bulunmamakta, zamansal olarak gece-gündüz sürekliliği sağlanmaktadır. Aynı zamanda derinlik kavramında bahsedilen mekânın ön planda olma durumu sıklıkla kullanılmakta, mekânlara ait özellikler kendilerini açıkça belli etmektedir.

Her ne kadar konuyu ele alış biçimlerindeki bu benzerliklerin varlığı vurgulanmış olsa da filmler yönetmenlerin filtrelerinden geçerek ortaya konmaktadır ve çalışmanın ilgi noktalarından biri de bu anlatı perspektifidir. Dolayısıyla filmlerin değerlendirildiği bölümde anlatının mekansal katmanlarından yararlanılarak, mekansal çerçevenin ve yönetmenin bakış açısının anlaşılması adına mekanlar ve karakterlerin incelenmesi yapılmıştır. Ayrıca deneyimi oluşturan toplu konut yaşantısının sosyal, kültürel, ekonomik ve politik durumları araştırılmıştır. (Şekil 6.1)



**Şekil 6.1** : Filmlerde benzer içerikteki farklı perspektiften kareler

Görseller incelendiğinde yönetmenlerin ele aldıkları toplu konutları anlatmak adına geniş açılı çekimlerden ve çevresiyle ilişkisini göstermek amacıyla kontrast görüntülerden yararlandıkları söylenebilmektedir. Toplu konut anlatılarının yer aldığı

filmlerde bu türden kamera kullanımı sıklıkla başvurulan bir teknik olmasının yanında ortaya konan görüntülerde yaşanan hayatlar ile yönetmenin bahsetmiş olduğu meseleler birbiriyle tam anlamıyla örtüşmeyebilmekte, yönetmenlerin insiyatifinde mekanlara ilişkin bazı katmanlar görünmez hale gelebilmektedir. Örneğin Andrea Arnold Fish Tank için, konutlarda yaşanan sınıf meselelerini örtük bırakmakta ve durumu bireysel bir kaçış mücadelesi anlatısına çevirmektedir. Spike Lee ise mahalle filmlerinde sıklıkça görülen suç unsurunun karanlık yüzünü otantik bir şekilde işlemiştir. Bu türden yönetmen eğilimleri toplu konut filmlerinde kamusal alanların ele alınışında ortaya çıkmaktadır. İç mekanlarda ise ekonomik, politik, sosyal, kültürel durumlara ait detaylar daha belirgindir, gündelik hayatı anlatılan karakterin yaşamlarına dair daha fazla veri sağlamaktadır.

Filmlerde ele alınan konutlar ve lokasyonları bakımından incelediğimizde Clockers diğer filmlere göre daha farklı bir şekilde ele alınmıştır. Spike Lee'ye göre siyahi mahallelerinden bahsediliyorsa seçilen toplu konut projesinin önemi yoktur çünkü bu konutların her birinde benzer sorunlar ve hayatlar yaşanmaktadır. Dolayısıyla bahsedilen mesele spesifik bir mekânı işaret etmemektedir. Oysa Andrea Arnold'ın ele aldığı Mardyke Estate, eski bir sanayi bölgesinde, Ford fabrikasında çalışan işçiler için yapılmış konutlardır. Dolayısıyla boş gözüken geniş otoparklar ve depolar yeri ima eden görüntülerdir. Benzer şekilde La Haine'de işlenen meseleler gerçekleşmiş olaylara dayanmaktadır ve filmin sonunda gösterilen Rimbaud ve Baudelaire muralleri mekânın lokasyonunu açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak toplu konutlarda yaşayan karakterlerin mekânla kurdukları ilişkilerle, ekonomik ve toplumsal konumlarıyla, meseleleri görünür kılmaya yardımcı olduğu söylenebilmektedir. Böyle bir bakış açısından irdelendiğinde, aslında toplu konutların daha geniş bir toplumsal/siyasi/kültürel çekişme alanlarının bir uzantısı olarak sinematografik anlatıda yer bulduğunu söylemek mümkündür. İrdelenen filmlerin her birinde, anlatının gerçekten önemli bir parçası olarak yer bulan konutlar; temelde fiziki mevcudiyetlerinin bir adım ötesinde, karakterlerin, topluluklarının ve onların hayat içinde karşılaştıkları zorlukların temsilcisi olma rolünü üstlenir.

Bunun yanında, politik spektrumun farklı uçlarında yer alan, farklı kültürel arka planlara sahip, farklı etnisiteleri odak noktasına taşımış yönetmenlerin, toplu konut anlatılarında belirli ortak teknikleri paylaştığı söylenebilir ancak ortaya koyuş bakımında ciddi farklılık da oluşabilmektedir. Yine de bu durumun ortaya çıkan

gündelik hayat verilerini gizlemediği ve sinemanın bunu incelemek için uygun bir ortam olduğu da söylenebilmektedir. Her ne kadar bu çalışma kapsamında ele alınmamış olsa da aynı çerçeve ile benzer zamanlarda yapılmış Türk filmlerinin okuması yapılarak dönemin farklı katmanlarına ışık tutulabileceği de belirtilmelidir.





## KAYNAKLAR

- Bakhtin, M. M.** (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press.
- Balibar, E.** (1991). Is There a “Neo-Racism”? İçinde E. Balibar & I. M. Wallerstein (Ed.), *Race, nation, class: ambiguous identities*. London ; New York: Verso.
- Barthes, R., & Duisit, L.** (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 6(2), 237.  
<https://doi.org/10.2307/468419>
- Bellos, D.** (2010). *Georges Perec: A Life in Words*. Random House.
- Berke, D., & Harris, S.** (2012). *Architecture of the Everyday*. Chronicle Books.
- Body-Gendrot, S.** (2000). *The Social Control of Cities: A Comparative Perspective*. Wiley.
- Bordwell, D.** (1985). *Narration in the Fiction Film*. Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K.** (2012). *Film Sanatı* (E. Yılmaz & E. S. Onat, Çev.). De Ki Basım Yayım Ltd.şti.
- Certeau, M. de, & Arslan Özcan, L.** (2009). *Gündelik hayatın keşfi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Chamarette, J.** (2013, Mayıs 20). Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Geliş tarihi 14 Mayıs 2019, gönderen Senses of Cinema website: <http://sensesofcinema.com/2013/cteq/jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles/>
- Chatman, S. B., Yaren, Ö., & Umman, S.** (2009). *Öykü ve söylem: filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Cuming, E.** (2013). Private Lives, Social Housing: Female Coming-of-Age Stories on the British Council Estate. *Contemporary Women’s Writing*, 7(3), 328-345.
- Dave, P.** (2013). Choosing Death: Working-Class Coming of Age in Contemporary British Cinema. *Journal of British Cinema and Television*, 10(4), 746-768.
- Deleuze, G.** (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Athlone Press.
- Donald, J.** (1999). *Imagining the Modern City*. University of Minnesota Press.
- Edensor, T.** (2015). Sensing National Spaces: Representing the Mundane in English Film and Television. İçinde I. Bondebjerg, E. N. Redvall, & A. Higson (Ed.), *European Cinema and Television: Cultural Policy and Everyday Life* (ss. 58-81). Palgrave Macmillan.

- Fabe, M. (2004).** *Closely watched films: an introduction to the art of narrative film technique*. Berkeley: University of California Press.
- Ferro, M. (1976).** The Fiction Film and Historical Analysis. İçinde P. Smith (Ed.), *The Historian and film*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Fischer-Nebmaier, W., Berg, M. P., & Christou, A. (2015).** *Narrating the City: Histories, Space and the Everyday*. Berghahn Books.
- Forrest, D. (2010).** **Better Things** (Duane Hopkins, 2008) and new British realism. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 8(1), 31-43.  
[https://doi.org/10.1386/ncin.8.1.31\\_1](https://doi.org/10.1386/ncin.8.1.31_1)
- Grodal, T. K. (1997).** *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Clarendon Press.
- Hacıömeroğlu, T. N. (2015).** “The Transformation of Architectural Narrative From Literature to Cinema: Differences, Continuities and Limits Of Representation in Different Media” (Doctor of Philosophy in Architecture). Middle East Technical University
- Heath, S. (1976).** Narrative Space. *Screen*, 17(3), 68-112.  
<https://doi.org/10.1093/screen/17.3.68>
- Holquist, M. (2002).** *Dialogism: Bakhtin and His World*. Psychology Press.
- Hughes, W. (1976).** The Evaluation of Film As Evidence. İçinde P. Smith (Ed.), *The Historian and film*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Kaçmaz, G. (1996)** Kaçmaz, Gül. “Architecture and Cinema: A Relation of Representation Based on Space” (Master of Architecture). Middle East Technical University
- Kael, P. (1990).** *Hooked: Film Writings 1985-1988*. Boyars.
- Keiller, P. (2013).** *The View From The Train: Cities And Other Landscapes*. Verso Books.
- Kracauer, S. (1997).** *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012).** *A Dictionary of Film Studies*. OUP Oxford.
- Kutucu, S. (2005).** Transformation of Meaning of Architectural Space in Cinema The Cases Of “Gattaca” and “Truman Show” (Doctor of Philosophy). Izmir Institute of Technology
- Lefebvre, H. (2013).** *Gündelik Hayatın Eleştirisi II Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2017a).** *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* (4. bs; I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2017b).** *Gündelik Hayatın Eleştirisi III Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta-Felsefesi)* (2. bs; I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.

- Lichtenstein, C., & Schregenberger, T.** (2001). *As Found: The Discovery of the Ordinary ; [British Architecture and Art of the 1950s ; Parallel of Life and Art, New Brutalism, Independent Group, Free Cinema, Angry Young Men, Kitchen Sink]*. Springer Science & Business Media.
- Lothe, J.** (2000). *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford University Press.
- Margulies, I.** (1996). *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Duke University Press.
- Martin, A., & Akerman, C.** (1979). Chantal Akerman's Films: A Dossier. *Feminist Review*, (3), 24-47. <https://doi.org/10.2307/1394708>
- Massood, P. J.** (2001). Which Way to the Promised Land?: Spike Lee's Clockers and the Legacy of the African American City. *African American Review*, 35(2), 263. <https://doi.org/10.2307/2903257>
- McDonough, T.** (2007). Calling from the Inside: Filmic Topologies of the Everyday. *Grey Room*, 26, 6-29. <https://doi.org/10.1162/grey.2007.1.26.6>
- Mckenzie, L.** (2015). Getting By: Estates, class and culture in austerity Britain.
- Morson, G. S., & Emerson, C.** (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford University Press.
- Mullen, L.** (2009). Estate of mind. *Sight and Sound*, (10), 16.
- Newman, O.** (1973). *Defensible Space: People and Design in the Violent City*. Architectural Press.
- Nwonka, C. J.** (2017). Estate of the Nation: Social Housing as Cultural Verisimilitude in British Social Realism. İçinde D. Forrest, G. Harper, & J. Rayner (Ed.), *Filmurbia: screening the suburbs* (s. 65). London, United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Pallasmaa, J.** (2007). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Building Information Limited.
- Perec, G.** (2009). *Olağan-ıçi Gündelik Hayatın Envanteri* (Z. Bengü, Çev.). Everest Yayınları.
- Perec, G.** (2017). *Mekân Feşmekân* (A. Erkay, Çev.). Everest Yayınları.
- Price, R.** (1992). *Clockers*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Psarra, S.** (2009). *Architecture and narrative: the formation of space and cultural meaning*. Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge.
- Quimby, E.** (1982). *Black Political Dependency in Bedford Stuyvesant*. New York: Monthly Review Press, U.S.
- Raban, J.** (1974). *Soft City*. Hamilton.
- Roberts, M.** (2000). Banlieues 89: Urban Design and the Urban Question. *Journal of Urban Design*, 5(1), 19-40. <https://doi.org/10.1080/135748000112963>
- Ronen, R.** (1986). Space in Fiction. *Poetics Today*, 7(3), 421. <https://doi.org/10.2307/1772504>

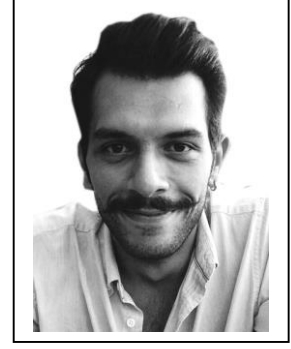
- Ross, K.** (1996). *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. MIT Press.
- Ryan, M.-L.** (2014, Nisan 22). Space | the living handbook of narratology. Geliş tarihi 30 Nisan 2019, gönderen the living handbook of narratology website: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>
- Severs, D.** (2010). Rookeries and no-go estates: St. Giles and Broadwater Farm, or middle-class fear of 'non-street' housing. *The Journal of Architecture*, 15(4), 449-497.
- Sennett, R.** (1992). *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities* (Revised ed. edition). New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Sheringham, M.** (2009). *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford University Press.
- Shonfield, K.** (2000). *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City*. Routledge.
- Smith, D.** (2010, Ocak 13). Andrea Arnold, Fish Tank. Geliş tarihi 29 Mayıs 2019, gönderen Filmmaker Magazine website: <https://filmmakermagazine.com/1403-andrea-arnold-fish-tank/>
- Sözen, M.** (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, 123-145.
- Stierli, M.** (2013). *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film*. Getty Publications.
- Tanyeli, U.** (2001). Sinema ve Mimarlık- Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanatın Sanallıkla İfadesi, *Arredamento Mimarlık*, sayı:141, s.66
- Truffaut, F., Hitchcock, A., & Scott, H. G.** (1985). *Hitchcock*. Simon and Schuster.
- Venturi, R.** (2005). *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki* (S. Merzi, Çev.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Venturi, R., İzenour, S., & Brown, D. S.** (2005). *Las Vegas'ın Öğrettikleri* (S. Merzi, Çev.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Vertov, D.** (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press.
- Vest, J. P.** (2014). *Spike Lee: Finding the Story and Forcing the Issue: Finding the Story and Forcing the Issue*. ABC-CLIO.
- Vincendeau, G.** (2005). *La Haine*. I.B.Tauris.
- Vincendeau, G.** (2012). La haine and after: Arts, Politics, and the Banlieue. Geliş tarihi 07 Haziran 2019, gönderen The Criterion Collection website: <https://www.criterion.com/current/posts/642-la-haine-and-after-arts-politics-and-the-banlieue>
- Wacquant, L.** (2015). *Kent Paryaları İleri Marjinalliğin Karşılaştırmalı Sosyolojisi* (2. bs; M. Doğan, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Wayne, M.** (2002). *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. Intellect Books.
- Werner, L.** (t.y.). Defusing the urban “powder keg”. Geliş tarihi 07 Haziran 2019, gönderen Newspapers.com website:  
<http://www.newspapers.com/image/322632538/>
- Wong, T.-C., & Goldblum, C.** (2016). Social housing in France: A permanent and multifaceted challenge for public policies. *Land Use Policy*, 54, 95-102. <https://doi.org/10.1016/j.landusepol.2016.01.011>
- Zizek, S.** (2006). *The Pervert’s Guide to Cinema*.





## ÖZGEÇMİŞ



**Ad-Soyad** : Yiğit Babacan  
**Doğum Tarihi ve Yeri** : 02-07-1988 Balıkesir  
**E-posta** : babacanyigit@gmail.com

### ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2013, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık, Mimarlık

### MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2013-2014 yılları arasında Arkizon Mimarlık'ta çalıştı.
- 2014-2016 yılları arasında Fahrettin Aykut Architeture'da çalıştı.
- 2017'den beri Yagmurproje bünyesinde çalışmaya devam etmektedir.