

T.C
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR ANASANAT DALI

FERZAN ÖZPETEK FİMLERİNDE BİR ANLATI
MEKANI: MUTFAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SEVİL BULANIK
131147101

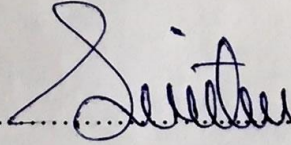
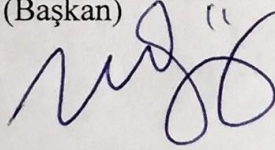
Danışman Öğretim Üyesi:
Prof. Dr. Simten Gündeş

İstanbul, Haziran 2015

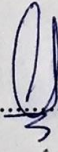
T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

14.10.2015 tarihinde tezinin savunmasını yapan Sevil BULANIK'a ait "Ferzan Özpetek Filmlerinde Bir Anlatı Mekanı: Mutfak" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğuyla** Kabul Edilmiştir.

Prof. Dr. Nükhet GÜZ
(Başkan)



Prof. Dr. Simten GÜNDEŞ
(Üye)
(Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Müjgan YILDIRIM
(Üye)

ÖNSÖZ

Tezin her aşamasında çok değerli yardım ve katkıları ile beni yönlendiren danışman hocam Sayın Prof. Dr. Simten GÜNDEŞ'e, çok kıymetli bilgilerini paylaşarak çalışmamda beni yüreklendiren ve bana çok farklı kapıların anahtarını veren değerli hocam Sayın Prof. Dr. Nüket GÜZ'e, bana vakit ayırıp yorumlarını esirgemeyen, fikirlerini benimle paylaşan değerli hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Müjgan YILDIRIM'a sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı bir borç bilirim.

Çalışma boyunca bana sonsuz destek vererek sabır gösteren değerli eşim Çağatay BULANIK'a, sessiz bir çalışma ortamı sağlayan sevgili çocuklarım Koray ve Berkay BULANIK'a, çalışmanın büyük bir erdem olduğunu bana öğreten ve gösteren sevgili babama ve anneme, aileme sonsuz teşekkür ederim.

Kasım, 2015

ÖZET

Bu çalışmada mimarlık ve sinema etkileşimi gözönüne alınarak sinemada mutfak mekanının kullanımına değinilmiştir. Mutfak mekanının beslenmenin yanısıra insanın vazgeçilmez temel değerlerini ortaya koyan bir mekan olduğu düşüncesinden hareket edilmiştir. Sinemanın algı yaratma konusunda en etkili sanat olduğu ve aynı zamanda kişi ve zaman kavramlarını kullanarak sunduğu mekanların zengin bir kuramsal yaklaşıma imkan tanınması sebebi çalışmada araç olarak seçilmiş ve sinemada mutfak mekanının kullanımına ilişkin göstergebilim ışığında çalışma genişletilmiştir. Görsel Göstergebilimsel Çözümlenmeleri yapılmak üzere; sinema anlatılarında mekan dilini çok iyi kullanan ve mutfak mekanını anlatının ayrılmaz bir parçası haline getiren yönetmen Ferzan Özpetek'e ait; *Cahil Periler* (Le Fate Ignoranti), *Karşı Pencere* (La Finestra Di Fronte), *Bir Ömür Yetmez* (Saturno Contro) filmleri çalışma konusu olarak seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mutfak, Sinema, Mekan, Göstergebilim, Ferzan Özpetek

ABSTRACT

This study focuses on the use of kitchen as a space in cinema, by taking into consideration the interactive relation between cinema and architecture. In this study, kitchen is considered as a space which symbolizes not only nutrition, but also core values in human life. Cinema, as one of the most effective arts in perception creation, is chosen as the instrument. By using the concepts of individual and time, the art of cinema presents spaces which embrace a rich theoretical approach; thus our study relies heavily on semiotic analysis of the utilization of the kitchen space in cinema. For this purpose, the films *The Ignorant Fairies* (Le Fate Ignoranti), *Facing Windows* (La Finestra Di Fronte), *Saturn In Opposition* (Saturno Contro) directed by Ferzan Özpetek who strongly uses the language of space and presents kitchen as an essential part of his narration, are analyzed through visual semiotic methods.

Key words: Kitchen, cinema, space, semiology, Ferzan Özpetek.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TABLoların LİSTESİ	viii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	x
1.GİRİŞ	1
2.MUTFAK MEKANI VE YEMEK KÜLTÜRÜ İLİŞKİSİ	5
2.1.Mekan Kavramı	5
2.1.1.Mekan ve İnsan İlişkisi	7
2.1.2.Mekan Yaratma Sanatı, Mimari Mekan	9
2.1.3.Mimari Mekan Olarak Mutfak	12
2.2.Mutfak Mekanının Oluşumunu Etkileyen Kültürel Faktörler	14
2.2.1.Antikçağ'da Mutfak Mekanının Kullanımı	15
2.2.2.Teknolojik Gelişmelerin Mutfak Mekanına Etkileri	22
2.3.Yemek Kültürü.....	31
2.3.1.Fiziksel İhtiyaçlar ve Beslenme	31
2.3.2.Yemek Kültürü ve Beslenme İlişkisi	33
2.3.3.Modern İtalyan Toplumunda Yemek Kültürü ve Mutfak Mekanına Yansıması.	39
3.FERZAN ÖZPETEK SİNEMASINDA MUTFAK MEKANININ KULLANIMI	42
3.1.Kültür- Mekan Etkileşimi	42
3.1.1.Mekanın Haz Yaratma Gücü	44
3.1.2.İç Mekanın İçsel Değerleri.....	45
3.2.Sinema Sanatında Mekan ve Mimarlık ile Olan İlişkisi	47
3.2.1.Mekan Algısı Bağlamında Sinema Anlatısı	49
3.2.2.Sinema Mekanının Deneyimlenmesi	50
3.2.3.Sinema Anlatısında Mekan Kullanım Pratikleri	52
3.2.4.Sinema Anlatısında Mutfak Mekanının Kullanımı	61
3.3.Ferzan Özpetek Sinemasında Mutfak Mekanı	65

3.3.1.Yaşamsal Değerler	67
3.3.2.Ferzan Özpetek Filmlerinde Tutkunun Göstergesi “Mutfak”	71
4.FERZAN ÖZPETEK FİLMLERİNDEN SEÇİLEN ÜÇ ÖRNEKLEM ve MUTFAK MEKAN ÇÖZÜMLEMESİ	73
4.1.Göstergebilim	74
4.2.Sinema ve Göstergebilim	75
4.2.1.Sinemada Anlam	76
4.2.2.Nesnelerin Anlamlandırılması	77
4.3.Ferzan Özpetek Filmlerinde Mutfak Mekanının Görsel Göstergebilimsel Çözümü	79
4.3.1.Le Fate Ignoranti (Cahil Periler) (2001)	81
4.3.2.Karşı Pencere (La Finestra di Fronte) (2003)	99
4.3.3.Saturno Corno (2007)	116
5.SONUÇ	138
KAYNAKÇA	142

TABLULARIN LİSTESİ

Tablo 4.1. Görüntü kullanım yoğunluğu tablosu.....	84
Tablo 4.2. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi	85
Tablo 4.3.. Gösteren-gösterilen tablosu	85
Tablo 4.4. Gösteren-gösterilen ilişkisi	86
Tablo 4.5. Bağdaşım tablosu	88
Tablo 4.6. Bağdaşım tablosu	90
Tablo 4.7. Karşılaştırma tablosu	91
Tablo 4.8. Gösteren-gösterilen ilişkisi	94
Tablo 4.9. Görüntü kullanım yoğunluğunu gösteren tablo.....	102
Tablo 4.10. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi	104
Tablo 4.11. Gösteren-gösterilen ilişkisi	104
Tablo 4.12. Karşılaştırma tablosu	105
Tablo 4.13. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi	106
Tablo 4.14. Gösteren-gösterilen ilişkisi	108
Tablo 4.15. Bağdaşım tablosu	109
Tablo 4.16. Bağdaşım tablosu	111
Tablo 4.17. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi	114
Tablo 4.18. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi	115
Tablo 4.19. Görüntü kullanım yoğunluğunu gösteren tablo.....	120
Tablo 4.20. Bağıntı tablosu	121
Tablo 4.21. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi	123
Tablo 4.22. Karşılatırma tablosu	124
Tablo 4.23. Bağdaşım tablosu	127
Tablo 4.25. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi.	130

Tablo 4.26. Bağdaşım tablosu	132
Tablo 4.27. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi.	133
Tablo 4.28. Filmdeki mutfak mekanları karşılaştırma tablosu	137

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil 2.1. Yunan ve Romalılar tarafından kullanılan taşınabilir ocaklar.	18
Kaynak: Wilkins J.M., Hill S. (2006). Food In Ancient World. Blackwell Publishing:UK., s.65	18
Şekil 2.2. Ayaklı fırında ekmek veya yemek pişiren kadın; İÖ 6.yy sonlarına ait pişmiş toprak figürin.	19
Kaynak: Wilkins J.M., Hill S. (2006). Food In Ancient World. Blackwell Publishing:UK., s.6	19
Şekil 2.3. Antik Yunan Bölgelerinden Boeotia'da hamur yoğuran çamur kadın figürü.	19
Şekil 2.4. Antik Yunan Bölgelerinden Boeotia'da mutfak işlerine ait figür. ...	20
Şekil 2.5. Olynthus Evi Şematik Planı.	20
Şekil 2.6. Olynthus Evi Mutfak Görünümü.	21
Şekil 2.7. Pompeii evleri.	21
Şekil 2.8. Pompeii evleri.	22
Şekil 2.9. Mutfak gravürü, Bartolomeo Scappi, Venedik 1570.	24
Şekil 2.10 Mutfaktaki çalışma şemasını gösteren temel üçgen.	24
Şekil 2.11. Yemek ve yaşam alanı ile direkt bağlantılı mutfak dizaynı.	25
Şekil 2.12. Günümüz mutfak mekanında lüks ve modern bir kuzine, 2002/03.	25
Şekil 2.13. Mekanı kullananların kişiliğini yansıtan George Evi Mutfağı.	26
Şekil 2.16. Schutte Lihotzk'nin 1927 yılında çok geniş bir alana dağıtılmış olan Frankfurt mutfağı.	28
Şekil 2.15. Cam bölme duvar ile yaşama alanı ile pişirme alanını ayıran fakat aynı zamanda birlikte kullanımına izin veren "Münih Mutfak", 1928.	29
Şekil 2.16. Frank Lloyd Wright'ın Malcolm Willey evi için tasarladığı yaşam ve yemek alanları ile birlikte düşünülen mutfak mekanı.	30
Şekil 3.1. Chocolat (Çikolata) (Hallstörn, 2000)	54
Şekil 3.2. In Bruges (Brüj'da) (McDonagh, 2008).....	55
Şekil 3.3. Kasabanın Sırrı (The Secret of Santa Vittoria) (Kramer, 1969)	56
Şekil 3.4. Piyanist (The Pianist) (Polanski, 2002).....	56

Şekil 3.5. Elysium (Blomkamp, 2013)	57
Şekil 3.6. Saatler (The Hours) (Daldry, 2002)	59
Şekil 3.7. İlişki Durumu: Karmaşık (It's Complicated) (Meyers, 2009).....	60
Şekil 3.8. Julie and Julia (Ephron, 2009).....	60
Şekil 3.9. Yardımcı, (The Help) (Taylor, 2011).....	63
Şekil 3.10. The Big Chill (Kasdan, 1983)	64
Şekil 3.12. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	66
Şekil 3.13. Tartışmalar, toplantılar mekanı “mutfak”.....	69
Şekil 3.14. Sofistike bir ortam “mutfak”	70
Şekil 3.15. Mutfaktaki birlikteliğin sonunda yaşanan mutluluk.....	71
Şekil 4.1. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	86
Şekil 4.2. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	87
Şekil 4.3. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	88
Şekil 4.4. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	89
Şekil 4.5. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	90
Şekil 4.6. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	91
Şekil 4.7. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	92
Şekil 4.8. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	93
Şekil 4.9. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	94
Şekil 4.9. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	95
Şekil 4.10. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	96
Şekil 4.11. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	97
Şekil 4.12. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	97
Şekil 4.13. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001).....	98
Şekil 4.14. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)	103
Şekil 4.15. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)	105
Şekil 4.16. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)	106
Şekil 4.17. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)	107
Şekil 4.18. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)	108
Şekil 4.19. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)	109
Şekil 4.20. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)	110

Şekil 4.21. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003).....	111
Şekil 4.22. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003).....	113
Şekil 4.23. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003).....	114
Şekil 4.24. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	122
Şekil 4.25. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	124
Şekil 4.26. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	125
Şekil 4.27. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	126
Şekil 4.28. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	126
Şekil 4.29. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	127
Şekil 4.30. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	129
Şekil 4.31. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	129
Şekil 4.32. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	131
Şekil 4.33. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	131
Şekil 4.34. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	132
Şekil 4.35. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	134
Şekil 4.36. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	135
Şekil 4.37. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	136
Şekil 4.38. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007).....	136

1.GİRİŞ

Mutfak mekanı; varolduğumuz andan itibaren en temel ihtiyacımız olan beslenme, onunla birlikte gelişen yemek kültürü ile barınma ihtiyacımız ile birlikte oluşan mekan kavramlarını bir araya getirir. Konut içerisinde başlıca çalışma alanlarından biri olması, aile bireylerini bir araya getirmesi ve yaşamın sürekliliğini ortaya koymasında çok önemli bir konumdadır. Ayrıca dışil bir üretim alanı olan evsel alan içinde de mutfak başlıca mekan olarak belirginleşmektedir.

Doğa ile birlikte algımızı oluşturan ve yönlendiren mekanlar, aynı zamanda bireylerin yaşamında sosyal ve kültürel bir zemin oluştururlar. Her kültür kendine özgü geleneksel davranışlar ve değerlere sahiptir. Kültürel değerlerin de ortaya çıkmasında bireyler arasındaki sosyal ilişkilerin etkisi çok büyüktür. Bourdieu der ki; muhtemelen diğer bütün beşeri faaliyetlerden daha fazla, yiyecek, günlük rutin eylemler aracılığıyla bireyi ve toplumu meydana getirir. Yiyecek sadece hazırlayanın değil aynı zamanda tüketenlerin de hayatlarını şekillendirip sosyalliğin temelini oluşturduğu için yemek yemek en temel habitus eylemdir (Bourdieu 1977). Bourdieu'nun düşüncelerine paralel olarak Barthes da beslenmeyi bir iletişim sistemi, bir imgeler bütünü, göreneklere, durumlara ve davranış biçimlerine ilişkin bir sözleşme olarak tanımlar (aktaran Bober P.P., 2013, s. 14).

İnsanlar arasında sosyal ilişkiyi kuvvetlendiren, beslenme ile birlikte pek çok hazzı bir arada yaşatan mutfak mekanı; mekansal/uzamsal yerlem niteliğiyle evin içindeki yeri, büyüklüğü, evin bireyleri tarafından kullanım biçimi ve sıklığı, içinde bulunan tasarım nesnelerinin varlığı, içinde barındırdığı değerleri açıklamak için önemli ipuçları vermektedir.

Her birey toplumsal yaşam içinde oluşturduğu düzen doğrultusunda hem kamusal mekanları hem de kendi yarattığı özel mekanları deneyimlemektedir. Bourdieu der ki; "Mekansal ve zamansal deneyimler toplumsal ilişkilerin kodlanması ve yeniden üretiminde birincil araçlardır." (Bourdieu 1977).

Mekan; içinde hareket edildiği ölçüde anlam kazanır. Mutfak mekanı yemek yapma gibi günlük ve zorunlu bir eylemin yanısıra konut içindeki konumuna bağlı olarak insanlara birlikte yemek yeme imkanı tanıyan sosyal iletişim alanıdır ve her konutta farklı sınırlar içermektedir.

Pallasmaa insanın mekan ile kurduğu algısal ilişkiyi şöyle tanımlar. “Ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekana ödünç veririm, mekan da bana algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir.” (Pallasmaa, 2014, s.14). Mutfak mekanı; pek çok duyumu harekete geçiren özel bir mekandır.

Kahvecioğlu mekansal imaj üzerine yaptığı araştırmasında; insanın mekanla kurduğu algısal ilişkinin, zaman boyutuna bağlı olarak bellekte bir “imaj”a dönüştüğünden bahsetmektedir (Kahvecioğlu, 1998). Bu çalışmada; yemek, insanlar arasındaki iletişim ve mekan kavramlarını içine alan “mutfak imajı” söz konusudur. “Mutfak imajı”nı ifade eden nesnelere, görsel mutfak mekanı içinde göstergeler olarak incelenerek, mekansal deneyimlerin nesnelere ile olan bağlantısı ortaya çıkarılacaktır.

Anlatılmak istenen “mutfak imajı”nı gösteren mutfak mekanları, kurgusal fakat gerçek hayat hikayeleri ile ilişkilendirilmiş sinema mekanlarıdır. Sinema; kendi gerçekliğinde anlatı yapısına uygun olarak oluşturduğu zaman ve mekan kurgusunu gerçekleştiren bir sanattır. Sinema filmlerinin hemen hepsinde mutfak mekanı yer alır. Ancak sahne kullanım yoğunluğu olarak fazla sayıda mutfak mekanı kullanan çok yönetmen yoktur. Sinemada mutfak mekanı sıkça kullanan, öyküleri içinde yer alan insanları, yemek ritüelini, ev ve mutfak ilişkisini özellikle vurgulayan Ferzan Özpetek filmlerinin çalışmada temel alınmasında Duncan’ın belirttiği gibi; mutfağın, Türk ve İtalyan kültürüne dair anahtar/kilit bir metafor olarak filmlerde sıklıkla kullanılmasının etkisi bulunmaktadır (Duncan, 2005, s.105). Özpetek’in birbirinden çok farklı karakter yapısına sahip kişilerin kullandığı mutfak mekanlarının farklı fiziki koşullarına sahip olan üç filmi seçilmiştir. Bu filmlere ilişkin mutfak mekanlarında kullanılan tüm gösterenlerin hayat ile kurduğu anlambilimsel ilişki öne çıkmaktadır.

Yönetmenin filmlerinde göstermeye çalıştığı bu anlambilimsel ilişki, ortaya çıkarılmak istenen “mutfak imajı” ile örtüşmektedir.

Carriere'ye göre:

Sinema, resim ve tiyatro ya da günlük yaşamdan görüntüler insanoğlunun bilinçli ya da bilinçsiz belleğinde, kendi anılarında, kişisel ya da toplumsal anlayışında yaşar. Bu görüntüler her insana göre değişik biçimlerde; yani kimisi için daha canlı, kimisi için daha sönük bir biçimde belleğinde kalır. (Carriere,1994)

Bu görüntüler anlatı mekanları içinde daha da belirginleştğinde anlatmak istediğini daha net ortaya koymaktadır. Murray Grigor'un, “En beğendiğimiz filmler bizi mimari mekan ve yer duyularıyla etkilemez mi?” söylemi mekanın öne çıktığını, mekan ve mimarinin sinemada öne çıktığını göstermektedir (aktaran Adiloğlu, 2005).

Özpetek filmlerinde aktarılmak istenen “mutfak imajı”na dair verilerin değerlendirilmesinde sadece mekanı oluşturan tasarım nesnelere değil, insanın mutfak mekanı ile kurduğu ilişki ve deneyimler zaman boyutu ile birlikte göz önünde tutulacaktır. Bu sebeple; Mutfak mekanına ait tasarım nesnelere incelenecek, hem de bu nesnelere, beden, hareket ve zaman ilişkisi içinde nasıl yer aldıkları incelenecektir.

Roland Barthes'ın (1993) dile getirdiği: “anlamın bir nesneden değil de anlaşılabilir bir nesnelere toplaşmasından doğduğu” (s. 202) durumunu ortaya çıkarmakta olduğu varsayımından yola çıkılarak Ferzan Özpetek filmlerinde bir anlatı mekanı işlevindeki ‘mutfak’ in görsel göstergibilimsel yöntemle anlamlandırılması yapılmaya çalışılacaktır.

Bu bilgiler ışığında yapılacak çalışmanın amacı, mutfak mekanını oluşturan tasarım nesnelere ve mutfak mekanında yapılan eylemleri bir arada değerlendirerek; aile yapısı, insanların yaşam alışkanlıkları ve sahip oldukları toplumsal ve ekonomik değerleri Ferzan Özpetek sineması üzerinden ortaya çıkarmaktır. Öncelikle mekan, mutfak, beslenme ve mimarlık kavramları çeşitli kuramcılarının temelinde irdelenmeye

Çalışılacak, bu kavramların birbirleri ile ilişkisi görsel göstergebilim temelinde ortaya çıkarılacaktır. Mutfak mekanını zgn bir biçimde kullanan ve yemeğin hayatındaki önemini özellikle dile getiren Ferzan zpetek filmleri arasında mutfak mekanının kullanım yoğunluğu fazla olan ve IMDB bazında en çok puan alan üç filmi incelenecektir.

Çalışmada nesnelere bağlamında yaratılan anlam dünyasına ilişkin zmlerler yapılacaktır. Fransız yazını ve göstergebilim konusunda uzman Prof. Dr. Tahsin Yücel'in Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam adlı yapıtındaki metin zmlerleri oluşturulan tablolar için örnek teşkil etmiştir. Mutfak mekanında, 'Görsel Göstergebilim' kuramına dayanarak tümevarımsal bir yöntem ile tasarım nesnelere üzerinden Görsel Göstergebilimsel bir üzümlere yapılacaktır.

2.MUTFAK MEKANI VE YEMEK KÜLTÜRÜ İLİŞKİSİ

Mekan denilince; yaşamımız boyunca farklı amaçlar için oluşturulmuş, bu amaçlara göre farklı biçimler sergileyen ve bir takım nesnelere ile birlikte kullandığımız “yer”ler aklı gelir. Aslında tüm canlılar bilinçli ya da içgüdüsel olarak mekan oluştururlar. Fakat insan dışındaki diğer varlıkların mekanı oluştururken temel ihtiyaçlarını karşılamak dışında başka bir amaçları yoktur. Sadece insan, içinde bulunduğu topluma ve yaşam şekline göre mekanı şekillendirir ve zaman içinde olgunlaştırır.

2.1.Mekan Kavramı

Barınma ihtiyacı ile birlikte, yaşamak ve doğa koşullarından kendini ve ailesini korumak isteyen tüm varlıklar kendilerine bir mekan oluştururlar. İnsan yaşamını sürdürürken, korunma içgüdüğü ile birlikte bir yere girme, örtünme ihtiyacı hisseder. Mekan sözlük anlamı olarak, yer, bulunulan yer, ev, yurt ve uzayın sınırlanmış parçası olarak tanımlanmaktadır (Püsküllüoğlu, 2012). Aristoteles’in, “Poetika” adlı eserinde kullandığı “topos” yer anlamına gelir (Aristoteles, 2005). Şeylerin kapladığı alan anlamındadır. Aristoteles’e göre “topos (mekân)” cisimlerin deviniminde doğal olarak tuttuğu yerdir (Aristoteles, 2005.).

Ching’e göre; mekan, ahşap ve taş gibi maddesel bir özür. Ancak doğası gereği biçimsizdir. Onun görsel biçimi, ışık kalitesi, boyutları ve ölçeği toplam biçimin elemanları tarafından tanımlanan sınırlarına bağlıdır (Ching, 2014. s.92). Mekanın niteliklerini belirleyen faktörler Ching’in belirttiği gibi mekanın tanımlanan sınırlarını oluşturur.

Leland M. Roth ise sınırları olan hacmi “fiziksel mekan” olarak tanımlar. Fiziksel mekan görsel olarak sınırlıdır (Roth, 2000, s.75). Fiziksel mekanları birbirinden ayıran özellikler; biçim, ışık, renk gibi özellikler olsa da, aynı kapanım özelliklerine sahip olup fakat farklı algılayışlara sebep olduğu için aynı olarak nitelendiremeyebilir (Ching, 2014. s.166).

Fiziksel mekanlarda Ching'in bahsettiği biçim, oranlama, ölçek, doku, ışık ve sesin yarattığı nitelikler, çevrelenmiş alanların özellikleri ile bağlantılıdır, algı ile ilişkilendirilerek değer kazanır. İçinde yaşadığımız kültür, o güne kadarki deneyimlerimiz ve kişisel ilgilerimiz ya da yatkınlıklarımız tarafından koşullandırılır (Ching, 2014. s.166).

Mekanı geometrik bir boşluk olarak, oluşturduğu sınırlar çerçevesinde tanımlayan görüşlerin yanısıra Aristoteles'in belirttiği gibi onu bütünleyen nesnelere değerlendiren görüşler yer almaktadır. Mekan kavramını, içinde bulunan nesnelere ve mekanı kullanan varlıklardan ayrı düşünmek pek mümkün değildir. Mekanı zaptetmek yaşayanların, insanoğlunun ve hayvanların, bitkilerin ve bulutların ilk davranışlarıdır, dengenin ve kalıcılığın temel ifadesidir. Varolmanın ilk kanıtı uzamda (mekanda) yer kaplamaktır (Corbusier'den aktaran, Şentürk L., 2011, s. 51).

Mekan aynı zamanda güçlü bir davranış şekillendiricidir. Yarattığı düzen ile birlikte kullanıcıya bir yol belirliyorsa, oluşturduğu kalıpların içinde bir düzen oluşturmuşsa, yani mekanı deneyimleyen insana bir yön veriyorsa "doğrultulu mekan"dır. Bağımsız bırakıyor ve seçilebilecek pek çok hareket ve davranış seçeneği veriyorsa "doğrultusuz mekan" dır (Roth, 2000, s. 82).

Deleuze düşüncesi için mekan maddesel bir yayılımdır ve özne ile düşünen-imalatın ortaya çıkmasına kadar vazgeçilmez öneme sahiptir. Zamanın, bilinci, algı ve hafıza olarak ikiye bölmesi aynı zamanda mekansal bir durumdur, çünkü algı gövdesel yayılım olarak bir mekan sorunudur; zaman ve mekan birbirlerinden ayrıştırılarak kavranamazlar (Tanju B., 2008, s.168-185).

Bu tanımlardan yola çıkarak denilebilir ki; mekan içinde barındırdığı her türlü cansız nesne ve içinde hareket eden insanlar ile anlam kazanmaktadır. İnsan algısını yönlendirir, zaman kavramı ile birlikte hafızada oluşturduğu izler bilinçli ya da

bilinçsiz davranışları yönlendirir. Toplumsal yaşam içinde insan ve mekan ilişkisini oluşturan bu durum mekanın insan üzerindeki etkisini de ortaya koymaktadır.

2.1.1.Mekan ve İnsan İlişkisi

Mekan ile insan ilişkisi; mekan oluşmadan önce kurulmaya başlamaktadır. Çünkü ilkel insan dahil tüm mekan yaratıcıları mekanı nasıl deneyimleyeceğini tasarlar. Amacına uygun hareket alanını belirler. Mekanın oluşum sürecinde ise bu ilişki kuvvetlenir çünkü artık insan mekanın içindedir. Sadece mekanı kullanmaz, bilincini ve geçmiş belleğini de devreye sokarak mekana değer katar.

“Mekan ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle, hem kavram hem gerçekliktir, yani, toplumsaldır. Bu yüzden ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yine, cansız, sabit, durağan değil, canlı değişken ve akışkandır” (Lefebvre’den aktaran Avar A.A., s.8).

Mekanı deneyimleyen varlıkların içinde zaman ile etkileşim içinde olan, mekanı hem bedeniyle hem de bilinci ile yaşayabilen tek varlık insandır. Zevi’nin fikrine göre; “mekan” denilen geometrik boşluğu, o boşluğu kullananın jest ve hareketleri canlandırır (aktaran Lefebvre, s.127). Bourdieu’nun söylediği gibi, mekansal ve zamansal deneyimler toplumsal ilişkilerin kodlanması ve yeniden üretiminde birincil araçlardır (aktaran Harvey, 2006, s.215).

Mekan, varlıklar tarafından nesnel bir olgu olarak algılanmaktadır. Yaşamın içinde bizi çevreleyen bu olgu, Kuban’ın deyimiyle “özel boşluk” zaman kavramı ile birlikte deneyimlerimiz sonucu anlam kazanmaktadır. Anlam kazandıkça “boşluk”tan “yer”e dönüşür.

Mekan ve yer; yaşadığımız dünyanın, sorgusuz kabul ettiğimiz temel bileşenleridir. Onlar hakkında her ne kadar düşünsük de, düşünmediğimiz soruları ortaya çıkarır ve beklemediğimiz anlamları kazanabilirler (Yi-Fu Tuan, 1997, s.3). Yine Tuan’a

göre “mekan”ı anladığımız ve değer yüklediğimiz kadar “yer” e dönüşür (Yi-Fu Tuan, 1997, s.6).

“Mekan” ve “yer” kavramlarını da birbirinden ayırt etmek gerekmektedir. Mekan (space), “yer”e (place) göre daha soyut bir kavramdır. Yer, tanımlanmış mekandır. Mekan ise beden ile buluştuğu, o beden ile duyuşsal bir bağ kurulduğu ve tanımlandığı zaman “yer”e dönüşmektedir. Dolayısıyla “yer” belli bir kimliği, karakteri ve ruhu olan “mekan”dır veya “mekan”a “karakter”in eklenmesidir. Diğer bir deyişle “yer”, “yaşanılır mekan” (lived space) dir (Adiloğlu, 2005).

Pallasmaa’ya göre; insan yaşadığı, ziyaret ettiği tüm mekanları belleğe aktarır, öz kimliği ile birleştirir ve varlığının bir parçası haline dönüştürür (Pallasmaa, 2014, s.88). Mekan ile birlikte özdeşleşen insan, belleğine aktardığı mekan deneyimini zaman boyutuyla birlikte kullanır. Yaşanan “an”ın geçmiş ve gelecek arasındaki bağı da kurmuş olur.

Mekân her şeydir, çünkü zaman belleği artık canlandırmaz. Bellek-garıptır- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla sürekli kaydetmez(...) anılar devinimsizdir, her biri ölçüde yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine. Öyleyse açıktır ki; iç yaşamın bilinmesi açısından, özel yaşamımıza ilişkin mekânların saptanması, tarihlerin belirlenmesinden daha önceliklidir. Zira bilinç-dışı mekânda oturur (Bachelard, 2008, s.37).

Mimari, mekan yaratma sanatı olarak tanımlanır. Hangi amaç ile olursa olsun insanı besleyen görsel çevrenin oluşmasında mimarinin, tasarlanan, deneyimlerken algıyı kuvvetlendiren mekanların çok büyük bir etkisi vardır.

Mekanı algılamada, mekan ile bütünleşmede çevrel görmenin öneminden bahseden Pallasmaa’ya göre, zengin bir mimari mekan çevrel görme için bolca uyaran sağlar, bu uyaranlar zihinsel sistemimizde çok önemli bir yer tutar (Pallasmaa, 2014, s.16). Doğa ile birlikte algımızı oluşturan ve yönlendiren mekanlar, kullanıcılarına sosyal ve kültürel bir zemin hazırlar. Böylece insan ve mekan arasındaki etkileşim başlamış olur.

2.1.2.Mekan Yaratma Sanatı, Mimari Mekan

Kuban, canlıların hareket etmesinin, yaşamsal değerlerini ifade etmesi bakımından önemli olduğunu ve bunu da ancak boşluk içinde yaptıklarından bahsetmiş, boşluk-hareket ve mimari ilişkisinin önemini vurgulamıştır. Mimari, insanı doğal çevreden ayıran bu özel boşluk ile başlamıştır. Bu özel boşluğa “Mekan” denir. Kuban, ayrıca insanın korunma içgüdüsüne bağlı olarak kendisini güvende hissetmek için sınırları olan bir hacim yaratma isteği ile mimarinin oluştuğundan bahseder (Kuban, 1998, s14). Mekan, kavranıp çevrelendikçe ve bir kalıba sokulup biçimsel elemanlar tarafından düzenlendikçe mimarlık varlık kazanır (Ching, 2014. s. 92).

Mimari mekanları sadece strüktürel yapı malzemeleri ya da mekan içinde kullanılan tasarım nesnelere oluşturmaz. Mimari mekan, fiziksel ve görsel sınırlarla tanımlanır, rengi, malzemesi, boyutları, ışık kalitesi ile biçim ve karakter kazanır.

Mimarinin gerçekliğinin onu oluşturan katı elemanlardan daha çok onu çevreleyen mekan ile oluştuğunu söyleyen Wright der ki; “bir odanın gerçekliği, çatı ve duvarlarının kendilerinde değil, çatı ve duvarlarla çevrilen mekanda bulunur.” (Wright, 1954).

Mimarlığın “mekan yaratma” eylemi olduğu gözlemi konusunda çok az görüş ayrılığı vardır. Yalnızca mimarlık, içinde yaşadığımız ve devindiğimiz mekanı şekillendirir (Pevsner’den aktaran Roth, 2000, s.75).

Pallasmaa’ya göre, insan bedeninin ve mekandaki hareketinin bir yansıması olmayan salt beyinsel bir mimarlık düşünmek de mümkün değildir (Pallasmaa, 2014, s. 58). İnsan, bina içinde hareket ederken, onu art arda başka bakış noktalarından izlerken, diyebiliriz ki kendisi için dördüncü boyutu yaratır ve mekana tüm gerçekliğini verir (Zevi, s. 11).

Pallasmaa'ya göre; mimarlık davranışı ve hareketi başlatır, yönetir ve örgütler. Mimari mekan fiziksel mekandan ziyade yaşayan mekandır ve yaşanan mekan geometriyi ve ölçülebilirliği daima aşar. Aslolan mimari deneyimler mimari biçimleri alımlamaktan ziyade edimlerden oluşur (Pallasmaa, 2014, s.79).

Fiziksel olarak oluşturulan mekanı zaman kavramından bağımsız olarak değerlendirmek doğru değildir. Mekan ile en ilişkili denilecek disiplin olan "mimarlık"ın dördüncü boyut olarak nitelendirdiği ve kübizm akımı ile sanatın içine giren "zaman" kavramının, mimariye bilimsel bir temel oluşturduğundan ve resmedilmiş mimari ile inşa edilmiş mimari arasındaki farkı ortaya koyması açısından öneminden bahseden Bruno Zevi'ye göre, "İlk klübeden, ilk mağaradan, apartmanımıza, kiliseye, okula, çalıştığımız büroya kadar, tüm mimari yapıtların, anlaşılabilirlikleri ve yaşanabilirlikleri için, bizim var olmamıza ve dolaşım zamanımıza yani bu dördüncü boyuta gereksinimleri vardır" (Zevi, s. 10).

Kuban'ın belirttiği gibi korunma içgüdüğü insan ile mekanı ayrılmaz bir bütün hale getirir. İnsan ile birlikte mekanlar da gelişir, olgunlaşır, estetik bir değer haline alırlar. Lefebvre'ye göre her zaman bir anlam içeren "mekan" denilen boşluk (Lefebvre, 2001) çok farklı disiplinler ile ilişkilendirilmektedir. Yaşadığımız alanı çevreleyen, günlük ihtiyaçlarımıza göre şekillenen mekanı geometrik bir boşluk olarak irdeleyen mimarlık, bu disiplinlerin arasında somut değerlendirmeler yapabilmektedir (1974, p. 31).

İnsanın ihtiyaçları ile ortaya çıkan ve hareketi ile anlam kazanan mekan kavramını mimari olarak tanımlamaya başladığımızda işin içine 'sanat' kavramını da koymak gerekmektedir. Mimariyi sanat ile bütünleştiren Bacon der ki;

Mimari biçim, mekan ve kütle arasındaki temas noktasıdır...Mimari biçimlerin, dokuların, malzemelerin, ışık ve gölge ayarının, rengin hepsi mekanı biçimleyen bir niteliği ya da ruhu inceden inceye duyumsatmak için bir araya gelirler (Edmund N. Bacon The Design of Cities 1974).

Ayrıca Scott mimarlığın heykel ve müzik ile ortak özellikleri olduğundan, kendine özgü verdiği zevk duygusunun yanısıra içinde yaşadığımız mekan üzerindeki monopolünden de bahseder:

Sanatlar içinde sadece o mekana gerçek değerini verir. Bizim çevremizi saran mekandan aldığımız bu zevk mimarlığın işidir. Resim mekanı görüntüler; şiir Shelley'inki gibi, o imgeyi anlatabilir; musiki onun bir benzeridir. Fakat mimari mekana doğrudan ilgilidir. Mekanı malzeme olarak kullanır ve bizi ortasına yerleştirir (Scott, 1914).

Roth'un deyişle; mimarlık ne yaparsak yapalım kendisinden kaçınmadığımız sanattır. Resim, heykel, çizim ya da diğer görsel sanatlardan istersek kaçınabiliriz ama mimarlık bizi sürekli etkiler, davranışlarımızı şekillendirir, ruhsal durumumuzu belirler (Roth, 2000, s. 19).

Mimari biçimler, heykel ya da resim gibi yüzey ya da kütle değildir. Daha kesin bir tanımlama ile mekan içerisindeki yüzey ve kütleleri veya aralarındaki ilişkiyi organize eder ve bu nedenle ayrı bir sanat hakkını kazanır (Kazanskj'den aktaran Forgacs, 1981, s.107).

Mimarlık sayesinde mekan oluşturmayı sanatsal bir deneyime özgü bir alışverişe benzeten Pallasmaa der ki; "ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekana ödünç veririm, mekan da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir." (Pallasmaa, 2014 s.14).

Antropologlar mekanın maddi ve kültürel olarak üretildiğini savunmuşlardır ve mimari, sanat eseri gibi kültürel bir üretim olarak kabul edilmiştir. Maddi kültür gibi, mekan doğal ve olduğu gibi değildir, geometrik olarak çerçevelenmiştir, fakat günlük hayatın bütünleyici ve değişen bir parçasıdır, kişisel rituel ve aktiviteler ile yakından ilişkilidir (Rendell, Penner, Borden, 2003, s. 102).

Doğal ve tarihsel mekanlar, insanı derinden etkileyen ve bolca uyaran sağlayan mekanlardır. Ayrıca bir sonraki mekan deneyiminde Pallasmaa'nın belirttiği bilinç öncesi algılama alanı oluştururlar. Zihnimizde biriken bu alanlar aynı mekan içinde olan farklı insanlara farklı deneyimler yaşatırlar.

Mimari eklelemeyi sağlar, fiziksel mekan ile sosyal mekan arasındaki 'bağlantı' dır. Her bina içeride ve dışarıda bir parça fiziksel mekan ve aynı zamanda sosyal mekan üretimine katkıda bulunur. Böylece fiziksel dünya üzerinde ekonomik ve sosyal strüktürün sosyal mekanın üretimine katkıda bulunur (aktaran Antonioni: Space, Place, Sexuality. David Forgacs, s. 102)

2.1.3.Mimari Mekan Olarak Mutfak

İlkçağlardan günümüze kadar (toplumların yaşayışına bağlı olarak değişkenlik gösteren) yiyeceklerin hazırlandığı, yemek üretim nesnelere ile birlikte oluşum gösteren bir "mutfak mekanı" karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel süreç içinde insanların yerleşik düzene geçmesi ile birlikte önem kazanan mutfak mekanı, insanlık tarihinin ekonomik, teknolojik ve sosyo kültürel açıdan gelişimini ortaya koyan en önemli mekanlar arasında yer almaktadır.

Erken dönem mutfakları açık, basit ateşten oluşmaktaydı. Büyük bir çoğunlu da hatta, kapının dışında yer almaktaydı (Powell C.B., 2005, s.1). Ateşin ve dumanın kontrolünü sağlayacak tekniklerin henüz gelişmemiş olması ve suyun kullanımının evin içinde sağlanamamasından dolayı besinleri pişirme, hazırlama gibi işlemlerin evin dışında yapılması gerekliliği vardı.

Mutfak mekanı zamanla, yiyeceklerin pişirilmesinin yanısıra, yeme ve saklama işlevinin de gerçekleştiği yer olarak konut yaşamının da içinde olduğu bir mekan haline gelmiştir ve saklama, yıkama, pişirme olarak adlandırılan üç temel fonksiyon ile birlikte planlanmıştır. Açık ateşten, sac üzerinde daha sonra da ocak üzerinde yemek pişirmeye, günlük tüketimden besinlerin soğutucu depolarda saklanması ve de doğada akan sulardan evlerde çeşmeleri kullanarak besinleri temizlemeye doğru giderek gelişen bu üç temel fonksiyon mutfak mekanının oluşum sürecini etkilemiştir.

Corbusier'in New York-Paris uçağının kokpit benzetmesindeki gibi (aktaran Şentürk L. 2011) bir el kol hareketi ile fırtınalar, okyanuslar aşıldığı gibi iki metreye iki metrelik bir karenin içinde yiyeceklerin hazırlanması, pişirme, yıkanma ve saklanması gibi pek çok işlevin birarada yapılması da mümkündür.

Mutfak mekanı ateş ve yemek merkezli olarak gelişmeye başlamıştır. Besinleri pişirmek için açık ateşi kullanan ilk insanlar daha sonra fırın gibi araçlar yardımıyla daha gelişmiş tekniklere sahip olmuşlardır. Yemek pişirme eyleminin mutfak mekanı içinde yer alması ise sonraki zamanlara aittir. Delemen, Geometrik ve Arkaik Dönem'e ait olan evlerde sık karşılaşılan çömlek ve kazanların yanısıra tas, tekne, testi ve sürahi biçimli toprak kaplar, şiş, satır, bıçak, rende ve kepçelerin "mutfak" kapsamında değerlendirildiğinden bahseder. Arkeometrik çalışmalar sonucunda mutfak kültürüne dair yapılan önemli çalışmalar ile birlikte, Arkaik Dönemde Sardeis ve Daskyleion antik kentlerinde mutfak mekanlarına ilişkin buluntulara rastlanmıştır (Yıldırım, 2010, s.197).

Cahill; mutfak mekanının toprak zeminli ve duvarları boyasız olduğu için resmi eğlence odası olmadığından bahsetmiş ve "oecus" adı verilen bir başka mekandan bahsetmiştir. Pompeii evlerinin planlarında da rastlanan "oecus" olarak adı geçen mekan için Vitruvius; hane içi kadınlarının günlük işlerini yaparken zaman geçirdikleri güzel bir yer olarak nitelendirmiştir (Cahill N, 2002, s.156).

Görülüyor ki; insanoğlu göçebelikten yerleşik düzene geçince, toplumsal yaşamlarını devam ettirirken, kişisel alanlarını belirleme ihtiyacı içinde mekansal sınırlar oluşturmuşlardır. Alt yapı sorunlarının halledilmesi ile kurulan kentler, konut mimarisi ve sosyal birliktelik mekanları da beraberinde gelişme göstermiştir. Konut içinde yer alan mekanlar da değişen toplum yaşamı ile birlikte gelişme ve farklılıklar göstermiştir. Mutfak mekanının değişimi yemek kültürü, aile düzeni, sosyal birliktelik ile bağlantılıdır. Örneğin Ortaçağ'da ticaretin gelişmesi ve tarımda yeni yöntemlerin kullanılması ile krallar, derebeyleri, manastırlar zenginleşirken, kalelerde ve şatolarda verilen ziyafetler ile birlikte mutfağın önemi artmış ve daha büyük hacimli mekanlara ihtiyaç duyulmuştur.

Yemek yapma gereçlerinin artması, keşifler ile birlikte çok daha fazla çeşit besin maddesinin elde edilmesi yemek kültürünü de zenginleştirmiştir. Asırlardır, mutfak mekanı altında gelişen evdeki yemek pişirme alanı; havalandırma, yapı malzemeleri, ev ihtiyaçları ve kültürel geleneklerden etkilenmiştir (Snodgrass M.E., 2004, S.306).

2.2.Mutfak Mekanının Oluşumunu Etkileyen Kültürel Faktörler

Mutfak mekanını biçimlendiren ilk etken kuşkusuz o mekanın içinde yapılması planlanan yemek yapma eylemidir. Mutfak mekanı diğer mekanlar gibi insanların yaşayış biçimlerine bağlı olarak oluşum gösterir. Buldukları farklı coğrafi bölgeler içinde farklı ihtiyaçlar ve temin edebildikleri farklı malzemeler ile birlikte çeşitlilik gösteren yemek yapma ve yeme eylemi mutfak mekanının fiziksel sınırlarını belirlemektedir.

Mekanın kültürel olarak üretildiği fikri ve günlük aktiviteler ile olan ilişkisi, ruhsal durumumuzu yansıtan hali, insan-mekan etkileşiminin en çok yaşandığı mekanlardan biri olan mutfakta kendini gösterir. Mutfak, Lefebvre'nin "canlı ve .akışkan" bir kavram olarak belirttiği "mekan" tanımına çok uygundur. Mutfak

mekanındaki hareket her gün yenilenir, azalır, çoğalır ama yaşam ile birlikte devam etmek zorundadır. Günümüzde mutfak mekanına ilişkin tanımlanan pek çok fonksiyon vardır, bu sebeple yemek yapma ve yemenin dışında günlük hayata ilişkin pek çok hareket ve deneyimi bu mekan içinde görmek mümkündür.

Önceleri alt yapı ve teknik zorunluluklardan dolayı evin dışında bırakılan mutfak, gittikçe gelişen teknik imkanların da etkisi ile birlikte konut içerisindeki diğer yaşam alanları ile birlikte yerini almıştır. Bu durumun önemli bir sebebi ekonomik gücün yaşamı etkisi altına alması ile çalışma hayatının günlük yaşamın önemli bir parçası haline gelmesi olabilir. Yemek yapma, yeme, dinlenme, aile ile birlikte olma zamanlarının çok azalması sebebiyle insanlar bütün bu işleri biraraya getirerek bir çözüm bulunmuş olabilir.

Bu sebeple farklı kültür yapılarına sahip toplumlarda; beslenme alışkanlıklarının yanısıra günlük yemek yeme şekillerinin farklı olması, bölgesel yiyecek farklılıklarından dolayı pişirme eyleminin farklılığı doğrudan ve dolaylı olarak mutfak mekanının fiziksel formunu etkilemiştir.

2.2.1. Antikçağ'da Mutfak Mekanının Kullanımı

Bilinen en eski Neolitik Yerleşim merkezi olan Çatalhöyük'deki evlerin mimarisine bakıldığında evlerin güney kısımlarında yer alan, kilden yapılmış fırın, ocak ve onların yakınlarında yer alan gıdaların saklandığı bir takım yerler, mutfak mekanının ortaya çıkış tarihleri hakkında ipuçları vermektedir (Yıldırım, 2010, s.197).

M.Ö. 2000 yılların başında evlerin planlarında ocak ve fırının yanısıra maltız ve mangalın bulunduğu, depolama ve pişirme kaplarının kullanıldığı mutfak mekanlarından bahsedilmiştir (Yıldırım, 2010, s.197).

Antikçağda “mutfak” mekanının sadece yemek pişirmek için kullanılmaması gibi başka mekanlar da yemek pişirme amacına uygun olarak kullanılmaktaydı. Mimari olarak benzer odalar farklı amaçlar için kullanılabilirdi. Mekan kullanımı mevsim ve havaya göre değişkenlik göstermekteydi (Household and City Organization at Olynthus Nicolas Cahill, 2002, s.78).

Ateş ve suyun kullanımına bağlı olarak mutfak mekanı çoğu zaman evin dışında konumlanmaktaydı. Hatta taşınabilir araç-gereçler sayesinde evin hem içinde hem de dışında yemek pişirme işlemi yapılmakta idi (Şekil 2.1.).

Yunanlılar ve Romalıların çoğu özel bir mutfak alanına sahip değillerdi. Eğer evde yemek pişirecekler ise ufak taşınabilir soba ve kapkacaklar kullanılırdı (Şekil 2.2.). Modern mutfaklar ile kıyaslandığında bu tip araç gereçlerin küçüklüğü ya da elektrik ya da gazın olmaması, güzel ve lezzetli bir yemeğe engel değildi (Wilkins J. M., S. Hill 2006, s.65).

Delemen, Eski Yunan uygarlığının erken evrelerine birçok yönden ışık tutan Homeros’un Ilias ve Odysseia adlı eposlarında da yemek pişirilen ayrı bir mimari birim yer almadığından bahsetmiştir (Delemen, 2003, s.5). Ayrıca ocak-mangal, fırın ve ızgaralar ile diğer mutfak eşyalarının özelliği Yunan konutlarında ayrı bir mutfak birimi bulunmadığına işaret sayılmaktadır (Şekil 2.3 ve 2.4) (Delemen, 2003, s.19).

Roma Dönemi’nde Batı Anadolu’daki antik kentlerde mutfak olduğu düşünülen mekânlar olmakla beraber Ephesos Yamaç Evleri II’deki konutlarda bulunan mutfak mekânların dışında kesin olarak mutfak diyebileceğimiz mekânlardan bahsetmek zordur (Yıldırım, 2010, s. 2).

Klasik çağ komedyacı yazarları “optaneion” veya “mageireion” denen mutfak işlevli bir mekândan söz ederlerse de arkeolojik verilere bakıldığında Olynthos’da da M.Ö. 4.

yüzyıla ait mutfak olduğu belirtilen mekânlar dışında bu dönem için mutfaktan bahsetmek zordur (Yıldırım, 2010, s.3).

Alcock'un aktarımına göre; Mısırlılar genelde yaşam alanlarını yemek kokularından uzak tutmak için açık havada yemek pişiriyorlardı. Yunanlılar ise evlerin ya da avlunun merkezinde yemek pişiriyorlardı (Alcock J.P., s. 105).

Yunan iç mimari tarihinde önemli bir yere sahip olan "Olynthus" evlerinde yer alan mutfak kompleksine bakıldığında, evin mutfak mekanı için belirlenen alanın dışında, yemek yapmak ve yemek için kullanılan diğer mekanlar da planda yer almaktadır. "Olynthus" evlerinde karakteristik odaların ikinci ayırtedici olan "mutfak kompleksi" olarak belirtilen oda (Şekil 2.5) 4.6x5.6 m ebatlarında, bazen taş bir ocak ile merkezleştirilmiş, kısa kenarında yer alan iki küçük odadan oluşmuştur (Cahill, 2002, s.80). "Baca" (flue) olarak adlandırılan ve mutfaktan daha çok evin avlusundan girilen bu kısımda yemek pişirmenin yanısıra kışın ısınmak için de faydalanılmakta idi (Şekil 2.6) (Cahill, 2002, s.89).

Görülüyor ki; eski Yunan evlerinde mutfak mekanı evin diğer bölümleri ile kıyaslandığında bir çok fonksiyonu karşılayan önemli bir işlik olarak tanımlanmıştır.

Antik Roma kenti olan Pompeii evlerinde de Connolly'nin aktardığı bilgilere bakarak mutfak mekanını; tuğladan imal edilen kemer şeklinde bir ocak, üzerinde mutfak işlerinin yapıldığı düz bir tezgah ve duvarlara asılmış kap kacaklar ile tanımlamak mümkündür (Şekil 2.7 ve 2.8), (Connolly, 1990, s. 36).

Antik Dönemde mutfak mekanı yaşam alanı olarak görülmemiştir. Ateşin kontrol altına alınması ve yemek pişirme işlevinin ev halkı tarafından yapılan bir eyleme dönüşmesi ile birlikte değer kazanan bu mekan, sosyal yaşam alanı içine dahil edilmiş ve mekan olarak farklı bir nitelik kazanmıştır. Kazandığı farklı fiziksel özellikler ile birlikte evin genel görünümüne katkısı da artmıştır. Günümüzde

teknolojik yeniliklerin belki de en çok kendisini gösterdiği önemli mekanlar arasındadır.



Şekil 2.1. Yunan ve Romalılar tarafından kullanılan taşınabilir ocaklar.

Kaynak: Wilkins J.M., Hill S. (2006). Food In Ancient World. Blackwell Publishing:UK., s.65



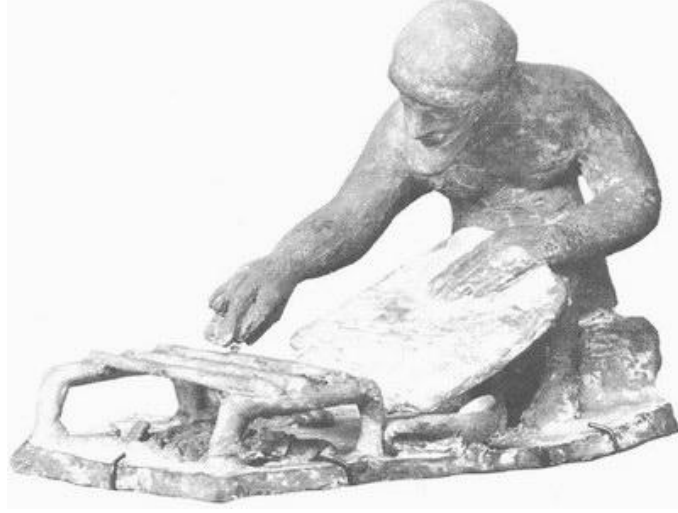
Şekil 2.2. Ayaklı fırında ekmek veya yemek pişiren kadın; İÖ 6.yy sonlarına ait pişmiş toprak figürin.

Kaynak: Wilkins J.M., Hill S. (2006). Food In Ancient World. Blackwell Publishing:UK., s.6



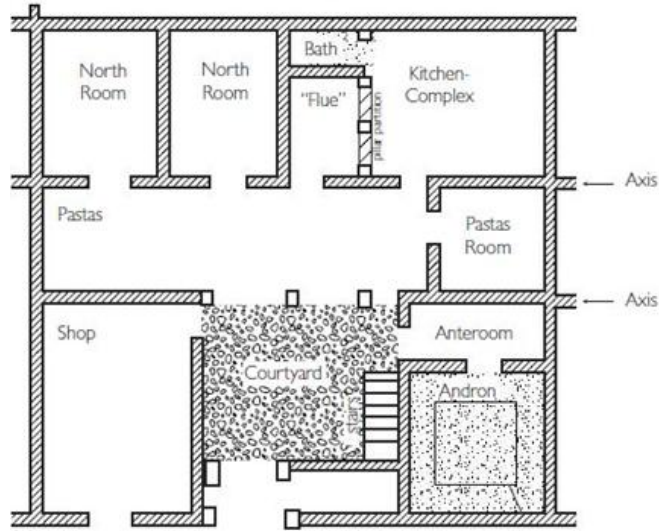
Şekil 2.3. Antik Yunan Bölgelerinden Boeotia'da hamur yoğuran çamur kadın figürü.

Kaynak: Boardman J., Griffin J., Murray O. (Ed.). 1986. Oxford University Press: U.K.s.168



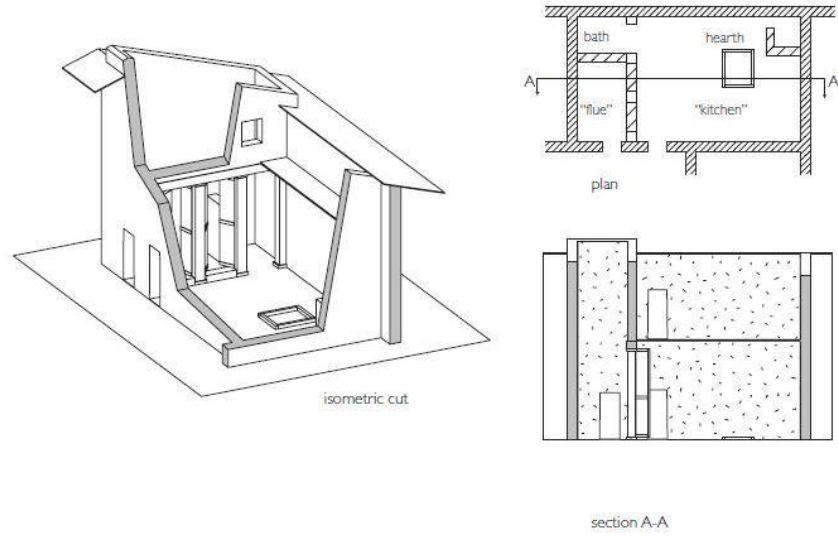
Şekil 2.4. Antik Yunan Bölgelerinden Boeotia'da mutfak işlerine ait figür.

Kaynak: Boardman J., Griffin J., Murray O. (Ed.). 1986. Oxford University Press: U.K.s.16



Şekil 2.5. Olynthus Evi Şematik Planı.

Kaynak: Cahill, N. (2002). Household and City Organization at Olynthus. New Haven and London: Yale University Press, s.76.



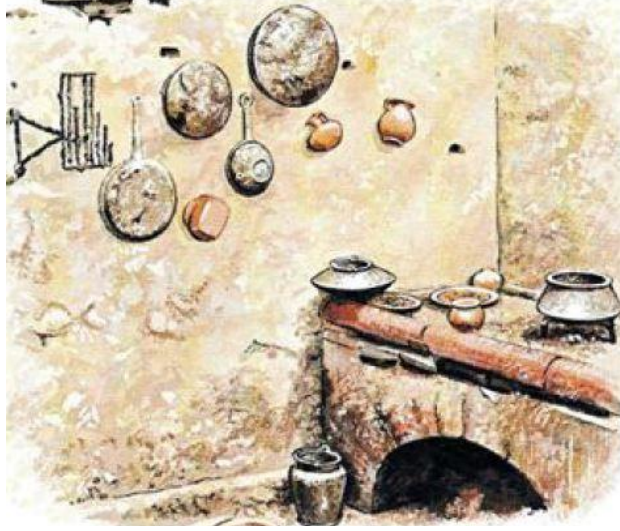
Şekil 2.6. Olynthus Evi Mutfak Görünümü.

Kaynak: Cahill, N. (2002). Household and City Organization at Olynthus. New Haven and London: Yale University Press, s.81.



Şekil 2.7. Pompeii evleri.

Kaynak: Connolly P. (1990). (Birinci basım 1979). Pompeii. Oxford University Press: U.K., s.36



Şekil 2.8. Pompeii evleri.

Kaynak: Connolly P. (1990). (Birinci basım 1979). Pompeii. Oxford University Press: U.K., s.36

2.2.2.Teknolojik Gelişmelerin Mutfak Mekanına Etkileri

İnsanların en temel ihtiyacı olan beslenme ile birlikte gelişim gösteren mutfak mekanının tarih boyunca yaşamış olduğu değişimler; kullanıcının dünya görüşü ve kültürel etkiler ve teknolojik gelişmelere bağlı olmuştur.

14.yüzyıl'dan itibaren kullanılmaya başlanan bacalar ile birlikte mutfak mekanları yaşam alanından ayrılmıştır. Yemek pişirme eylemi bu bacaların dumanı ve kokuyu evden uzaklaştırması sayesinde kolaylıkla yapılabilmektedir. Koku ve duman gibi rahatsız edici unsurların ortadan kalkması, birçok eylemin birlikteliğine imkan veren bir unsur olmuştur (Şekil 2.9). Mutfağın ayrı bir mekan olması, giderek saklama ve yıkama işlemlerini de içine almasını sağlamıştır.

Oldinziel ve Zachmann; mutfakların yemek pişirme ve temizlik alanları olmalarının yanısıra, yirminci yüzyıl ile birlikte yeni tüketim şekilleri ve modernizmin metaforları

gibi teknolojik değişikliklere de hizmet ettiğinden bahsetmişlerdi. Ayrıca, İyi ekipmanlar ile donatılmış bir mutfak; yirminci yüzyılda toplumun medeniyetini gösteren modernlik anahtarıydı (Oldenzel R, Zachmann K., S.10, 2009).

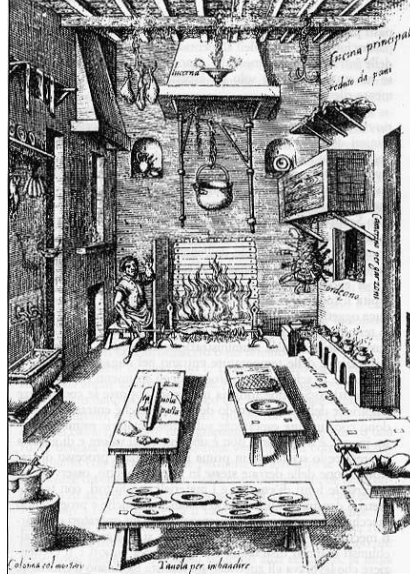
Mutfakta kullanılan ekipmanlar, teknoloji sayesinde yıkama, pişirme ve saklama gibi eylemleri de kolaylaştırmıştır. Mutfak planlamasında temel önem taşıyan ve 'mutfak üçgeni' olarak tanımlanan bir fonksiyon üçgeni ile yapılan bu eylemler mutfak mekanının sınırlarını da belirler (Şekil 2.10). İlk zamanlar sadece bu üç fonksiyona bağlı kalan mutfak, kullanıcılarının zamanla değişmesi ile birlikte farklı amaçlar için de kullanılabilir hale gelmiştir.

Etnograf Hilde Malcomess, bu üçgenin artık farklı fonksiyon şemalarına göre değerlendirilmesi gerektiğinden bahsetmiştir. Klasik üçgen artık fonksiyonunu kaybetmiş, iletişimin yeni biçiminde yemek ve yaşam öne çıkmıştır.

Koku ve yangın tehlikesi gibi sebepler ile pişirme işleminin dışarıda yapıldığı için mekansal oluşumunu tamamlayamayan mutfaklardan, günümüzde tam da konut alanının kalbinde yer edinmiş mutfak mekanlarına teknolojik gelişmeler yardımı ile gelinmiştir (Şekil 2.11 ve şekil 2.12).

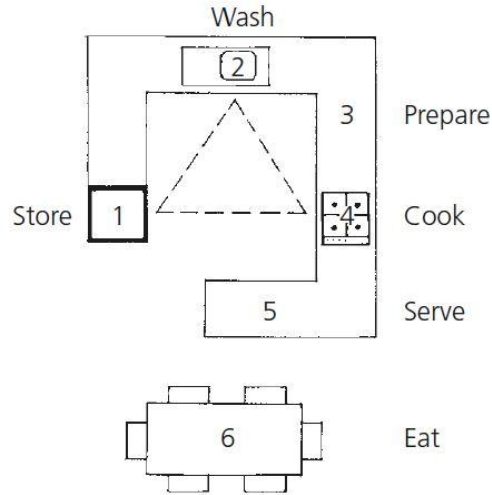
Mutfak mekanının yemek odası, dinlenme ve çalışma odası, salon gibi yaşama dair eylemlerin yapıldığı bir yer haline gelmesi ev halkı için çok önemlidir. Dünyanın en büyük mutfak üreticilerinden olan Snaidero'nun belirttiği gibi; 'Mutfak evin kalbi, yaşamın gerçekleştiği yer'dir. Aynı zamanda özel anlara uygun bir ortamdır, aile içi zamanlara ve sosyalleşmeye yardım eder.

Günümüzün modern mutfaklarında kullanılan mobilyalar, aksesuarlar sadece teknolojik gelişmeleri yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda sosyalleştiği ölçüde ruhunu mekana veren kişi ya da kişilere ait izler taşıır (Şekil 2.13).



Şekil 2.9. Mutfak gravürü, Bartolomeo Scappi, Venedik 1570.

Kaynak: Capatti A., Montanari M. (1999). Italian Cuisine a Cultural History, Columbia University Press: New York, s.245.



Şekil 2.10 Mutfaktaki çalışma şemasını gösteren temel üçgen.

Kaynak: Powell C.B. (2005). Architect's Pocket Book of Kitchendesign. Architectural Press: Oxford, s.32.



Şekil 2.11. Yemek ve yaşam alanı ile direkt bağlantılı mutfak dizaynı.

Kaynak: Spechtenhauser K. (ed.) (2006). (Translation into English: B. Martin, L. Bruce.).
The Kitchen. Life World, Usage, Perspectives. Birkhauser: Basel, s.67.



Şekil 2.12. Günümüz mutfak mekanında lüks ve modern bir kuzine, 2002/03.

Kaynak: Spechtenhauser K. (ed.) (2006). (Translation into English: B. Martin, L. Bruce.).
The Kitchen. Life World, Usage, Perspectives. Birkhauser: Basel, s.76.



Şekil 2.13. Mekanı kullananların kişiliğini yansıtan George Evi Mutfağı.

Kaynak: Spechtenhauser K. (ed.) (2006). (Translation into English: B. Martin, L. Bruce.). The Kitchen. Life World, Usage, Perspectives. Birkhauser: Basel, s.78.

2.2.2.1.Yaşam Alanı Olarak Mutfak Mekanı

Herhangi bir mutfak kültürü incelendiği zaman; yenilebilir olmanın kuralları, yiyeceklerin yenme sırası, günlük zamanlama ve mekan kuralları, nesiller boyu süren günlük rutin vasıtasıyla beden, grup ve ayrıca mekana nasıl yerleştiğini göstermektedir (Hastrof C. ve Atalay S. 2014).

İkel insanın mutfaksal deneyim kazanabilmesi için Neolitik Dönem'i beklemesi gerekmiştir. Neolitik Devrim olarak da adlandırılan Neolitik Dönem'e gelindiğinde insanoğlunun yerleşik yaşama geçerek, sadece topladıklarını değil ürettiklerini de tüketmeye başlamış olması yeni deneyimler kazanmasını sağlamıştır. Yerleşik yaşama geçip, seramik kap kacak üretimi başladıktan sonra beslenme alışkanlıkları çeşitlenip gelişmeye başlamıştır. Tabiri caizse, toprak seramikle ve seramik de ateşle buluşmuştur. Böylece yiyecekleri çok farklı şekillerde pişirebilme imkânı

doğmuştur. Bununla “Neolitik insan” değişik bitkileri, hayvansal ürünleri ve baharatları karıştırarak yemek yapmaya başlamıştır (Yıldırım 2010, s.196).

Mutfak mekanı hareket ile bütünleşen en önemli mekanlardan biridir. Nesnelerin kullanım yoğunluğu sebebiyle, bu mekanın fiziksel özelliklerini ortaya çıkaran, “Roth’un vurguladığı” hareket ve kullanım ile oluşan davranışsal mekan olarak da nitelenebilecek bir mekandır (Roth, 2000).

Mutfakta yemek hazırlarken kullanılan araç-gereçler, pişirme teknikleri mutfak içindeki hareketi yani davranışları oluşturur. Kültürün etkisiyle şekillenen bu davranışlar, yeme-içme alışkanlıklarına da etki eder. Kimi toplumlarda törensel nitelikte olan yeme-içme alışkanlıkları günlük yaşantının birer yansıması olarak görülmektedir.

Farklı dönemlerde, farklı ideolojilerden etkilenen, sosyal yaşama ilişkin önemli ipuçları veren “sembolik değer” taşıyan mutfak mekanları oluşturulmuştur. Farklı dönemler içinde sosyal konut projeleri için temel teşkil edecek şekilde tasarlanan ve sonraki dönemlerde pek çok akıma ve mimara örnek olacak olan “prototip mutfak”ların en önemlilerin başında “Frankfurt Mutfağı” gelmektedir (Şekil 2.15). Viyanalı mimar Margarete Schutte-Lihotzky tarafından dolap, lavabo, hesaplanabilir diğer alanların başarıyla tasarlanmış bir mutfak modelidir (Lihotzky M.S. den aktaran Spechtenhauser K., 2006).

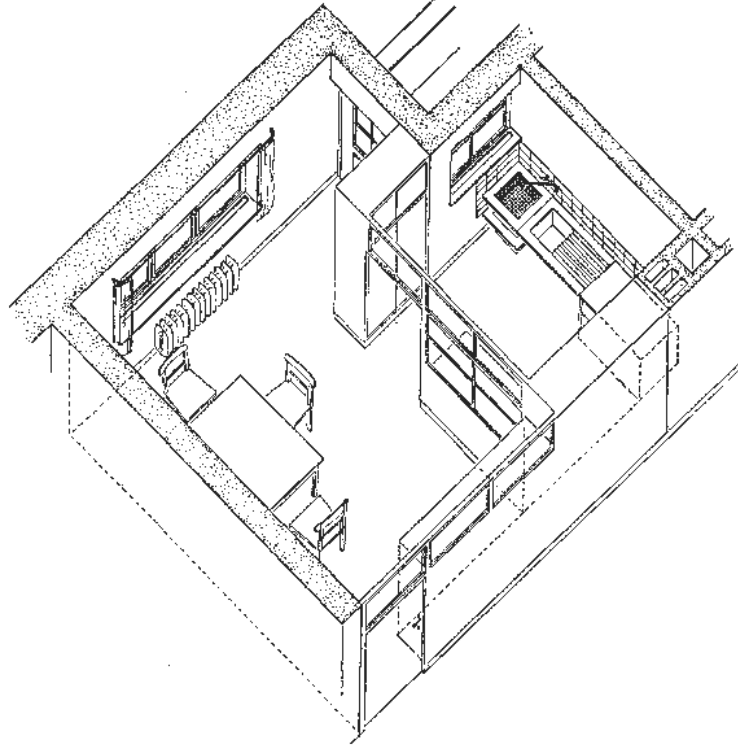
Frankfurt Mutfağı; düz çizgiler, fonksiyonellik, temiz ve hijyeni anlatan klasik modernist bir çerçeve çizmekle birlikte karışık ve aşırı kalabalık bir ev presentasyonuna kontrast bir görsellik sergilemekte idi.



Şekil 2.16. Schutte Lihotzk'nin 1927 yılında çok geniş bir alana dağıtılmış olan Frankfurt mutfağı.

Kaynak: Spechtenhauser K. (ed.) (2006). (Translation into English: B. Martin, L. Bruce.). The Kitchen. Life World, Usage, Perspectives. Birkhauser: Basel, s.34.

Frankfurt mutfağının en büyük dezavantajı yemek yaparken çocuklarına bakmak zorunda kalan insanlar için elverişli bir mekan olmamasıydı. Erna Meyer'in Hanna Lov ve Walther Schmidt ile birlikte 1928 yılında tasarladığı mutfaktan bir ara bölme ile ayrılabilen yaşam alanı olarak tasarladığı "Müneh Mutfak", cam bölme ile yaşam alanı ve pişirme alanını ayırmış fakat aynı zamanda birlikte kullanımına izin vermiştir (Şekil 2.15) (Aicher F. ve Drepper U. den aktaran Spechtenhauser K., 2006).



Şekil 2.15. Cam bölme duvar ile yaşama alanı ile pişirme alanını ayıran fakat aynı zamanda birlikte kullanımına izin veren “Münih Mutfak”, 1928.

Kaynak: Spechtenhauser K. (ed.) (2006). (Translation into English: B. Martin, L. Bruce.). The Kitchen. Life World, Usage, Perspectives. Birkhauser: Basel, s.40.

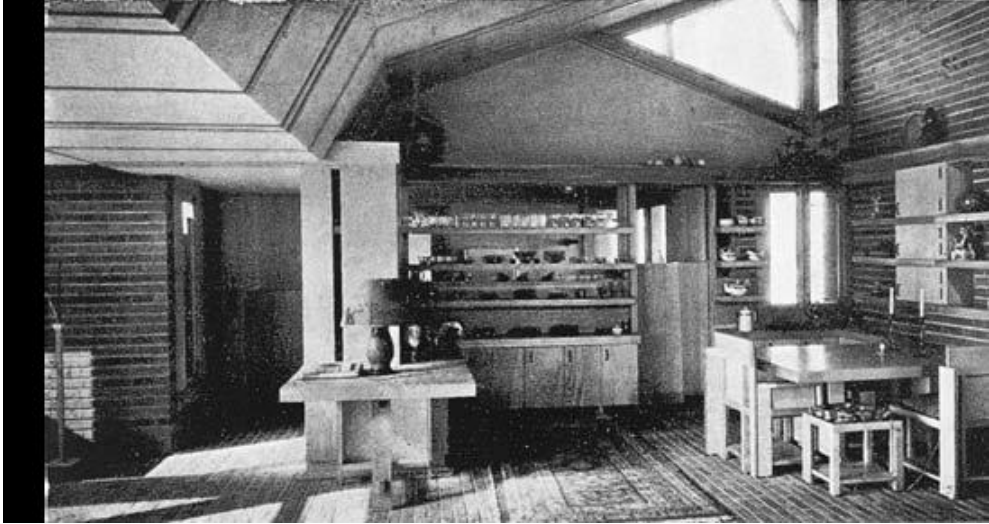
Farklı kültürler içinde farklı mutfak mekanlarının oluşmasındaki nedenlerin arasında; kadınların mutfak içindeki konumu buna bağlı olarak yemek pişirme ve yeme eyleminin kazandığı anlamın etkili olduğu söylenebilir.

Mutfak mekanındaki yemek pişirme eyleminin, çoğunlukla kadınlar ile ilişkilendirilmiş olması, kadının aile ve çalışma hayatında farklı roller üstlenmesinden kaynaklanmıştır. Önceleri köleler tarafından pişirilen yemekler, daha sonraları evin kadınları tarafından yapılmaya başlanmış ve kadının ev içindeki yaşamına ve duruşuna bağlı olarak mutfak da işlevsellik kazanmıştır. Mutfak mekanının, kadın

cinsiyeti ile özdeşleştirilmesinin etkisi ile bu mekandaki nesnelere ait yakıştırma ve yaklaşımlar ele alındığında; dişil bir üretim alanı olarak düşünülmesi doğaldır. Üstelik estetik olarak mekana değer katan tüm nesnelere, bu anlamı güçlendirecek niteliktedir.

Kadınların tüm gün evde çocuk bakımı, temizlik gibi işler ile ilgilenmesinin yanısıra mutfakta geçirdiği uzun zamanlar içinde evin diğer alanlarından yalıtılmış olarak kalmak istememesi “Münih Mutfağı”nın başlangıç noktasını oluşturmuş, yaşam alanı içinde mutfak mekanlarının gelişmesinde de etkili olmuştur. Ünlü mimar Frank Lloyd Wright 1934 yılında “Çalışma Alanı” olarak adlandırdığı mutfağı yaşam alanına dahil etmiştir (Şekil 2.16) (Powell, 2005, s.21).

Böylece evin merkezi haline gelen “mutfakta” aile biraraya gelebilmiş, ebeveynler hem çocukları ile ilgilenebilmiş, hem de gözleri üzerindeyken yemek yapabilir hale gelmişlerdir. Bu da ev hayatını oldukça renklendirmiş, paylaşımları arttırmıştır.



Şekil 2.16. Frank Lloyd Wright'ın Malcolm Willey evi için tasarladığı yaşam ve yemek alanları ile birlikte düşünölen mutfak mekanı.

Kaynak: Powell C.B. (2005). Architect's Pocket Book of Kitchendesign. Architectural Press: Oxford.

İkinci Dünya Savaşından sonra evlerine dönen hizmetlilerin daha kazançlı iş bulmak için ev yerine endüstri alanını tercih etmeleri, kadınların ev işleri ile kendilerinin ilgilenmesini gerektirmiştir. Dolayısı ile mutfak işleri de ev kadınlarının neredeyse temel görevi haline gelmesi açık mutfak mekanlarının artmasına sebep olurken, teknolojik gelişmeler mutfağı evin diğer mekanlarından farksız kılmıştır. Kokuları etkin bir şekilde yokeden aspiratörler, kolayca temizlenen yüzeyler, çok şık tasarlanabilen dolaplar vardır. Gittikçe yaşam alanına dahil olan mutfak mekanı, farklı kültürlerde farklı yemek alışkanlıklarına hizmet ederken farklı yaşam biçimlerini de ortaya koyabilmiştir.

2.3.Yemek Kültürü

Tüm canlı varlıklar içgüdüsel olarak beslenme ihtiyacını karşılamaya çalışır. İnsan başlarda diğer canlılar gibi bulduğu besini yemeye çalışsa da, ateşin bulunması ile birlikte doğada bulduklarını pişirmeye, daha sonra kapkacaklar ile birlikte çeşitli yöntemleri kullanarak tüketmeye başlamıştır. Ateş, hazmedilmesi zor besinleri çığden pişmiş hale dönüştürmüş ve besinlerin muhafaza edilmesine olanak vermiştir. Ateşin kontrol edilmesi insanlara besin sağlama ve hayatta kalma avantajı sağlamıştır (Civitello L., 2007, s.3).

Tarihsel süreç içinde özellikle ateşin bulunması ile birlikte olgunlaşan pek çok kavram gibi beslenmenin kültürel değerler olarak insanları ve giderek toplumları farklılaştıran özellikler haline gelmesi olağan bir gelişme olarak görülmektedir.

2.3.1.Fiziksel İhtiyaçlar ve Beslenme

“Beslenme ve üreme güdöleri, bitkiler dahil bütün canlıların yalnız kendilerinin değil, türlerinin hayatta kalmalarını sağlayan ve yaradılıştan gelen buyruklardır.” (aktaran Bober P.P.,1932, s.12).

Tüm canlıların varolduğundan beri başlıca uğraşı besindir. Yaşamın devam etmesi için zorunlu olan beslenme mücadelesidir. Fiziksel ihtiyaçlar değişkenlik gösterebilir, farklı derecede önem taşıyabilir fakat asıl olan beslenmedir.

İnsanlık tarihinin başlangıç dönemlerinde doğadaki bitkileri toplayarak ve bulduğu yöntemler ile hayvanları avlayarak beslenen insan; sadece tüketen konumda olduğu için bir süre sonra azalan besin kaynakları ile baş etmek için çeşitli yöntemler geliştirmeye başlamıştır. Giderek artan nüfusu beslemek zorunda kalan prehistorik insan tüketildikçe üretimi mümkün olan başka gıda kaynaklarını zorlamaya başlamıştır (Soylu, G. 1980, s.449).

Beslenme tarihinin ilk evrelerinde, insanın “anthropoid” karakterlerinden henüz kopmadığını, ağaç yaşamının genel ölçüde izlerini taşıdığını görüyoruz. İnsanlığın bu aşamasında onun beslenme geleneği meyvaların ve yenilebilir bitki köklerinin toplanmasına bağlı bulunmaktadır (Chaney ‘den aktaran Soylu, 1980, s.430).

Düşünen ve üreten bir varlık olarak insan ile diğer canlılar arasında evrimleşme süreci içinde belirginleşen beslenme farklılıkları oluşmuştur. Beslenme ihtiyacını karşılamanın yanısıra çeşitli pişirme yöntemleri geliştiren, doğadan yararlanmayı öğrendikçe üreten insan, ürettiği besinleri saklamak istemiştir. Neolitik Devrim olarak da anılan dönem, insanoğluna bu konuda ilk imkanları sunmuştur.

Neolitik ya da Yeni Taş Çağı ismi, bu dönemi karakterize eden cilalı taş aletlerden kaynaklanarak verilmiştir. Fakat taş aletlerden daha önemli olan, eski çağ insanların geçim alışkanlıklarında büyük değişiklikleri temsil eden, avcılık, toplayıcılık ve balıkçılıktan besin üretimine doğru olan kültürel geçişlerdir (Haviland W., Walrath D., Harald E. L. Prins, McBride B., 2011, s. 231).

Ve böylece beslenme düzeninde giderek artan bir çeşitlilik kendini göstermiştir. Elbette bu çeşitlilik karın doyurmanın ötesinde tat alma isteğini doğurmuştur.

Bober'in de belirttiği gibi; güvenli yiyecek kaynağı ve iyi beslenme, çeşitli malzemeleri bir araya getirme ve baharat diye adlandırdığımız şeylerle lezzetini artırma yolunda yeni mutfak deneylerine girişmenin ardındaki yaratıcılık ve düş gücünü uyarmış olmalı (Bober P.P. s.33).

Zaman ilerledikçe, yaşamını devam ettirmek kadar yaşamdan zevk alma duygusu da gelişmiştir. İletişim ile birlikte artan sosyalleşme kavramı, insana dair olan önemli bir özellik olan paylaşmayı da ortaya çıkarmış ile birlikte tüketiminden duyulan zevk daha da artmıştır. Ve giderek sosyal topluluklara ait beslenme alışkanlıkları, sofr kültürleri oluşmuştur.

Yiyeceğini ve içeceğini paylaşmak tüm canlılara özgüdür. Fakat bu paylaşımı sohbet ve birliktelik ile farklı kılmak sadece insana özgüdür. Yeryüzünün çeşitli bölgelerinde ortaya çıkan ve bulunduğu bölgenin yaşam koşullarına uymak zorunda kalan insan kendine özgü beslenme ve sofr kültürü geliştirmiştir.

2.3.2.Yemek Kültürü ve Beslenme İlişkisi

Yiyecek sadece hazırlayanın değil aynı zamanda tüketenlerin de hayatlarını şekillendirip sosyalliğın temelini oluşturduğu için yemek yemek en temel habitus eylemdir (Bourdieu 1977, Outline of a Theory of Practice. Aktaran, Christine A. Hastorf , Sonya Atalay, yemek ve kültür dergisi, s.92, sayı:38,2014).

Tarihin her döneminde yeme içme, insan deneyiminin –dinsel olan/olmayan, kişisel/siyasal, efsanelere dayanan,/bilimsel- çok sayıda yüzünü incelemede şablon görevi yapar (Bober P. P., s. 24)

Yemek yemek kuvvetli çağrışımıcı deneyimler meydana getirir, Proust tarafından herkesin çok iyi bildiği şekilde aktarıldığı üzere (1934; Sutton 2001), bu rutinleşmiş kimlik oluşturan eylemler vasıtasıyla tat ve kokulardan yoğun anılar oluşturur.

Böylelikle insan deneyimlerinin tarihi, yiyecek kullanımının tarihine bakılarak anlaşılabilir (Hastrof A. C., Atalay S., s:38, 2014).

Barthes'in "beslenme-nourriture" tanımı şöyledir: "Nedir yiyecek dediğimiz şey? İstatiksel açıdan ya da besin içeriği açısından çözülemeye konu yapılan bir ürünler toplamı değil yalnızca. Aynı zamanda bir iletişim sistemi, bir imgeler bütünü, göreneklere, durumlara ve davranış biçimlerine ilişkin bir sözleşme" (aktaran bober P.P. S. 14).

Barthes'in tanımında belirttiği "sözleşme"nin veya "iletişim sistemi"nin yaşam ile birlikte güçlenerek ya da azalarak devam etmesi, kültürlere bağlı olarak değişkenlik göstermesi doğaldır. Geçmiş tarihe bakıldığında dünyanın pek çok farklı bölgesinde yaşamış insan gruplarından bahsedilir. Bu insanların bağlı oldukları çevre şartlarına göre beslenme biçimlerinin birbirlerinden farklı olması, buna bağlı olarak da kurdukları düzenlerin farklı olması sebebiyle, iletişim sistemleri farklılaşmıştır. Bireyin bilgi edinmesini ve buna göre tutum ve davranışlarıyla tepki geliştirmesini sağlayan iletişim süreci" insanın doğa karşısında edinmiş olduğu tecrübeler ile birlikte yaşanmıştır.

Toplumların sosyal davranışlarını oluşturan ve iletişim biçimini belirleyen beslenme kavramını antikçağ dan başlayarak değerlendirmek, içinde bulunduğumuz modern çağ toplum yaşantısına yansıyan olumlu ya da olumsuz pek çok davranışı, değer yargısını anlamak için önem taşımaktadır.. Bu konuda Garnsey şöyle demektedir:

"Biz antik toplumlara ve kültürlerine, şehirlerin sosyal ve politik açıdan seçkinleri tarafından oluşturulan edebi sözcüklerin kısıtlı olanaklarının aracılığı ile erişebilmekteyiz. Bilinçli ya da değil, onlar kendi biçimlerini oluşturmak ile meşguller ve medeniyet ve yaşam tarzlarına bağlı olarak bu biçimleri oluşturmaktadırlar. Yemek ise bu yüzleşmenin merkezinde yer alır, çünkü yediğimiz besin ve yeme şeklimiz; az ya da çok farklı yapılarda olan sosyal davranışlarımızın ve kültürel modelimizin ayrılmaz bir parçasıdır" (Garnsey P.,1999, s.79-80).

Kimlik-dini, milli, etnik- yoğun olarak besine bağlıdır. Her grup kendisinin özel ve sıradışı olduğunu düşünür ve bunu göstermek için besinini kullanır (Civitello L. 2007, s.XIV).

İnsanlık tarihindeki beslenme sistemine ait arkeolojik veriler ve antik yazarların ve yazıtların aktardığı bilgilerden faydalanılarak; tüketilen yiyecek ve içeceklerin yanısıra pişirme yöntemleri, mutfak ve sofraya gelenekleri gibi insanı diğer canlılardan ayıran özelliklerin ortaya çıkması mümkün olmuştur.

Coğrafi etkenlerin büyük rol oynadığı farklı kültürler kendi mutfaklarını yaratmışlardır. “Mutfak ve sofraya kültürünün eski Yunan ve Roma toplumlarına özgü yüzünü tanıtan kaynaklar zengindir. Antik yazarlar besin çeşitlerini, bunların üretim ve ticaretini; hazırlanan yemekleri ve sunuş biçimini; neyin, ne zaman, nerede, nasıl tüketildiğini belirtirler. “(Delemen İ. 3002, s.2).

İskenderiye kentsel merkezinin varlığı ve tarımca zengin yerleşimlere bağlı olarak ve de Yunanlıların doğaya ve insana dair çözümleneci ve araştırmacı yaklaşımları sayesinde diğer pek çok konuda olduğu gibi gelişmiş ve köklü bir yeme içme geleneğinden bahsedilebilir. İskenderiye’den çıkan ve bütün antikçağın en önemli ve değerli yazınsal kaynağı olan Athenaios’un *Deipnosophistai* ‘nin varlığı bu görüşü doğrulamaktadır.

2.3.2.1.Antikçağ’da Yemek Kültürü

Antikçağın insanları için yemek, ister alçakönüllü aile ortamında olsun, ister bütün halkın katıldığı, resmi, dinsel bir bağlamda olsun, birçok bakımdan bir iletişim kanalı oluşturuyordu (Bober, 2014. S.155).

Antik dönemde yaşayan insanların günümüz insanına göre besinleri üretim, saklama, tüketim biçimleri çok farklıydı. Beslenmeye ayırdıkları zaman ve önem daha fazlaydı. Bober’in belirttiği gibi; kimi zaman kutlama, kimi zaman da “Bir

Kahramanın "Ölü Yemeği" adındaki Helenistik adak kabartmasında yer alan ölü yemeği betimlemesinde yer alan 'ölümden sonraki yaşamda erişilecek ödüllere baş simgesi olmak yanında, kutsal yerlerde törensel yemekler aracılığıyla tanrıyla iletişim kurma' olanağıydı (Bober P.P. s.107).

Törensel yeme ve içme antik toplumların mükemmel bir özelliği olduğundan bahseden Garnsey der ki;

Onlar; aileler ve misafirleri, patron ve müşterileri, politikacılar ve arkadaşları, genç aristokratlar, meslek grubu üyeleri, sosyal gruplar, din kardeşleri, asker ve şehrin büyük ya da küçük nüfusu ile birlikte, yemek yemenin beslenme görevini yapmasının ardındaki güzel anlamı ortaya koymuşlardır' (Garnsey P., 1999, s. 128).

Bober'in belirttiği gibi; her ne kadar Bottero'nun M.Ö. 1700 dolaylarında yazılmış tabletler üzerinde yaptığı çözümlere dayanarak, Mısır ve Mezopotamya mutfakları hem damak tadı, hem de hazırlama yöntemleri bakımından "incelmiş, ayrıntılı bir mutfak" olarak nitelenmesine olanak verilmiştir. Fakat Yunan ve Roma mutfağı, beslenme biçimine benzememektedir.

Yunan toplumunda "seçkin" olarak ifade edilen ve her ne kadar servet ve saygınlık ile ilişkilili olarak tanımlanan insanlar olsa da, onların bu konumunu korumaları için yapmaları gereken birtakım görevleri bulunmaktaydı. Bu gösterimler içinde şölenler belki de en gösterişli olanlarıydı. "Klasik ve Hellenistik Dönem mutfak ve sofrası kültürüne ilişkin eşsiz bir bilgi kaynağı Deipnosophistae (Yeme İçme Uzmanları ya da Sofistler Yemekte)'de, Athenaios kendinden önceki engin yazın birikiminden alıntılar yapar; yöntemi, bir şölende yemeklerin hazırlanışı ve yenilmesine ilişkin birçok konuyu tartışılanların bilgilerini ve kıvrak zekâlarını, bol bol dolaylı söz ya da alıntılarla göstermektedir. " (Bobber P.P. s.96).

"Kişinin servetini kamusal ortamda uygun bir biçimde –güzel mallar edinerek ve kutlamaları finanse ederek gösteriş yapmak, hediye alışverişi yaparak toplumsal eşitleriyle ve iyilik yaparak kendinden aşağıda olanlarla ilişkilerini sağlamlaştırmak,

özellikle büyükbaş hayvanlar olmak üzere pahalı kurbanlarla tanrılara saygısını göstermek için-kullanması çok önemliydi.” (Martin T. Eski Yunan, s.90).

“Yemek ve sofrayı paylaşma; hemşerilerle, tanrılarla, göçeli çok olmuş yiğitler ya da atalarla ve ağırlanan konuklar ya da yolcularla birlikte yeme içme Yunanlının siyasal, dinsel ve kişisel kimliğini tanımlamada en başta gelirdi. İster özel bağların bir araya getirmesiyle olsun, ister bütün halkın toplanmasıyla, birlikte yeme içme, yurttaşları birbirine bağlamış görünüyor.” (Bober P.P. s. 142)

Girit ve Sparta’da görülen ve gençlikten ergenliğe geçiş için toplu bir sofraya Kabul töreni olan “Sussitia” ve Atina’da akşam yemeğinin (Deipnon) bitmesini izleyen “şölen” ve “symposion” yeme içmenin törenselliğini anlatmaktadır.

M.Ö 435-380 tarihleri arasında Kytheralı Philoksenos’un yeme-içme üzerine yazdığı coşku dolu şiirlerinin yer aldığı Şölen adlı yapıtı tıpkı Deipnosophistai gibi belirli bir yemeğin nasıl büyük bir keyifle tadına varıldığına ilişkin duyguları bize aktarmıştır.

“Yunanlılar; Geç Klasik ve Erken Helenistik dönemde besin hazırlığı ve tüketiminde büyük bir değişikliğe tanık olmuşlardır. Seçkinlerce belirlenmiş kaliteli yemek pişirme tarzı gelişmiş, uzman aşçılar, ithal yiyecekler, zenginler tarafından göze çarpan bir tüketim ve tarım ve sağlık gibi yardımcı konular, yemek ve pişirme üzerine geniş çapta bir teknik literatürde patlamalar yaşanmıştır.” (aktaran Garnsey P., s.74 Food and Society in Classical Antiquity).

Roma uygarlığında besin maddelerinden sofraya kadar her alanda basitten girişik olana doğru olan bir durum sözkonusu olmakla birlikte varlıklı tarımcılardan meydana gelen Roma aristokrasisinin İ.Ö 4 yy da toplumun diğer kesimlerinden farklı koşullar içinde yaşamadığı öğrenilebilmektedir. (Delemen İ. S. 21)

M.Ö. 4 Yüzyıldan sonra gelişen ekonomi ve ticaretin etkisi ile beslenme alışkanlıklarının değişmesi, kullanılan malzeme çeşitliliği ile birlikte zengin bir yeme-içme kültürünün yaşanmış olduğu anlaşılmaktadır.

M.Ö. 6. yüzyılda Yunan kolonistlerin tanıttığı zeytin ile birlikte Roma mutfağına Yunan yemek kültürü sirayet etmeye başlamıştır. Roma toplumunda mutfak kültürü Yunan toplumunda olduğu gibi devletin sınırlarına ve ticaretin ve kültürel ilişkilerinin gelişimine bağlı olarak basit olandan karmaşık olana doğru bir gelişim gösterir. (Roma dönemi mutfak doktora tezi) Valerius Maximus'un yazdığı gibi Antik Roma'luların yemekteki muazzam sadeliği kendi medeniyetlerinin en açık göstergesidir (aktaran Garnsey P.,1999, s. 78).

Yoğun üretim ve ticaret beslenmede köklü değişiklikler yaratmıştır (Delemen İ. S.24). İ.Ö. 2.yy.dan başlayarak seçkin Romalılar eski alışkanlıklarını bırakmıştır. Zengin villalarda kalabalık bir mutfak ordusu, elindeki sınırsız bir hammadde ile görkemli sofralar donatmıştır (Delemen s.32).

İmparatorluğun sonraki yıllarında da devam eden bu zevk düşkünlüğü, antik dünyanın en ünlü gurmesi Apicius'un "De re Coquinaria" adlı yemek kitabında vermiş olduğu yemek tariflerinden de anlaşılmaktadır (Bober P.P. s.208). Roma mutfağının bol malzemeyi özgürce değerlendirdiği, bir yandan ilginç karışımlar yaratırken, bir yandan da günümüzde bilinen pişirme yöntemlerinin hemen hepsine başvurduğudur (Delemen, s.33).

2.3.2.2.Modern Çağ'da Yemek Kültürü

Spechtenhauser, modernizmin kültürel gelişmelerini, günlük hayatın giderek büyüyen organizasyonu ile birlikte "ev"lerde kendini gösterdiğinden bahseder. Ona göre 19.yüzyıl bu durumun başlamasında anahtar görevi yapan bir dönemdir. Bu dönemde modernlik öncesi çok fonksiyonlu yaşam mekanları işlerin modern endüstriyel dağılımı yoluyla yeniden tanımlanmıştır. Ve bu dönemden sonra yemek pişirme, yeme, sosyalleşme, uyuma ve hijyen ile ilgili işler yükselen burjuvazinin

değerlerine göre farklı mekanlarda yeniden tanımlanmıştır. (Spechtenhauser K., 2006, s.11).

Modern çağın getirdiği hızlı üretim beraberinde olan hızlı tüketim halini de dikkate almak gerekir. Makineleşen dünya farkında olmadan insanları da mekanikleştirmiştir. Çalışma hayatı ile birlikte, yeme-içme ve hatta uyuma şekli ve zamanı farklılaşmıştır. Buna bağlı olarak teknolojinin getirdiği pek çok araç-gereç günlük yaşamı şekillendirir hale gelmiştir. İlkçağlarda açık ateşte pişirmeye çalışılan yemek, günümüzde kapalı kutular içinde marketten satın alınıp mikrodalga fırın içinde beş dakikada pişirilip tüketilmeye başlanmıştır.

Yemek yapma eylemi ise teknolojinin yardımı ile deneysel bir hal almıştır. Capatti ve Montanari'nin de belirttiği gibi mutfak; basit makineler ve yeni materyaller ve özellikle ateşin rolü, yanan yakıt ve son olarak sofistike ekipmanlar sayesinde fiziksel deneylerin yapıldığı bir yer olarak tanımlanmıştır Mutfak gerçekte fiziksel deneylerin yapıldığı bir laboratuvar olmuştur (Capatti A., Montanari M. 1999, s. 244).

Hazır yiyeceklerin tüketiminin artması mutfak mekanında yemek yapma eylemini de beraberinde azaltmıştır. Durum böyle olunca büyük bir sosyalleşme aracı olan yemek yeme eyleminin de önemi azalmıştır. Elbette ki bu genellemeyi dünya üzerindeki tüm topluluklar, tüm farklı kültürler üzerinde yapmak doğru değildir. Kökeni M.Ö. 4.yüzyıla dayanan Antik Yunan ve Antik Roma Dönemlerine dayanan İtalyan yemek kültüründe olduğu gibi hazır yemek tüketimini yaşamının içine dahil etmeyen toplumlar da mevcuttur. Modernizmin getirdiği yeni değerleri olduğunca reddederek mevcut kültürel değerlerini korumaya çalışan toplumlardır.

2.3.3.Modern İtalyan Toplumunda Yemek Kültürü ve Mutfak Mekanına Yansıması.

Antikçağ'da başlayıp günümüz yaşam şartlarına göre değişim gösteren beslenme biçimi ve yemek kültürünün temellerinin Eski Yunan'da atılmasının haklı bir sebebi

vardır. Martin'e göre; Eski Yunan, sınırları kesin bir biçimde belirlenmiş toprağa dayalı bir yer ya da ulusal bir oluşumdan çok, paylaşılan bir düşünceler ve pratikler kümesidir ayrıca iklimi, belirleyici bir siyasi yazgı olarak gören Aristoteles'e göre; "Yunan (sıcak ve soğuk iklimlerin arasında) orta yeri işgal eder ve buna bağlı olarak hem enerjiye hem de zekaya sahiptir" (Martin T. 2014, s.25).

Rapaille, İtalyan yemek kültürü üzerinde, aristokrasinin güçlü etkileri bulunduğundan bahseder. "Bir aristokrat hiçbir zaman bir büfede tıknımayacak, hiç bir zaman yemek yerken acele etmeyecektir. O tüm lokmaların tadını çıkarır, lezzeti ve uyumu takdir eder." İtalyan toplumunun yemeğe ilişkin bu aristokratik tutumu, bütün katmanlara sızmıştır. İtalyanların, statülerinden bağımsız bir şekilde, konu yemek olduğunda "güçlü bir zarafet anlayışları" bulunmaktadır. Onlara göre aşırı yemek "lezzeti takdir etme becerisini" yok etmektedir (Rapaille, 2011, s.146-147 aktaran Küçük B. Kahyaoğlu İ.).

Toplumları birbirinden ayıran en önemli göstergelerden biri olan mutfak kültürüdür. Mutfak mekanlarının farklı kültürler ve farklı beslenme ihtiyaçlarına bağlı olarak değişkenlik göstermesi olağan bir sonuçtur. Fakat önemli olan mutfak mekanının diğer algısal ya da işlevsel nesnelere ile birlikte deneyimlenmesi ile oluşan farklılıklardır.

Mekanı gerek algısal gerek fiziksel anlamda kullanmadığımız sürece sadece geometrik bir boşluk olarak kalacaktır. Belleğimizde yer edinecek ve bizi sonraki zamanlara taşıyacak olan mekanı deneyimlemek gerekir. Mekanı deneyimlemek ise mekanın işlevselliği, oluşturulma amacına yönelik kullanılması ile mümkündür.

Önceleri bireysel yeme-içme ihtiyacı ile birlikte ortaya çıkan daha sonra sanatın, kültürün ve estetiğin de katkılarıyla zenginleşen ve gittikçe kültür imgesi olarak gelişen ve farklı değerler kazanan mutfak mekanının farklı kullanım biçimleri vardır.

Roma Döneminde kurulan eşsiz sofraların, günümüz İtalya sofraya geleneklerine ve dolayısı ile mutfak mekanının kullanımına yansıdığı görülmektedir. Esas öğün olarak nitelenen, kışın sekizinci ve yazın dokuzuncu saatte hazırlanıp 14.00-16.00 saatleri arasında yenmeye başlanan 'cena'adı verilen yemek günümüze kadar neredeyse bozulmamıştır (Delemen, s.39). 'Esas Öğün Cena' İtalya'da devam etmektedir. Aslında İtalya'da öğünler, açlık gidermekten çok, arkadaş ve aileyle zaman geçirmek ve sohbet etmek içindir. Bu sebeple de diğer Avrupa ülkelerindeki yemeklerden daha uzun sürer. Tatillerde, aile ziyafetlerinde bir yemek saatler sürebilir.

Bu sebeple uzun ve büyük masalar, yemek kültürünü devam ettiren İtalyan mutfağının önemli bir ögesidir. Ya mutfak mekanları yaşam alanlarının içine dahil edilmiştir ya da mutfak mekanı yaşam alanı gibi nesnelere ile zenginleştirilmiştir. Mutfak; sadece yemeklerin piştiği, saklandığı bir mekan değildir. Yaşama dair sembolik bir değer taşır. Yaşamın simgesi olan ateş, yemek ve insanın oluşturduğu bir değerdir.

3.FERZAN ÖZPETEK SİNEMASINDA MUTFAK MEKANININ KULLANIMI

3.1.Kültür- Mekan Etkileşimi

Uygarlığın direkt etkisi altında kalan kültür dallarının belki de en önde geleni mimarlıktır (Özer B., Yorumlar, s. 9). Özer'in aktarımına göre Sir Edward Burnett Tylor kültür için şu tanımı yapmaktadır: Kültür, toplumun bir üyesi olarak kişinin elde ettiği bilgi, inanç, sanat, gelenek-görenek, alışkanlık ve becerileri içeren karmaşık bir bütündür (Özer B., 1993, s.11).

Mekânı oluşturma ve algılama biçimleri geliştikçe onu oluşturan nesnelere, somut ve soyut tüm birimleri üzerinden değer yargıları oluşmaya başlamaktadır. Kültür algılama biçimlerinin, dolaylı olarak estetik değer yargılarının oluşmasında çok etkilidir.

Ching'e göre; biçim, oranlama, ölçek, doku, ışık ve sesin yarattığı mekansal nitelikleri algılayışımız, karşılaşılan özelliklerin bileşik etkilerine verilmiş bir karşılıktır ve içinde yaşadığımız kültür, o güne kadarki deneyimlerimiz ve kişisel ilgilerimiz ya da yakınlıklarımız tarafından koşullandırılır (Ching, 2014, s.166).

Ching'in belirttiği mekansal özelliklere karşı verdiğimiz tepkiler, o mekânı deneyimleyen kişinin kişisel özelliklerine bağlı olduğunu gösterir. Bu özellikleri yapılandıran en önemli etken "kültür"dür. Bu sebeple mekân ile kültürü, birlikte gelişme gösteren iki kavram olarak değerlendirmek gerekir.

Mekânı tek başına fiziksel bir nesne olarak değerlendirmek yerine sosyal bir gerçeklik olarak ele alınca, toplumsal ilişkiler doğrultusunda gelişip, değer kazanacağını öngörmek doğru olacaktır. Clark E. Cunningham (1964), Endonezya'nın Timor Bölgesi'nde yaşayan Atonilerin evlerini inşa ederken, yalnızca barınmak için bir mekân oluşturmadıklarından, aynı zamanda toplumsal değerleri de somutlaştırdıklarından bahsetmektedir (Cunningham'den aktaran Korkmaz s:49).

Toplumsal dinamikler ve deneyimler vasıtasıyla mekan, aynı zamanda hem üslup oluşturmada etken hem de sonuç bağlamında bir ürün niteliğindedir. Çünkü mekan, kültürün ve ideolojinin üretiminin ve yeniden üretiminin hem şekillendiricisidir hem de sonucunda şekillenendir (Süalp, 2004). İçinde bulunduğumuz toplumun tarihi geçmişi, iklim, kültür , ailevi değerler ve kimliğimizi oluşturan ve koruyan pek çok durum mekanların olgunlaşmasını sağlar. Diğer bir deyişle fiziksel boyutlarının yanısıra nicelik kazandırır.

Ortaçağ'daki ilahi gücün etkisi altında şekillenen mekanların, Rönesans ile birlikte değişime uğramasındaki en büyük etken, toplumun kültürel değerlerinin mekanlara kazandırdığı niceliktir. Rönesans ile birlikte insan sadece ilahi gücün yarattığı bir varlık olmaktan çıkmış, toplumsal bir birey olarak kendi iradesini, bakış açısını yaşadığı kültür ile birlikte mekanlara yansıtabilmiştir.

Rönesans ile birlikte farklı bir dünya görüşü egemen olur. Zamana ve mekâna yönelik görüş kökten değişir. Coğrafi keşifler ile birlikte bilinebilir dünyanın sınırları genişlemekte ve başka dünyalardan bilgi akışı olmaktadır. Bu keşifler bir taraftan para ve güç birikimine neden olurken diğer taraftan mekan üzerindeki denetimi artırmaktadır (Özçınar M., 2010 s. 37).

20.yüzyılın ikinci yarısının son dönemlerinde, toplumsal bilimlerde mekan durağan ve değişmez bir parametre olarak görülmemektedir. Toplumsal olarak üretilen mekan, toplumsal olarak her gün üretimine katıldığımız ortak yaşam alanı olarak görülmektedir. İdeolojinin, kültürün yeniden üretiminin topografyası; dolayısıyla toplumsal dinamiklerin okunabildiği bir zemindir (Z.Tül Akbal Süalp, 2004, s. 283).

İnsanları giderek de toplumları sembolize eden mekanların oluşmaya başlaması da işte bu denetimin gücü ile doğru orantılıdır. Zenginlik-fakirlik, güç, dünya görüşü, sanatsal bakış açısı, kültür, gelenek gibi pek çok kavram mekanın dili ile

anlatılmıştır. Marksist coğrafyacı David Harvey ve Edward Soja'ya göre mekan toplumsal bir üretim halidir (Harvey D., 2006).

Yemek kültürü ile birlikte zaman içinde pek çok değişime uğrayan mutfak mekanı; Süalp'in bahsettiği gibi üretim şartları ve birtakım sosyal değişikliklere uyum sağlamıştır. Ve giderek farklı amaçlara hizmet etmeye başlamıştır.

Rolshoven bu durumu mutfaklarda patlama yaşanması olarak tanımlamaktadır. Kullanıcıların giderek, sadece mutfak tasarımı ve mobilyasına değil; işlevsellik ve zevk, ihtiyaç ve eğlence arasındaki sosyal işlevini de gerçekleştirecek bir mekan olmasına önem verdiğini vurgulamaktadır (Rolshoven ED., Spechtenhauser K. s.9).

3.1.1.Mekanın Haz Yaratma Gücü

“Hazsız yaşam yaşam değildir.” (C.V.D. Patmore'dan aktaran Roth 2000, s.89)
Sir Henry Wotten'ın belirttiği gibi, Vitruvius'un mimarlık betiminde, yararlılık ile sağlam strüktür öğelerini izleyen üçüncü öge, haz ya da güzelliştir (Roth 2000, s. 89).

Rönesans ile birlikte gelişen bireysel bakış açısı, kişiye ait olan haz duygusunu da güçlendirmiştir. Kişisel ya da toplumsal kültür ile olgunlaşan mekanların yaşattığı haz duygusu elbette ki güçlü olacaktır. Ching'in belirttiği gibi mekanın niteliklerine karşı verdiğimiz tepkilerin başında haz duygusu gelir. Mekanın insan üzerinde yarattığı etkinin gücü, o mekanda yapılan eylemleri de olumlu etkiler.

İnsanla bütünleşen mekanların başında gelen konutlar, yani barınma mekanları haz duygusunu en çok yaşadığımız yerlerdir. Bireye aittir ve yaşamsal, içgüdüsel tüm eylemler konut içinde gerçekleşir. Duyusal, düşünsel tüm eylemlerin niteliği mekanın yaşattığı iyi duygular ile bağlantılıdır. Konutlar giderek şehirleri etkiler.

Tümevarımsal bir bakış açısı içinde değerlendirecek ; açık-kapalı, büyük-küçük konut dahil pek çok farklı mekanı içinde barındıran şehirleri de yaşanır kılan aslında bu haz duygusudur.

Lefebvre, nesnelerin sadece üretildikleri şekilde uzayda yer kaplamadığından bahseder. Nesnelerin belki de farkında olmadıkları güzellikleri birlikte tanımlandıkları diğer nesnelere ya da canlılar ile birlikte ortaya koyduklarını belirtir. O'na göre, bir gül, gülün ne anlama geldiğini kendisi bilmez. Şehirlerin de tıpkı bir gül gibi kendi güzelliğinin farkında olmadığını, o şehirde yaşayan insanlar ile birlikte tanımlandıklarını vurgular (Lefebvre, 1991).

John Ruskin estetik konusunda çok daha anlamlı bir öneride bulunmuş, bir binada iki şey aramamız gerektiğini söylemişti. Ona göre binalar bizi dış etkenlere karşı korumakla kalmamalı, aynı zamanda bizimle konuşmalıdır. Evlerimiz, neyi önemli buluyorsak bize onu anlatmalı, neyi hatırlamak istiyorsak bize onu hatırlatmalıdır (Botton A. D., 2010, s. 70).

3.1.2.İç Mekanın İçsel Değerleri

Bir nesneye poetik mekanını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğundan daha fazla mekan vermektir ya da daha güzel bir deyişle, içsel mekanının yayılmasını takip etmektir (Bachelard, 2013, s.244).

Bir binayı güzel bulduğumuzu söylerken onu yalnızca estetik bulduğumuzu değil, çatısıyla, kapı kollarıyla, pencereleriyle, merdivenleriyle, içindeki eşyalarla bu yapının bize sunduğu yaşam biçimini benimsediğimizi anlatmak isteriz. Bir şeyi güzel bulmak demek, iyi bir yaşamın nasıl olması gerektiğine ilişkin düşüncelerimizin bir nesne üzerinde somutlaştığını görmek demektir (Botton A. D., 2010, s. 81).

Toplumlar geliştikçe, tarım ve dolayısıyla üretim arttıkça , insanlar yerleşik düzene geçtikçe, sahiplendikleri topraktan başlayarak kendi mekanlarını oluşturmuşlardır.

Coğrafi keşifler sayesinde geniş bir dünya görüşüne sahip olan insan zamanla kendi mekânı şekillendirilebilirlik konusunda da gelişmiştir. Artık fiziksel ihtiyaçlardan ya da ilahi gücü yansıtmaktan bir adım öteye gidilmiştir. Mekan, insanların yaşadığı toplumları, yaşam biçimlerini, dünya görüşlerini, sahip oldukları değerleri yansıtan önemli bir etken haline gelmiştir. Zaman geçtikçe sahiplenme ve aidiyet duygusu ile birlikte gelişen bir mekan anlayışı sözkonusu olmuştur.

De Botton; mekanların özellikleri ile deneyimleyen insanlar arasındaki bağı şöyle dile getirmiştir;

İnsanların beğendikleri evler ile benzer özellikler taşıdığını varsaymak akla yakın görünüyor. Elle yontulmuş yamru yumru taşlardan inşa edilmiş, iç duvarları kireçle sıvanmış eski bir çiftlik evinin cazibesine kapılan, çevreye hoş bir toz kokusu yayan kitaplarla dolu, yerden tavana kadar uzanan kocaman bir kütüphanenin hayalini kuran, mum ışığının elle boyanmış fayanslardaki yansımalarını hayranlıkla seyretmekten, yere uzanıp bir Türkmen kiliminin üzerindeki desenleri incelemekten mutluluk duyacak bir insanın sabırlı, tutarlı, şefkatli, hoş, zeki, dünyevi zevklere düşkün, güvenilir ve kuşkucu biri olduğunu düşünürüz. Bu tür bir insanın kendi hayatını, sevdiği, beğendiği nesnelere temsil ettiği değerlerle donatmaya çalıştığını varsayabiliriz (Botton A. D., 2010, s. 21).

Bauman'a göre ev duygusu, temel bir düzen ve edep duygusunun, kaotik bir dünyanın öznenin doğrudan denetleyebildiği küçük bir parçasına dayatılabildiği alana çekilir. Bu "savunulabilir bir alan", güvenli ve etkin bir biçimde savunulan sınırlara sahip bir yer, gayet iyi belirlenmiş ve okunaklı bir bölge, riskten ve özellikle hesaplanamaz risklerden temizlenmiş bir mekan düşüdüdür (Bauman Z., 2006, s.117).

Konut içinde günlük üretim alanı olan mutfak mekanının yemek yapma ve yeme dışındaki eylemleri içinde barındırması yaşamsal pek çok deneyime de izin vermesi, içinde kullanılan nesnelere çeşitliliğine ve dolayısıyla temsil ettikleri değerlerin

zenginliğine sebep olmuştur. Çalışma ve yaşama alanının birlikteliği yaşam biçimini yansıtan göstergelerin de artmasına sebep olmaktadır.

3.2.Sinema Sanatında Mekan ve Mimarlık ile Olan İlişkisi

Sinemada mekan; “Bir alıcı merceğinin seçik bir görüntü sağlayabildiği derinlik ve enin tümü. Ayrıca film olgusunun gerçekleştiği yer ve yerler bütünü. İzleyicinin bulunduğu ve imgelendiği yer” olarak tanımlanır (Gündeş,2003, s.192).

Sinema tarihinin ilk filmlerinde yalnızca mekan vardır. Mekanı farklı duygular uyandıracak biçimde etkili kullanmakta sorumlu olan yönetmenin işi, bu açıdan mimarınkine benzemektedir (Pallasmaa’dan aktaran Güleç G. ve Çağlar N., 2013).

Sir Herbert Read’in yazdığı gibi, sanat “simgesel bir söylem tarzıdır ve simgenin olmadığı, dolayısıyla da söylemin olmadığı yerde sanat yoktur.” (aktaran Roth, 2000, s.25). Mekan, görsel verileriyle sinema söylemine önemli katkıda bulunur.

Film, mimarlığın anlatılabileceği en uygun görsel sanat olarak görülmektedir. Sinema ve mimari; tasarım, üretim ve sunum teknikleri açısından birbirine benzerlik gösteren, mekanı temel alan, zamanı kullanarak kendi gerçekliğini oluşturan iki disiplindir (Güleç G., Çağlar N.).

Görsel sanatlar içinde sinemayı farklı nitelendiren Roland Barthes’ a göre fotografik görüntü tıka basa doludur ve bir şey eklenecek yer yoktur:

Ham maddesi fotografik olan sinemada ise görüntü bu tamamlanmışlığa sahip değildir (bu aslında sinemanın şanslı yanıdır). Niçin? Çünkü akı içinde alınan fotoğraf, durmamacasına başka görünümlere doğru itilir, çekilir. Kuşkusuz sinemada her zaman fotografik bir gönderme vardır; ancak bu gönderge kayııcıdır, gerçekliği için bir iddiada bulunmaz (...). Tıpkı gerçek dünya gibi, sinema dünyası da “deneyimin aynı temel üslup içinde akıp gideceği” varsayımıyla ayakta durur(...) (Barthes 1992, s.107).

Mimarlık ve sinema arasındaki ilişki 1895'te ilk filmin gösterimiyle başlamıştır. Anthony Vidler, tüm sanatlar içinde mimarlığın film ile en ayrıcalıklı ve zor ilişkiyi kurduğunu söylemiştir. Doğrusunu söylemek gerekirse her filmde mimari vardır (Vidler, 2000, s.98). Richard Ingersoll da bu konuda; mimarlığın, hemen hemen her filmin gizli öznesi-konusu olduğunu söylemektedir (Ingersoll'den aktaran Dear, 1994). Mimarlık, mekâna doğrudan müdahale ederken, sinema, mekânı yorumlamaktadır, biçimlerin kültürel olarak yorumlasıdır (Shiel, Mark, 2004, s. 5).

Sinema, mekânı zamansallaştırarak ya da zamanı mekansallaştırarak izleyiciye algıladıkları ile birlikte hafızasındakilerini ortaya çıkarmasını sağlar. Hayalleri ile karşı karşıya getirir. "Hareketle bütünleşen ve bütünleştiği derecede olgunlaşan mekan ve beden ilişkisi mimarlık ve sinemayı bir araya getiren en temel ilişkidir." (Adiloğlu, 2005 syf.18). Sinema, mekana ve insana ait içsel değerleri sözler, beden ve hareket yardımı ile anlatır. Mekanın gövdesel deneyiminde zaman ile ilişkisi ne kadar kuvvetli ise mekan o kadar gerçekçi olur.

Aynı şekilde her mekân, kendi tarihini ve olaylarla ilişkilendirilmedeki sembolik bağlantılarını içinde taşır. Sinemasal bir olayın sunumu bu nedenle mimari mekândan, yerden ve zamandan ayrılamaz. Pallasmaa, bu yüzden her yönetmenin senaryoya özgün bir mekân yaratmak zorunda olduğunu ve bunun bazen hiç deneyimlenmemiş bir mekân olabildiğini belirtmekte; ayrıca bunu yaparken yönetmenin, mimarlığın profesyonel disiplininden bağımsız olduğunu ve bu durumun sinema mimarisini asıl önemli kılan durum olduğunu söylemektedir (Pallasmaa 2008).

Sinemada mekân, bir temsil olarak mimari mekânın tüm özelliklerini taşıyamamaktadır. İnce'nin dediği gibi kendi sanal evreninde ürettiği "gerçek" mekanlar vardır (İnce, 2007, s.5). Mimarlık; görme, duyma, koklama, dokunma ve hatta tatma olmak üzere beş duyuya hitap etmektedir. Objelerin mekân içindeki

konumları, uzaklık ve hiyerarşileri, renkleri, yüzeyleri, dokuları, ilişkileri, gölge ve keskinlikleri, ses, müzik ve akustik, mekânı yaratmakta ve tariflemektedir.

3.2.1.Mekan Algısı Bağlamında Sinema Anlatısı

“Söylemde, söylence, fablada, masalda, uzun öyküde, trajedide, dramda, güldürüde, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatı vardır.”(Barthes R., 1988, s.5).

Sinema ve anlatım kavramı arasındaki ilişkiler üstünde durulduğunda bir anlatım biçimi olarak sinematografik öykünün var olabilmesi için zaman, mekan ve kişinin (kişilerin) varlığı zorunlu olmaktadır (Adanır O. 2012, s. 139).

“İşit- görsel bir anlatım biçimi olan sinemada zaman, mekân ve kişilik kavramları içinde yaşanan, gerçek dünyayla uzaktan, yakından ilişkili olmak zorundadırlar. Aksi halde anlaşılama tehlikesiyle karşı karşıya kalacaklardır. Bir toplumda zaman nasıl algılanıyorsa filmde de az çok o şekilde yansıyacaktır. Aynı toplumda mekân kavramı nasıl bir yere sahipse filmde de aşağı yukarı öyle olacaktır.” (Adanır O, 2012, S.147).

Lewis Jacobs, filmdeki mekânı, perdenin sınırlarınca kuşatılan, değişik kamera açıları, yönleri ve merceklerle filmin yönetmeni ya da yapımcıları tarafından sınırlanan, çekimden istenen etkiye göre düzenlenen görsel bir öğe olarak değerlendirmektedir. Jacobs, görsel mekânın duyarlılıkla ele alındığında ise bir konuyu anlatmada veya ifade etmede artı bir değer kattığına değinmektedir (Jacobs, 1994). Yılmazkol'un da belirttiği gibi; filmlerde sıklıkla hangi mekanların kullanıldığı, anlatı yapısı ile ilgili önemli ipuçları vermektedir (Yılmazkol Ö. 2008, s. 183).

Umberto Eco “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti” adlı metninde; anlatıyı kurmaca ve kurmaca olmayan olarak ikiye ayırır ve kurmaca olmayan anlatıyı doğal, kurmacayı ise yapay anlatı olarak tanımlar.

“Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söyleyerek) çalıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır; dolayısıyla, dün başıma neler geldiği hakkındaki anlatım(...) doğal anlatıdır. Yapay anlatıyı ise kurmaca anlatı temsil etmektedir; kurmaca anlatılar hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler” (Eco, 1995, s. 136).

Sinema da tıpkı öykü, masal, destan gibi kurmaca anlatıların içine girmektedir. Kurmaca anlatılar kurgusaldır ancak gerçeklikle bağını koparmaz. İzleyici ya da okuyucu olarak onlardan zevk almamızın nedeni gerçekmiş gibi olmasıdır. Kurmaca anlatıları gerçekmiş gibi algılamamızı Eco, “Kurmaca antlaşması” olarak tanımlar (Özçınar, 2010, s.45).

Sinema'nın bir “anlatı mekanı” olduğu düşüncesi ile birlikte olay örgüsünü oluştururken kişi ve zaman kavramlarının mekan ile olan ilişkisini kurmak çok önemlidir.

3.2.2.Sinema Mekanının Deneyimlenmesi

Mekan sadece görebildiğimiz boşluk değildir. İşitsel olarak algılanan, dokunma duyumuza seslenirken, kokusu ise belleğimize bir deneyim olarak kaydetmemizi sağlamaktadır. Mekan, yaşanan ve deneyimlenen bir olgudur (Pallasmaa, 2001). Mekanın geometrik bir boşluktan sosyal alana dönüşümünde etkili olan mekanın deneyimlenmesidir.

Lefebvre'nin belirttiği gibi; ilk zamanlarda boşluğun (mekanın) sadece geometrik bir anlamı vardı. Sosyal boşluk diğer bir deyişle “sosyal alan” dan bahsetmek garip geliyordu. Lefebvre'ye göre mekan; üç kurucu ya da biçimlendirici anı-algılanan, tasarlanan ve yaşanan-aracılığıyla, diyalektik olarak üretilir. Yaşanan mekanlar toplumsal, algılanan mekanlar fiziksel, tasarlanan mekanlar ise zihinsel mekanlara tekabül eder (Lefebvre, 1991, s.1-12).

Bu sebeple mekan her ne kadar farklı amaçlar ile oluşturulsa da, ya da mekanı oluşturan nesnel gelişigüzel biraraya gelmiş olsa da, mekanı zaman ve hareket kavramları ile birlikte yaşayan, deneyimleyen varlıklar sayesinde anlam kazanır. Kişileşir, karakter kazanır. Mekanları kullanan insanları, oluşturdukları toplumları ve kültürlerini, zaman ve mekan algısı ile bütünleştirmek ve değerlendirmek gerekmektedir. Toplumsal yapı, kültürel değerler ile fiziki olarak biçimlenen mekan, kullanıcısı olan beden ile anlam kazanır. Mekan farklılıkları da sosyal değişimlere bağlı olarak ortaya çıkar.

Sinema, görsel sanatlar içinde zaman ve mekan birlikteliğini kendi kurgusu içinde oluşturabilme ve değiştirebilme gücüne sahiptir. Perdeden aktarılanı bağılı olmaksızın, izleyici tarafından istenilen süre ve şekilde algılanır ve deneyimlenir. Sinemasal mekanları, yaşadığımız gerçek mekanlardan ayıran en büyük özellik “ben”in, fiziksel hareketi olmaksızın deneyimlenmesidir. Casey'e göre “matematiksel mekan” insanlar içinde olduklarını hayal edebildikleri ve deneyimleyebildikleri zaman “yer”e dönüşür (aktaran Antonioni, 1981, s.102).

Mimarlık, beden ile deneyimlenecek “mekan”lar yaratmaktır. Tasarlanmış mekanlar kişiler ile birleşir (kullanım aşamasında), deneyimlenir, mekanın ruhu oluşur ve “mekan” “yer”e dönüşür. Sinemada ise tasarlanan mekanlar, senaryoda çoktan deneyimlenmiş mekanlar yani “yer”lerdir. Bu nedenle tasarımcının yapması gereken “mekan” değil “yer” yaratmaktır yani o mekanın ruhunu ve karakterini oluşturmalıdır. Bu nedenle set tasarımında, o mekanı deneyimlemiş karakterlerin analizi, “mekan”ı “yer”e dönüştürebilme açısından büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda

sinemada “mekan”, oyuncular tarafından ve sonra da sinema izleyicileri tarafından tekrar deneyimlenmektedir.

Sinema, mekanın algılanması ve deneyimlenmesi konusunda günlük koşuşturma içinde algılanamayan pek çok olgu için farkındalık yaratmıştır. Her yönetmenin bilinçli olarak seyirciye aktardığı mekansal deneyimler, film öyküsüne artı bir değer katmaktadır.

Sinemanın mekânın deneyimlenmesinde sağladığı fayda; gidilemeyi görme, yapılamayanı yapma, mekâna dair farklı bakış açıları yaratma, insan gözünün yerine kameranın geçmesiyle kazanılan farklı biçimlerde mekânı algılama imkânını vermiştir. Farklı bir deyişle; normal koşullar altında mekânın deneyimlenmesi hep sınırlı, günlük koşuşturmalar arasında basit ve yüzeysel kalmaktadır. Sıradanlaşan mekânsal deneyimler, çoğu zaman var olan birçok mekânsal olgunun algılanamamasına neden olmaktadır. Sinema bu özellikleri bulmakta ve özellikle kullanarak bunların yeniden deneyimlenmesini sağlayarak, bu mekânlara ait farkındalığı arttırmaktadır (İnce, 2007, s.20).

“Mekân” ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle, hem kavram hem de gerçekliktir, yani toplumsaldır. Bu yüzden, ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yine cansız, sabit, durağan değil, canlı, değişken, ve akışkandır. Bu akışlar, birleşmeler ve çatışmalar—ki, farklı zamanlarla olur—bir diğerinin ya da öncekinin üzerine yerleşir ve mevcut mekânı üretir (Avar A.A., s. 8).

3.2.3.Sinema Anlatısında Mekan Kullanım Pratikleri

“Ben kino-göz üm. Ben yapımcıyım. Senin için; ben yaratana kadar varolmayan sıradışı bir odadaki bir güne yerleştirdim. Bu odada benim tarafımdan dünyanın farklı yerlerinden çekilen oniki duvar yer almakta. Bu oda aslında bir film cümlesi. Düzgün şekilde boşlukları benim tarafımdan yapılanmış duvarlardan ve detaylardan oluşan bir film cümlesi. “ (Dzigo Vertov’dan aktaran Vidler A., 2001, s.98).

Her yönetmenin kendi bakış açısı ve tekniğine bağlı olarak filmlerinde mekanı kullanım biçimleri vardır. Mekanın farklı kullanım şekilleri ile anlatım teknikleri oluşmuştur. Yönetmen, senaryo ve oyuncuların bütün olarak oluşturdukları film dili içinde mekanın katkısı gözönünde tutulmalıdır. Mekanın anlatım dili içindeki yeri çok farklıdır. Kimi yönetmen mekanı bir araç olarak kullanır, film öyküsü içinde oyuncuların hareket ettiği ve zaman kavramını belirleyen bir dekordur. Kimi yönetmen için mekan neredeyse başrodedir. Oyuncular ile birlikte eş zamanlı olarak mekanın kullanıldığı bir öykü vardır.

Charles ve Mirella Jona Affron sinemada çekim mekanlarının kullanım biçimlerini 5 şekilde değerlendirmişlerdir.

1. Gerçekliği yansıtan mekân (*set as denotation*),
2. Vurgulanan mekân (*set as punctuation*),
3. Gösterişli mekân (*set as embellishment*),
4. Yapay mekân (*set as artifice*),
5. Anlatı olarak mekân (*set as narrative*) (Affron ve Affron, 1995: 37-40).

Sinemasal mimarinin, özel zihinsel durumları anımsattığını ve sürdürdüğünü, belirli sinemasal öykünün esasına ve yönetmenin niyetine göre değişen; terörün, acının, kararsızlığın, can sıkıntısının, yabancılaşmanın, refahın, aşırı mutluluğun mimarisi olduğunu belirtmektedir. Mekânı ve mimari imgeyi belirli duyguların amplifikatörleri olarak yorumlamaktadır (Pallasmaa, 2001, s.33).

Gerçek hayatta insanın çevreye, yaşama, mimariye, insanlara bakış açısı ve mekânı deneyimlemesi bir alışkanlık haline gelmiş, monotonlaşmıştır. Filmlerde ise bu durum tersine döndürülmekte ve o monotonluk içinde kaybolan özel anlar, yaşamlar ve mekânlar özel olarak seçilip çerçeve içine alınmaktadır (İnce, s.8).

3.2.3.1.Sinemada Kamusal Mekan Kullanımı

Kamusal alan, sokaklardan meydanlara ve parklara ve bunları çevreleyen binalara kadar uzanır ve şehirlerin en önemli parçalarını oluşturur. Bu sebeple, kamusal alanın özellikle de sokak ve meydanların kalitesi bir şehrin kimliğini oluşturmada çok önemli bir role sahiptir. Kent boşlukları, insanları bir araya getiren yerler ve simgeler olup birey ile toplum arasındaki iletişimin varlığını belirtirler (Çubukçu, 2007).

Sinema, sadece salonlarla sınırlı olmayıp, sokak ve meydanlara taşan kamusal alanlara da yayılabilmiş bir olgudur. (...) Ve sinema, Kevin Robins'in ifade ettiği gibi, modern kentteki hayat deneyimlerini, onun karmaşık görünümünü sergiler; film seyircisini tehlikeler, korkular ve caddelerin erotizmiyle dolu bir labirente sürükler. Sinema, sadece kentsel yaşam ve görünümünün sunumları olmakla kalmaz, Robins'e göre, aynı zamanda kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirir. (Robins'ten aktaran Öztürk, 2005: 18). 2000 yılı yapımı Çikolata filminde; sadece binaları ile değil insanların yaşayışı ve sokakların içten içe yaşadığı hüznü anlatan, tutucu bir Ortaçağ Kasabasına ait meydana ait sahneler Robins'in bahsettiği görsel deneyimleri yaşatmaktadır (Şekil 3.1.).



Şekil 3.1. Chocolat (Çikolata) (Hallstörn, 2000)

Sinemanın sunduğu kent yaşamı, sokaklar, meydan görüntüleri orada yaşayan topluma ilişkin önemli kültürel veriler ve topluma ait ortak değerleri hakkında ipucu vermektedir.

“In Bruges” filminde öykü iki karakter üzerinde yoğunlaşsa da, Brugge kent sokakları meydan ve kafelerinde geçen sahneleri ile birlikte kent yaşamına ait pek çok fikir edinmek mümkündür (şekil 3.2).



şekil 3.2. In Bruges (Brj’da) (McDonagh, 2008)

1969 yılı yapımı “Kasabanın Sırrı”(The Secret of Santa Vittoria) filminde ise yaşadıkları yerde tek geçim kaynakları olan şarapları Almanlar’dan korumak için biraraya gelen Santa Vittoria kasaba halkının gergin ve baskı dolu günler kasabanın meydanında geçen sahneler ile anlatılmaktadır (şekil3.3).



Şekil 3.3. Kasabanın Sırrı (The Secret of Santa Vittoria) (Kramer, 1969)

Filmlerdeki sokak, meydan, park gibi kamusal mekanlar incelendiğinde, olayın geçtiği zaman ve politik yapı hakkında fikir sahibi olmak mümkündür. Piyanist filminde İkinci Dünya Savaşı'nın yok ettiği hayatları, hayalleri, gösterilen yakıp yıkılmış kent sahnesinden anlamak mümkündür (Şekil 3.4).



Şekil 3.4. Piyanist (The Pianist) (Polanski, 2002)

Geçmiş ya da günümüze ait olmasının yanısıra, gelecekte olması muhtemel ya da yönetmenin hayal ettiği kurgusal bir dünyaya ait gerçekdışı bir dünyaya ait toplum yaşamını, kamusal mekanlar üzerinden seyirciye anlatmaktadır (Şekil 3.5.).



Şekil 3.5. Elysium (Blomkamp, 2013)

3.2.3.2.Sinemada Kişisel Mekan

Kişisel mekanlar kamusal mekanlardan farklı olarak ait oldukları kişinin özelliklerini taşıyan, kendi özgürlük alanı, mahremiyetlerinin izlerine ait simgelerle yüklü mekanlardır.

Farklı kültürel yapı içerisinde, birbiri ile hiç ilişkisi olmayan insanların, kendi hayat görüşü ve estetik değer yargıları sonucu oluşturduğu kişisel mekanları vardır. Bu bir odanın köşesi ile de sınırlı olabilir, çok büyük boşluklar da olabilir. Simmel, kentlerin de bireylere farklı bir tür kişisel özgürlük alanı sağladığından bahsetmektedir (Simmel'den aktaran Urry, 1999, s.20). Bu alan ister kamusal alanlarda isterse ev gibi kişisel mekanlarda ortaya çıkabilmektedir.

Ev, ait olduğu birey ya da bireylerin sığınma mekanı, kendi özgürlük alanını oluşturan yerdir. İnsanlar ortak paylaşım zevkleri için bu özel alanlarını diğer insanlara

açarlar. Beraber yemek yemek, film seyretmek, birşeyler içmek gibi yaşamsal zevklerdir. Bu zevkler kendi değerleri doğrultusunda olgunlaşır.

Sinema filmlerinde kullanılan kişisel mekanlar, anlatıda yer alan karakterlerin analiz edilmesinde çok büyük bir rol oynar. Yaşam alanı olarak gösterilen mekanların alt metinleri okunduğunda kullanılan tüm nesnelerin, renkleri, şekilleri, kullanım biçimlerinin anlamlandırma dizgesine ait oldukları görülebilmektedir.

Cinayete kurban giden ya da ortadan kaybolan karakterlerin yer aldığı sinema anlatılarında o kişinin izini bulmak için öncelikle yaşadığı yerlere gidip eşyalarını incelemek seyirciye de bilinçli olarak ipuçları vermek adına gelenekselleşmiş sahnelerdir.

Ardener (1981)'in, "Kadınlar için Temel Kurallar ve Sosyal Haritalar" (Ground Rules and Social Maps for Women) adlı kitabından bahseden Korkmaz; fiziksel mekânın toplumsal algı doğrultusunda şekillendiğinden ve toplumların ilişkiler sistemini belirleyen sosyal haritalardan bahsetmektedir. Ardener'e göre, karı-koca ya da ebeveyn-çocuk arasındaki ilişkileri dahi belirleyen bu „sosyal harita’lar, yalnızca bireyler ve gruplar arası ilişkileri etkilememekte, aynı zamanda fiziksel mekânın sınırlarını da çizmektedir. Böylelikle sosyal mekân, diğer hiyerarşik ayrımların yanında özellikle cinsiyete dayalı olarak bölünmekte, farklı mekânlara farklı pratikler atfedilmektedir. Bu durum erkek mekânlarının "dışarı" kadın mekânlarının ise "içerisi" olduğu öngörüsüyle, kamusal alan - özel alan ayrımını da yaratmaktadır (Ardener' den aktaran Korkmaz 2011, s.56).

Kadınların sosyal konumu ne olursa olsun kocası ve/veya çocukları ile kurduğu bir aile hayatı var ise, mekanı "içerisi" yani "ev" dir. Evi ve ailesi ile ilgili olan kadınların en önemli özel alanlarından biri de "mutfak"tır. Sinema mekanları içinde mutfak mekanı; çocukların iyi yetiştirildiği, aile birliğinin korunduğu, ev hayatının önemli bir değer olarak vurgulandığı anlatılarda öne çıkmaktadır.

Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından verilen “Oscar” ödülünü Katharine Hepburn'den sonra en çok alan ve on dört adaylığı ile sinema tarihine geçen oyuncu Merly Streep'in rol aldığı kadın karakterlerin içselleştirdiği mekan olarak kullanılan “mutfak sahneleri” çok dikkat çekmektedir. Hours (2002) filminde; heyecan ve hüznlerin yaşandığı mekan mutfaktır (Şekil 3.6.). It's Complicated (2009) filminde mutfak; yaşanan ayrılıklara aile hayatını temsil eden yer olarak annenin sığınma mekanıdır (Şekil 3.7.). Julie and Julia (2009) filminde ise kocası ile yaşadığı mutlu hayatın en belirgin simgesidir (Şekil 3.8).

Sinema filmlerine bakıldığında mutfak mekanının duyguların yoğun olarak kullanıldığı ve aktarıldığı yer olarak kullanılması, tutkuları ifade eden bir mekan olarak öne çıkmasını sağlamıştır.



Şekil 3.6. Saatler (The Hours) (Daldry, 2002)



Şekil 3.7. İlişki Durumu: Karmaşık (It's Complicated) (Meyers, 2009)



Şekil 3.8. Julie and Julia (Ephron, 2009)

Sinema-mekan ilişkisi bağlamına değerlendirildiğinde; kadın mekanlarının “içerisi” yani “ev” olduğu öngörüsü ile birlikte denikebilir ki; kadın karakterlerin çoğunlukla “ev”de yer aldığı sahnelerin olduğu filmlerde aile yaşamının öne çıkarıldığı ve hatta

kadının erkeklere oranla çok daha fazla vakit geçirdiği mutfak mekanlarının sıkça kullanıldığı gözlemlenmektedir.

3.2.4.Sinema Anlatısında Mutfak Mekanının Kullanımı

Lewis Jacobs, filmdeki mekanı; perdenin sınırlarınca kuşatılan, değişik kamera açıları ve merceklerle filmin yönetmeni ya da yapımcıları tarafından sınırlanan, çekimden istenen etkiye göre düzenlenen görsel bir öge olarak değerlendirir. Jacobs, görsel mekanın duyarlılıkla ele alındığında ise bir konuyu anlatmada veya ifade etmede artı bir değer kattığına değinir (Jacobs, 1994, s.42).

Sinemada anlatı mekanları öyküde geçen karakterleri tanımak ve öykünün seyirciye aktarımında gerçekçiliği sağlamak için çok büyük bir önem taşır. Bunun için mekanı oluşturan yapısal biçimlerin ve kullanılan mobilyaların ve aksesuar olarak tanımlanacak olan nesnelerin kullanılması gerekmektedir.

Sinema anlatısında da sıklıkla kullanılan mutfak mekanı, yaşama ilişkin en doğal gösterge olan beslenmenin geçtiği yer olarak kullanılmasının yanısıra sosyal iletişim alanı olarak da tercih edilmektedir. Dişil üretim alanı olarak ve aile içi ilişkilerin durumunu da vurgulamak için sıklıkla kullanılmaktadır.

Her ne kadar kadın ve erkek mekanları birtakım sınırlar ile çizilmiş olsa da ve günümüzde geçerliliği tartışılsa da sinema mekanlarında bu genel görüşün devam ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Erkek rollerini üzerine alan bir kadın karakter ya da tam tersi kadının görevi gibi görünen işleri ve yaşam biçimini benimseyen erkekler olsa da bu durum yine de onlara ait kalıplaşmış görüşleri kullanarak aktarılmaktadır.

Bu duruma imkan veren mekanların başında mutfak gelir. Çünkü mutfak endüstri devrimi ile birlikte kadının eve ve daha çok mutfağa ait olması ile birlikte bir kadın

mekanı olarak görülmeye başlamıştır. Mutfak mekanını kullanan, yemek pişiren kadınlar; ev ve çocukları ile ilgilenen, domestik bir görünüm sergilerken, mutfak mekanını sıklıkla kullanmayan, zamanını daha çok dışarıda ve işte geçiren, evde yemeği pişirmeyen kadınlar bu görünümünden uzaklaşırlar.

“Somethings Gotta Give”, “It’s Complicated” gibi, öykü ile birlikte mekan dilinin çarpıcı bir şekilde kullanıldığı filmlerin yönetmeni Nancy Meyers bir röportajında; filmdeki mutfak mekanının karakter hakkında çok şey söylediğinden bahsetmiştir; “Örneğin eğer bir mutfak içinde herhangi bir eşya yok ise karakter ev insanı değildir. Eğer etrafta zeytinyağı vb. gibi kullanılan pek çok eşya var ise bu karakter yemek pişiren biridir. Gerçekten orada yaşıyordur.” (2012).

Ateş, yemek ve insanı birleştirdiği için “yaşamın simgesi” olarak farklı bir değere sahip olan mutfak mekanı; bulunduğu ev içindeki konumu, kimin tarafından ne sıklıkla kullanıldığı, diğer mekanlar ile olan bağlantısı, içinde bulunduğu ev yaşamına ilişkin göstergeleri de içermektedir. Bu sebeple, genel toplum yaşayışını anlatırken için tümevarımsal bir yaklaşım sergileyen öykülerde kullanılan önemli bir mekan haline gelmiştir.

2011 yılında gösterime giren, Oscar dahil 79 dalda ödül alan “The Help” filmi, konusu itibari ile 1960 yılındaki sivil haklar hareketi içinde beyaz aileler ile yanlarında çalışan Afroamerikan hizmetçilerin yaşadıklarını, sosyal farklılıkları “mutfak mekanı” nı üzerinden anlatan bir filmidir (Şekil 3.9.).



Şekil 3.9. Yardımcı, (The Help) (Taylor, 2011)

Mutfağın dışıl mekan olmasının yanısıra, başta aile olmak üzere ilişkilerde birleştirici olma özelliği de bulunmaktadır. Yeme-içme zevki ile birlikte beraberinde sohbetin ve sırların paylaşıldığı mekanların başında gelmektedir. 80'li yılların bilinen drama filmlerinden biri olan The Big Chill (1983) de yer alan mutfak mekanı bahsedilen paylaşımları gösteren sahnelerin kullanıldığı bir filmidir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. The Big Chill (Kasdan, 1983)

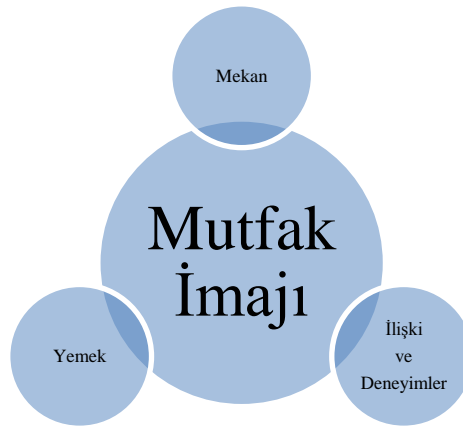
Merly Streep gibi mutfak mekanı ile rolünü ilişkilendiren oyuncuların dikkat çekmesi gibi, “mutfak mekanı”na sinema anlatılarında önemli bir yer veren yönetmenler de bulunmaktadır. “İtalyan sinemasının ilkbaharı” denilen dönemde adı geçen üç yönetmenden (Hızlı G., Ertürk Ş., Mater Ç. , 2010, s.76) biri olan Ferzan Özpetek hemen tüm filmlerinde yer alan yemek, aşk, mutluluk değerlerini anlatırken “mutfak mekanı” nı birleştirici öge olarak kullanmıştır. Ailelerin mahrem hayatı içinde “mutfak” günümüzde otantik kültürün temel temsil alanlarından biridir. Zira mutfak, Türk ve İtalyan kültürüne dair anahtar/kilit bir metafor olarak filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır (Duncan’dan aktaran Yılmazkol Ö. 2008, s. 224).

3.3.Ferzan Özpetek Sinemasında Mutfak Mekanı

Özpetek, zamanı, durumu ve kültürel kodları kullanarak “gerçekliği yansıtan mekan” lar yaratan (Affron ve Affron, 1995, s.37-40) ve hatta gerçek mekanlar kullanarak film öyküsünü anlatan bir yönetmendir. Mutfak mekanlarında kullandığı tüm gösterenlerin hayat ile kurduğu anlambilimsel ilişki de ayrıca dikkat çekmektedir.

Öykü anlatımında, karakterlerin, temsili mekanları deneyimlerken şimdiki zamana ait mekanlar ile uyumunu koruması seyirci üzerinde “gerçek mekan” etkisi oluşturmaktadır.

Adiloğlu, görsel aktarımda mekansal ilişkilerde uzmanlaşılması gerektiğinden, sinemacının mekana dayalı ilişki kurma biçimleri, onu diğerlerinden ayırdıcı özelliği olabileceğinden bahsetmektedir (Adiloğlu, 2005 syf.21). Ferzan Özpetek’in “yemek”, “mutfak mekanı” ve bu mekanda kurulan “ilişki ve deneyimler” ile birlikte oluşturduğu bir “mutfak imajı” vardır. Yönetmene ait farklılığı öne çıkaran bu “mutfak imajı”dır (Şekil 3.11).



Şekil 3.11. Ferzan Özpetek'in filmlerinde anlatılan mutfak imajı.

Cahil Periler (Şekil 3.12.) filminde yer alan mutfak mekanı ile ilgili olarak Duncan'ın yorumları şöyledir:

Michele'nin mutfağından yaşamda karşılaşılan her günlük radikallik ya da farklılık ılımlı olarak ve durağan bir şekilde verilmektedir. Mutfak bu bağlamda günün götürdüklerinden bir kaçıs ya da bir sığınak olarak konumlandırılmıştır. Bu otantik mekan, aynı zamanda dış dünya ile ilgili de ortak bir yaşam alanı oluşturduğu için, yeni gelen "yabancı/misafir/öteki"leri rahatlıkla içine alabilmektedir. Yeni gelenler ve önceki eskilerle beraber ev, ama özelde mutfak tümüyle sosyalle ve politize edilmiş bir mekandır. "Cahil Periler"de iç mekanlar yalnız ve boğucu, kasvetli ve sessiz değil tam aksine kalabalık ve yoğun, sesli ve dinamik olarak gösterilmiştir (Duncan'dan aktaran Yılmazkol Ö. 2008, s. 225).



Şekil 3.12. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Duncan'ın kalabalık, hareketli olarak tasvir ettiği Ferzan Özpetek, Greimas'a göre öznenin duygularının niceliğini ve yoğunluğunu gösteren tutkunun (aktaran Kıran, 2009,s.12) mekanıdır. Yönetmen; modern dünyanın içinde kaybolup giden değerleri mutfak mekanında kullandığı görsel göstergeler yardımı ile anlatmaktadır.

3.3.1.Yaşamsal Değerler

Yaşamsal değerler; günlük ihtiyaçlar ile birlikte şekillenir. Özellikle mutfak mekanında kullanılan nesnelere yeme-içme kültürünün getirdiği alışkanlıklar ve kişinin kendini ait hissettiği kültürün ona kazandırdığı alışkanlıklar ile bağlantılıdır. Aile hayatı, günlük çalışma hayatı (mutfak mekanını en çok kullanan olarak kadınların çalışma hayatının içindeki yeri bu noktada çok önemlidir.) gibi mutfak mekanının kullanım sıklığını gösteren ve doğal olarak mekanın tarzını gösteren birtakım göstergelerin kaynağını oluşturan yaşamsal değerlerden söz etmek mümkündür.

Bachelard; insan'ın mekanla kurduğu ilişkinin, zaman ve hareket ile olgunluk kazandığından ve sosyal değerler ile zenginleşmesine olanak verdiğinden bahseder (Bachelard,2008, s:78). Bu değerler ile birlikte olgunlaşan insan yaşadığı mekana da kişilik kazandırır.

Mekansal-uzamsal yerleşim niteliğiyle mutfağın biçimi, evin içindeki yeri, büyüklüğü, evin bireyleri tarafından kullanım biçimi ve sıklığı, içinde bulunan tasarım nesnelere varlığı mutfak mekanına özgü maddesel değerleri açıklamak için önemli ipuçları vermektedir. Tinsel değerlerin varlığından söz etmek için zaman ve kişi faktörlerini işin içine katmak gerekmektedir.

3.3.1.1.Mutfak Mekanının Tinsel Değerleri

Özünde, tasarım ürünlerinin ve mimari yapıtların bize anlattığı şey, kendi temsil ettiği kavramlarla bağdaşacak bir yaşam biçimidir. Bunlar içlerinde ya da çevrelerinde yaşayanlarda belli duygular uyandırmak üzere tasarlanmıştır. Bir taraftan bizi sıcak tutar, rahat etmemiz için mekanik işlevlerini yerine getirirken, bir taraftan da bizi

şöyle ya da böyle bir insan olmaya davet ederler. Bize mutluluğa ilişkin farklı olasılıklar sunarlar (Botton A. D., 2010, s. 81).

İnsan bir binanın yalnızca belli işlevleri yerine getirmesini değil, aynı zamanda belli bir dış görünüşe sahip olmasını, bu dış görünüşüyle belli bir kavramı, belli bir dünya görüşünü ya da ruh halini yansıtmalarını ister (Botton A. D., 2010, s. 67).

Bauman'a göre ev duygusu, temel bir düzen ve edep duygusunun, kaotik bir dünyanın öznenin doğrudan denetleyebildiği küçük bir parçasına dayatılabildiği alana çekilir. Bu "savunulabilir bir alan", güvenli ve etkin bir biçimde savunulan sınırlara sahip bir yer, gayet iyi belirlenmiş ve okunaklı bir bölge, riskten ve özellikle hesaplanamaz risklerden temizlenmiş bir mekan düşüdür (aktaran Yılmazkol Ö. 2008, s. 223).

Bu sebeptir ki; insan tutku ile bağlı olduğu, içsel değerlerini ortaya koyan her türlü paylaşım için öncelikle evini tercih eder. Ev aynı zamanda insanın yabancılık hissini de ortadan kaldırır. Daha çok şehirde yaşayan insanların hissettiği bu yabancılık hissini Sennet şöyle tanımlar;

"Şehir yabancıların karşılaştıkları bir ortamdır. (...) Yabancı, dışarıklı ile aynı anlama gelir; sakinlerinin kimin oraya ait olup kimin olmadığına ilişkin kurallar koyabilecek denli kendi kimliklerinin farkında olduğu bir yerde bulunmaktadır. Yabancı, başka dünyadan gelen bir yaratık değil, bir meçhuldür. Fakat kendi kimliklerinden emin olmayanların, kendilerine ilişkin geleneksel imgelerini yitirenlerin ya da henüz belirgin bir etiketi olmayan yeni bir toplumsal gruba ait olanların zihinlerindeki egemen imge, bir meçhul olarak yabancı imgesidir (Sennet R., 2002, s.75).

Yaşamsal değerlerin ortaya çıktığı mekanlarda yabancılaşma azalır. Mutfak mekanı yemek gibi ortak bir ihtiyaç aynı zamanda zevk tutkusuna hizmet eden, yabancılaşmanın en az hissedildiği mekanlardan biridir.

Hofstede'e göre ise; "Değer araçları kişinin olması gerek hissini betimlerken, uygulamalar (pratikler) ise karşıdaki kişinin ne hissettiğini tanımlamaktadır. Bu iki kavram arasındaki ayırım sadece araştırmacıların kavramlarında bulunmamaktadır. Aynı zamanda kişilerin akıllarında da bulunan bir ayırımdır." (Javidan, House ve ark. 'dan aktaran Küçük B. Kahyaoğlu İ. 2013 s.63).

Hofstede'nin düşünceleri, mutfak mekanının üzerinden aktarılmak istenen "birlikte yeme-içme" eyleminin orada bulunan insanlara karşılıklı olarak hissettirdiği yaşamsal değerleri göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Mutfak lezzetli yemekler oluşturmak için aynı zamanda ilham verici bir ortam yaratır, şiirsel görüntüler, yoğun tartışmalar, toplantılar mekanıdır (Şekil 3.13. ve Şekil 3.14.) (Spechtenhauser K. (ed.) (2006), .s.10).



Şekil 3.13. Tartışmalar, toplantılar mekanı "mutfak"

Kaynak: Kaynak: Spechtenhauser K. (ed.) (2006). (Translation into English: B. Martin, L. Bruce.). The Kitchen. Life World, Usage, Perspectives. Birkhauser: Basel, s.10.

Her yapım malzemesi malzemesi mutfak biliminin sofistike bir yansıması olarak sunulmaktadır (Suter'den aktaran Spechtenhauser K. (ed.), 2006, s.10).



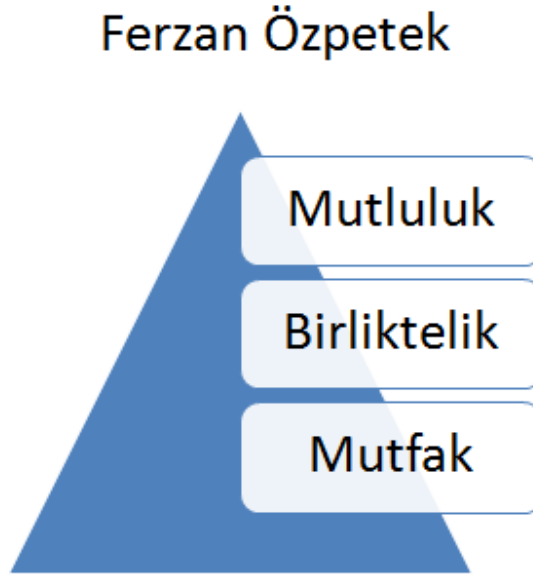
Şekil 3.14. Sofistike bir ortam “mutfak”

Kaynak: Kaynak: Spechtenhauser K. (ed.) (2006). (Translation into English: B. Martin, L. Bruce.). The Kitchen. Life World, Usage, Perspectives. Birkhauser: Basel, s.10.

Mutfak mekanı; o mekanı kullanan kişi ya da kişilerin yemek tutkusuna göre anlam kazanır ve güzelleşir. Yaşamak için yemek yapılan bir mutfakta fonksiyonel nesnelerin dışında birşey görmek pek mümkün değildir. Oysaki yemeği ritüelleştiren kişi, kullandığı mutfak mekanını kendi hayatının içine sokar. Günlük yaşamına ait izleri mekanda görmek mümkündür. Yaşamına değer katan, manevi haz nesnelerini de diğer ev bölümlerinde kullandığı gibi mutfak mekanında da kullanır. Ya da mutfak içinde kullandığı pek çok nesneyi yemek yapma ve yemek yeme tutkusunu güçlendirecek şekilde seçer ve kullanır.

3.3.2.Ferzan Özpetek Filmlerinde Tutkunun Göstergesi “Mutfak”

“Benim sosyal ağım mutfakta başlar” diyen Özpetek için mutfak mekanı yemeğin yapıldığı yer olmasının yanı sıra yemeğin birlikte yenildiği, paylaşım mekanıdır. Anlatılarında mutluluğu simgesel olarak; mutfakta pişirilen bir yemek, arkadaş ile içilen bir kahve ya da büyük bir sofrada sevdiğin insanlar ile birlikte yemek yeme eylemi ile göstermektedir (Şekil 3.15.).



Şekil 3.15. Mutfaktaki birlikteliğin sonunda yaşanan mutluluk.

Sinema mekanı için de denebilir ki; yönetmen tıpkı bir mimar gibi, hikayesi içinde kurguladığı mekanı sadece karakterlerin içinde rol aldığı bir hacim, bir yer olarak tasarlamamalıdır. Mekan; filmin vermek istediği dünya görüşünü anlatan göstergeler ile yüklü olmalıdır. Elbette, sinema çok uzun zamandan beri, aynı mekanı bir içinde insanlar varken, bir de boş olarak kendi kendisiyle karşılaştırırken, muazzam rezonans etkileri elde edegelmiştir (Deleuze, 1989, s.161).

Gösterge, geniş anlamıyla bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, biçim ya da olgudur. Örneğin, dar anlamıyla dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birim olarak tanımlanmıştır. Rıfat'da gösterge için; kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlama yapmaktadır. (Rıfat M. 2009).

Elli'li, altmış'lı yıllarda, dil bilimleri alanında duygulardan, duygulanımlardan, tutkularından söz etmek, hatanın da ötesinde bir zevksizlik, bilimsel açıdan da korkunç bir suç işlemektir (aktaran Kıran, 2009). Oysa göstergebilimin çözümleme konusu yaptığı her türlü toplumsal söylemi barındıran yazın kültürü, içinde kimlikleri, kahramanları, tutkusal süreçlerini kayda geçirir, yansızlaştırarak değerlendirir (aktaran Kıran, 2009).

Adanır'a göre sinemada göstergelerin temel anlamlarının yanısıra ışık ve renk aracılığı ile değişen ruhsal anlamları vardır. Temel anlam ve yan anlam birbirine dayanak oluşturan, iç içe geçmiş iki kavramdır (Adanır O., 2012, s.51). Bir filmi izlerken gözümüze çarpan, bizi devindiren, etkileyen her şeyin bir anlam taşıdığından bahseden Lotman'a göre klasik müzik, bale gibi geleneksel sanat türlerinin anlamlarından oluşan sistemini kavramak zorunluluğu izlediğimiz bir film için de geçerlidir (Lotman Y.M. 2012, s.63).

Bu bağlamda Özpetek filmlerinde öykü ve karakterleri tanımak için kullanılan mekanlardan etkilenmemek mümkün değildir. Özellikle mutfak mekanına ilişkin göstergelere bağlı kalarak yapılacak çözümlenmeler belirgin bir yaşam tarzını yansıtmaktadır. Bu yaşam tutku doludur. Yemek tutkusu. Yemek yapma ve yaşamın zevklerini yemek üzerinden anlatma tutkusudur.

4.FERZAN ÖZPETEK FİLMLERİNDEN SEÇİLEN ÜÇ ÖRNEKLEM ve MUTFAK MEKAN ÇÖZÜMLEMESİ

Stuart C. Aitken ve Leo E. Zonn, anlatı mekânının nötr bir mekândan ziyade coğrafya ve tarih referansları taşıyan “yer” olarak adlandırır. Aitken ve Zonn, film yönetmenlerinin izleyicileri inandırmak için, filmin yerini ve mekânını etkin olarak kullanılabileceklerini sonunda keşfettiklerini ve eylemin gerçekleştiği yer ve mekânı yaratabilmek için anlatı uyulaşımını genişlettiklerini söyler (Aitken ve Zonn’dan aktaran Tüzün S. 2008: 25).

Bu söylem mekanın sinema anlatısı için ne kadar önem taşıdığını göstermektedir. Mekanı salt boşluk ya da nesnel topluluğu olarak görmediğimiz bu noktada, filmi oluşturan temel anlamların yönlendirdiği yan anlamların varlığından söz etmek gerekir. Yan anlam incelemesinin sinemayla bir sanat olarak igilenildiğinin göstergesi olduğundan bahseden Metz temel anlam ve yan anlam ilişkisini şöyle örneklemiştir:

Amerikan gangster filmlerindeki bir rıhtımın parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlam gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlardır) görsel unsurlardır (temelanlam gösterileni) ve belli bir rıhtım imgesi elde etmek amacıyla ışıklandırmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temelanlamın göstereni). Görüldüğü gibi temelanlamın göstereniyle gösterileni birleşerek yananlamın göstereni oluştururlar (Metz C., 2012, S.6).

Gündeş; doğrudan doğruya izleyiciye seslenen ve haz gereci olan “gösterim filmi” ve aynı hazı vermesine karşın çözümleme konusu “olgu film” tanımlarını yapmıştır. “Olgu film” çözümleme konusudur. Çözümleyici, sanatsal, düşünsel, toplumsal ve daha sıralanamayan olgular bütünü göz ardı etmeksizin filmsel olguya yaklaşmak zorundadır (Gündeş S., 2003, S.14).

Yine Gündeş'e (2003) göre:

Çözümlemenin ereği "konu film'in genörneğini çıkarmaktır öncelikle, tıpkı bir giysinin kalıbını çıkartmak gibi! Yoksa her türden filme "kalıp" sayılacak bir "genörnek" olarak değil hiç kuşkusuz! (...) Bu kalıp belirli bir ölçünün kalıbını üzerine eklenen yapısal, biçimsel, betisel özelliklerdir. Dolayısıyla her filmsel çözümleme öncelikle kendi 'hedef konu'sunu yapılandırmak zorundadır (Gündeş, 2003, s.13).

Bachelard, tıpkı psikanaliz yönteminde olduğu gibi mekan çözümleme yönteminde belirgin sorular oluşturur; "Oda büyük müydü? Tavan arası dolu muydu? Peki ışık nereden vuruyordu? Yalnız başına düşün kurmanın çeşitli sığınaklarının sessizliklerinin nasıl tadına varılıyordu?" Bachelard özel yaşamın bilinebilmesinin, yaşanılan mekanların çözümlenmesinden geçtiğini ileri sürer. Hatta onun için mekan çözümlemesi birçok bakımdan yaşam öyküsü ve tarihsel çözümlemeden daha öncelikli yere sahiptir (Bachelard, 2008).

Kültürel, toplumsal pek çok olguyu içkinleştirdiği ve seyirciye aktarabildiği için seçilen Ferzan Özpetek filmlerindeki çözümleme "hedef konu" mutfaktır.

4.1.Göstergebilim

Göstergebilim, sözcük olarak bireyler ve topluluklar arasında anlaşmayı sağlayan çeşitli gösterge dizgelerinin üretim işleyiş ve algılama biçimlerini inceleyen bilim olarak tanımlanır (Larousse, 1986).

Göstergebilim kimi kullanımlarda, "anlambilim" in bir başka adıdır; ancak bu anlambilim, salt sözcüklerin anlamını inceleyen bir bilim dalı olarak düşünülmemelidir. Bütün gösterge dizgelerindeki anlamsal katmanları yeniden yapılandırmayı amaçlayan bir anlambilimdir söz konusu olan. (Rıfat, 2007).

Bergson'da imge bir taban: bir ontolojik (varlıksal) taban. Algılanan ve algılanmayı, görünen ve görünmeyeni kapsayan bütüncül bir varlıksal tabandır (aktaran Deleuze, 2014, s.9). Metz, göstergebilimin her tür dilyetisiyle ilgilenmesinin çok doğal olduğunu, ve bu bilimin sırtını iyice dilbilime yaslaması gerektiğini ancak onunla aynı şey olduğu izlenimini bırakmaması gerektiğini vurgulamıştır. (Metz C., 2012, s.83).

Nesnelerin fotoğrafsal yansılarını filmsel göstergelere dönüştürmek için, filmsel anlatı sırasında seyircilerin "görüş tarzlarını" film yapımcılarının isteğe göre değiştirebilme yeteneği özel bir önem taşır (Lotman Y.M. 2012, s.69).

4.2.Sinema ve Göstergebilim

Birçok araştırmacı ve çözümleneci göstergebilimin giderek soyutlaşma, zor anlaşılır bir bilime dönüşme kaygısı taşımaya başlamışlardır. Bu nedenle elde edilen sonuçlar, uygulamaya yönelik araçlar, çözümlenme yöntemleri, yeni öneriler giyimden mutfak düzenlemesine, takı tasarımından dövmeye, değişik baş bağlama biçimlerine dek her alanda kullanılarak, sonuçları tartışılarak sözü edilen kaygı giderilmeye çalışılmaktadır.

Deleuze'e göre sinemayı dünyanın içinden bir gerçek dışına yönelen sanatlardan ayıran bir nokta vardır. Ona göre sinema, dünyanın kendisini bir gerçek dışı ya da anlatı haline getirir. Sinemayla birlikte, bir imge dünyaya dönüşmez, dünyadır kendi imgesine dönüşen (Deleuze, 2014, s.83).

Sinema göstergebilimi temelde bir film incelemesidir. Bu durumun bir benzeriyle dilbilimde karşılaşılmaktadır. Çünkü kimi dilbilimciler için konuşan kişi mesaj üreten tarafta olup kodu dinleyen taraf temsil etmektedir.

Mitry'nin deyimiyle belki de yüzyılın, toplumsalın içinde yerleşmiş en önemli sanat olan sinema genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcısı ve aktarıcısıdır.

Dil bu aktarımı sözcükler yardımıyla yaparken sinema film şeridi ve imgeler ile yapar (Adanır, 2012,s.54). Görsel bir belirtke olan imge; başka bir nesneyi örnekseyerek ya da örneksemeyerek görsel bir biçimde yansıtır ve çok sayıda özellik taşır (Gündeş, 2003, s.183).

4.2.1.Sinemada Anlam

Sinematografik açıdan anlam incelemesi nerede başlar ve nerede biter? Adanır'a göre bu soruya cevap bulmak için felsefe, din, toplum, kültür, dilbilim, anlambilim tarihi konusundaki çalışmaları bilmek ve sentezlemek gerekse bile verilebilecek bir ilk yanıt vardır;

“Eğer kültür, insanın deliliğini kontrol etme sanatıysa, düşünüp konuşmaya ve yazmaya başladığından bugüne insanoğlunun ‘anlam’ yaratma ve üretmekten başka bir şey yapmadığı söylenebilir” (Adanır O., 2012, s.46).

“Farklılıkların, siyasi otoritenin, cinsel otoritenin, sınıfsal hegemonyanın mekanı bize renklerden, mimariden, özellikle kadına ayrılan o mahrem alanın tasarımı olduğu için mimariden, ışıktan, doğa manzaralarından, kurgudan, anlatıdan, masal ve efsanelerden akar”(Z.Tül Akbal Süalp, s. 103).

Sinemada sanatsal anlama giren her şey bir anlam taşır ve bir enformasyon aktarır. Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun enformasyonların çok yönlülüğünden ileri gelmektedir (Lotman, Y.M., 2012 s.63).

Mitry'ye göre ise filmin anlatım mantığı şöyledir:

“... Olguların ya da nesnelerin belli bir zamansal süreklilik içinde birbiriyle ilişkiye geçmelerinden doğan içermeler mantığını tanımlamak oldukça güçtür. İçermeler,

mantıksal olarak bu ilişkilerin zihnimize ima ettikleri değere sahiptirler. Öyleyse yan anlamlar, temel anlamların anlamıyla yönlendirilmelidir. Öyle ki onların belirsizliğinden bile belirgin bir şekilde yararlanılmalıdır (aktaran Adanır, 2012,s.57).

Sinema anlam yaratma konusunda pek çok sanat dalına göre daha şanslıdır. Kendi yarattığı zaman kavramı ile birlikte nesnelere fotoğrafik görüntüsünden faydalanır. Anlatı, yönetmenin bize sunduğu şekilde gerçekleşiyor gibi görünse de çerçeve içine giren tüm göstergelerin seyirci tarafından algılanışı ile biçim değiştirebilir.

Seyircide gerçeklik izlenimi bırakan, yaşamı olduğu gibi ya da yeniden biçimlendirilmiş ya da dönüştürülmüş halde aktaran şey devinimdir (Adanır O., 2012, S.54). Metz'e göre devinim, özdeksel değil görseldir. Onun görüntüsünü oluşturmak demek gerçeği oluşturmak demektir. Sinemanın bir sırrı varsa o da imgelerin içine bol miktarda gerçeklik işareti koyabilmesidir.Çünkü bu şekilde zenginleşmekte ve en azından imgeler şeklinde algılanabilmektedir (Metz C., 2012, S.25,26).

4.2.2.Nesnelerin Anlamlandırılması

Kullandığımız nesnelere her biri bir ya da birçok yapısal unsurla bağlantılı olmanın yanı sıra teknik yapısal özelliklerini terk ederek bir an önce ikinci bir anlamlandırma düzeni içinde yer almaya, yani teknolojik sistemden kültürel sisteme geçiş yapmaya çalışmaktadırlar (Baudrillard, 2004,s.14).

Bir göstergenin anlam dizgesindeki konumundan, öbür göstergelerle aynı dilsel yapı içinde kurduğu bağıntılardan kaynaklanan görece durum. Bir göstergenin bir başka göstergeye göre değeri aynı düzlemde yer alıp birbiriyle karşılaştıklarında saptanabilir, algılanabilir.

Göstergelerin, sinemada da bir temel anlamları, (sinemada düz anlam yoktur, çünkü temel anlam yan anlam üretimi için zaten dönüştürülmüş biçimiyle sunulmaktadır) bir de içinde buldukları bağlama göre renk ve ışık aracılığıyla değişen bir ruhsal anlamları vardır (Adanır, 2012, s.51).

Sinema ve mimarlığın kullandığı ortak diğer bir terim de çerçevelemedir. Çerçeve çekimin her bir anıdır. Filmde çerçeve içine ne giriyorsa o an o görülmektedir. Bir nesnenin çerçeve içinde algılanışı doğal konumundaki algılanışından farklıdır. Bir obje ya da konu, çerçeve içerisine alınarak sunulduğunda, ona belli bir mekânsal tanımlama getirilmiş olmaktadır.

Her gösterge dizgesi (yazınsal bir yapıt, sahnelenen bir tiyatro oyunu, bir film, bilimsel bir yazı, bir müzik yapıtı, bir resim, görüntüler, davranışlar, bir kentin uzamsal düzenlenişi, vb.) çözümlene süreci içine alındığı andan başlayarak göstergebilimin inceleme konusu olur, bir “konudil”e dönüşür (Rıfat, 2007).

Jean Baudrillard der ki;

“Kullandığımız nesnelere her biri bir ya da birçok yapısal unsurla bağlantılı olmanın yanı sıra teknik yapısal özelliklerini terk ederek bir an önce ikinci bir anlamlandırma düzeni içinde yer almaya, yani teknolojik sistemden kültürel sisteme geçiş yapmaya çalışmaktadır.” (Baudrillard J. 2010, s.14).

Barthes’a göre; nesnelere kullanıldığı, işlev gördüğü ve kendilerinden tümüyle yararlanıldığı bir dünyada olduğu düşüncesinin tersine, nesnelere aracılığıyla bir anlam dünyasında bulunduğu gerçeği ortaya çıkarılacaktır. Her zaman için nesnelere kullanımını aşan bir anlamı vardır (Barthes R., 2012, s. 205). Mutfak nesnelere gösterge-nesnelere oluşan bir dizgeye bağlıdır. Nesnelere anlam üretmesi, aktarması ise bir insan toplumu tarafından üretildiği ve tüketildiği anda, imal edildiği, belli kural ve ölçülere uydurulduğu anda gerçekleşir.

Roland Barthes'ın dile getirdiği, “anlamın bir nesneden değil de anlaşılabilir bir nesnelere toplaşmasından doğduğu” durumunu ortaya çıkarmakta olduğu varsayımından yola çıkılarak Ferzan Özpetek filmlerinde bir anlatı mekanı işlevindeki “mutfak” ın görsel göstergebilimsel yöntemle anlamlandırılması yapılmaya çalışılacaktır.

4.3.Ferzan Özpetek Filmlerinde Mutfak Mekanının Görsel Göstergebilimsel Çözümlemesi

Çözümleme, algılama sürecinde iletilerin şu ya da bu nedenle ayırđına varan hedefin aldığı göstergeleri anlamlı göstergelere dönüştürme sürecidir. Çözümleme sürecinde işaretler ilgili oldukları kodlar bağlamında göstergeler ve aralarındaki ilişkilere göre anlamlı iletilere dönüştürülür (Güz, 1998).

Ferzan Özpetek filmlerinde mutfak mekanı, anlatılmak istenen değerleri içeren göstergeler ve imgeler ile yüklüdür. Deleuze'ün belirttiği gibi hareket-imgeler ve zaman-imgeler ile düşünen büyük yönetmenlerdir. Sinematik imgenin kurduğu düşünce sistemini seyircinin algılaması ve anlamlandırabilmesi için öncelikle film görüntüsünün anlamlılık doğal düzeyini ortaya çıkarmak gerekmektedir.

Bir görüntü hem bilgi yüklüdür, hem de simgesel öğelerle yüklüdür. Betimleme sürecinde sunulacak en önemli olgular görüntünün içerdđi öğelerin kimliklerini iyice belirlemek, tanımlayabilmek/ saptayabilmek/ adlandırmaktır (Gündeş, 2003, s.21).

Yemek tariflerinden nezaket kuralarına, gündelik davranıslardan mimaride uzamın kullanımına, mobilya yerleştiriminden dinsel ayinlere dek insanın tüm uygulamaları belli bir kuramsal çerçevede toplanmıştır. Böyle bir araştırma ve çözümleme bilinçli bir insan yaratarak, onun içinde yaşadđı, devindiği doğal ve toplumsal evreni daha iyi alımlamasını, anlamasını sağlar.

Yazınsal metin çözümlerini “yapısalcı” yöntemle çözümlene yolu “film çözümlene”nde uygulanmaya hemen hemen bin dokuzyüz yetmişli yılların ilk yarısında başlamıştı diyebiliriz (Greimas’tan aktaran Gündeş, 2003, s.42). Yine Gündeş’in belirttiği gibi yapısalcılıktan göstergebilimciğe geçişte her ikisini birden yöntem türüne dönüştürüp çözümlene uygulamalarını gerçekleştirenlerin başında hiç kuşkusuz Roland Barthes gelir (Gündeş S., 2003, s.54).

Barthes’a göre her gösterge dizgesi dille karışır. Sözelimi görsel töz, kendini dilsel bir bildiriyledestekleyerek anlamlarını pekiştirir (sinema, reklam, çizgi resimler, basın fotoğrafları, vb’nde durum böyledir); öyle ki, görüntüsel bildirinin hiç değilse bir bölümü, dil dizgesiyle yapısal bir yineleme ya da yerini alma bağıntısı içindedir. (Barthes R., 1993, s.28)

Çalışmada nesnelere bağlamında yaratılan anlam dünyasına ilişkin çözümler yapılmıştır. Fransız yazını ve göstergebilim konusunda uzman Prof. Dr. Tahsin Yücel’in Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam adlı yapıtındaki metin çözümlerini oluşturulan tablolar için örnek teşkil etmiştir. İki yüz yıldır Fransız yazını içinde üretilmiş altı ünlü eser kullanılarak yapılan çözümler örnek alınarak hazırlanan tablolar çalışmada esas alınmıştır.

Mutfak mekanında, ‘Görsel Göstergebilim’ kuramına dayanarak tümevarımsal bir yöntem ile tasarım nesnelere üzerinden Görsel Göstergebilimsel bir çözümlene yapılacaktır.

4.3.1.Le Fate Ignoranti (Cahil Periler) (2001)

4.3.1.1.Filmin Kimliği

Filmin Başlığı:	'Le Fate Ignoranti (Cahil Periler)
Yapımcı:	Tilde Corsi ve Gianni Romoli
Yönetmen:	Ferzan Özpetek
Senaryo:	Ferzan Özpetek ve Gianni Romoli
Müzik:	Andrea Guerra
Kurgu:	Patrizio Morone
Yapım Tasarımı:	Bruno Cesari
Görüntü Yönetmeni:	Pasquale Mari
Yapım Sorumlusu:	Massimo Di Rocco Mario Rossi
Oyuncular:	Margherita Buy Stefano Accorsi Serra Yılmaz Gabriel Garko
Süre:	106 dk.

4.3.1.2.Film Öyküsü

Antonia doktordur. Düzenli bir hayatı, mutlu giden bir evliliği vardır. Kurallara bağlı yaşamayı seven bir kadındır. Kocasını Massimo ise rahat ve yaşamın tadını çıkaran bir kişiliğe sahiptir. Massimo bir gün trafik kazası geçirir ve ölür. Antonio aniden başına gelen sarsıcı olayın etkisinden uzun süre kurtulamaz ve depresyona girer. Tüm günü içki içerek geçirmektedir. Evde tesadüfen Massimo'nun işyerinden gelen eşyalarına bakarken hiç tahmin etmediği bir gerçekle karşılaşır. Massimo ile evli oldukları süre içinde bir sevgilisi vardır. Antonio yaşadığı şoku atlatır atlatmaz bu sevgilinin kim olduğunu araştırmaya başlar. Yaşayacağı büyük sürprizin farkında değildir.

4.3.1.3.Çekim Özellikleri ve Çerçeveleme

Bu filmde, göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile ele alınacak mutfak mekanına ait toplam 24 sahne bulunmaktadır. Ağırlıklı olarak kullanılan çekim türleri, *bel çekimi* (Antonia'nın hayatı ile ilgili ipuçlarını gösterirken; çalıştığı yerde, evinde ve sokakta yürüdüğü sahneler, Michele'nin arkadaşlarının tezgah başında yemek hazırladığı sahneler), Antonia, Michele, Serra, Mara gibi karakterlere ait karşılıklı diyalog sahnelerine ait *baş çekimi*, özellikle Michele'nin yaşadığı eve ve Antonia'nın bahçesine ait *betimleyici çekim* ve Michele ve Antonia'nın değerli nesnelere ait *yakın çekim*'lerdir. Filmin öyküsü içinde geçen en etkili ve uzun sahnelerin olduğu mekan Michele'nin evine ait sahneleridir. Bu ev çok fazla odası olmayan, yatak odası dışında tüm yaşam mekanlarının iç içe geçtiği, eski fakat estetik ve Michele'ye ait anlam taşıyan nesnelere ile donatılmış, hareketli ve neşe dolu bir evdir.

4.3.1.4. Işıklandırma

Film olgusu “Le Fate Ignoranti”, iki türden ışıklandırma içermektedir. Doğal ışıklandırma/ Yapay ışıklandırma. Film içinde gerek Antonia ve gerekse Michele'nin evinde doğal ışıktan oldukça faydalanılmıştır. Gece çekimlerinde genel aydınlatma kullanılmıştır. Noktasal aydınlatmada kullanılan ise mum ışığıdır.

4.3.1.5. Renklendirme

Filmde kişilerin üzerindeki kıyafetler ile birlikte mutfak mekanlarında kullanılan nesnelerin renklerinde hüzün; mavi, siyah, gri gibi soğuk renkler ile anlatılırken, heyecan, mutluluk, aşk gibi coşkulu duygular; turuncu, sarı, kırmızı gibi sıcak renkler ile anlatılmıştır. Öykü içinde; karakter özellikleri ile bağlantılı olarak giydikleri kıyafetlerin renkleri de değişmektedir. Mutfak mekanında kullanılan nesnelere içinde duvara asılı duran çok sayıda tencerenin kırmızı renkleri özellikle dikkat çekmektedir. Ayrıca Antonia'nın hüzünlü halinden çıkıp heyecanını gösteren sahnede giydiği kırmızı elbise de heyecan ve aşkı anlatmak için kullanılmıştır.

4.3.1.6. İç ve Dış Mekanlar

“Le Fate Ignoranti” filminde dış mekanlar Roma sokakları, iç mekanlar ise Michele ve Antonia'nın evidir.

4.3.1.7. Giysiler ve Bezem

Antonia varlıklı bir yaşam sürdürdüğü için iyi giyimli fakat kişiliği gibi sade ve gösterişsizdir. Serra renkli kişiliğini gösterecek şekilde farklı desenlerde ve renklerde elbiseler giymekte ve takılar ile giyimini daha da süslemektedir. Mara yaşamını kadın olarak sürdürme kararı aldığı için, içindeki kadını ortaya çıkarmak için vücudunu ortaya çıkaracak şekilde açık ve dar elbiseler giymektedir. Diğer

karakterlerin de giyim şekilleri, iş ve gündelik hayatlarında neler yaptıklarını ortaya koymaktadır.

4.3.1.8.Ses Etkileri ve Müzik

Filmde duygu yoğunluğunun arttığı ve azaldığı tüm sahnelerde müzik kullanılmıştır. Ferzan Özpetek filmlerinde genel olarak yapıldığı gibi, eski ezgiler tekrar söylenmiştir. Bunlardan bir tanesi de “Gracias a la vida”dır. “And Never Tell” neşe ve hüznü birarada ifade edildiği için kullanılmıştır.

4.3.1.9.Görsel Göstergibilimsel Çözümleme Yöntemi ile Filmsel Anlatının Mekansal Çözümlemesi

Le Fate Ignorante filminin çözümlemesinde mutfak mekanı başat önem taşımaktadır. Film olgusu içinde yer alan ve öykünün anlatımında önemli sahnelerin geçtiği mutfak mekanı, ait olduğu öykü karakterlerine ait ipuçları vermektedir. Filmde 2 mutfak mekanına ait toplam 24 sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerin hepsi Michele'nin evinde yer almaktadır (Tablo 4.1.).

Tablo 4.1. Görüntü kullanım yoğunluğu tablosu

	LE FATE IGNORANTI	
İç uzam		Görüntü kullanım yoğunluğu
İç uzam	Michele'ye ait mutfak	24

Mutfak mekanı evin giriş bölümüne yakın, teras ile giriş arasında geçiş niteliği taşıyan bir yerdedir. Yaşama mekanı ile bir arada açık olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple bir çok sahnede mutfak mekanına ait görüntüler yer almaktadır.

Mutfak mekanının kullanıldığı ilk sahnede Antonia, Michele'nin, daha önce hiç tanmadığı, hayatına kocasının ölümünden sonra şok bir haber ile giren Michele'nin evine gelmiştir. Eve girer girmez, (farkında olmasa da) aradığı ve merak ettiği bu kişinin hayatına ilişkin neredeyse bütün ipuçlarını almıştır. Michele ortada gözükmemektedir ama aynı binada yaşadığı arkadaşları onun mutfağında öğle yemeğini hazırlamaktadırlar. Michele'nin insanlar ile kurduğu samimi ilişkinin önemli bir göstergesidir (Tablo 4.2.).

Tablo 4.2. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi

Düz anlam	Gösteren	Gösterilen
	Yemek yapma eylemi	Yemeğe hazırlık
Yan anlam	Gösteren	Gösterilen
	Yemek yapma eylemi	Samimiyet

Mutfak mekanı açık bir mekan, eve gelen herkesin içinde olabileceği bir konumdur. Açıklık bu mekandaki en belirgin özelliktir. Kapalı bir dolap ünitesi neredeyse yok. Kullanılan tüm malzemeler ortadadır, bunun sebebi; eve her gelenin kullanmak istediği gereçleri rahatlıkla bulabilmesi, işbölümüne, paylaşımına katılabilmesidir (Şekil 4.1). Açıklık aynı zamanda paylaşımı sağlayan, ilişkileri de güçlendiren en önemli durumlardan biridir (Tablo 4.3.).

Tablo 4.3.. Gösteren-gösterilen tablosu

Gösteren	Vitrin	Kıyafetler	Mutfak nesnelere
Gösterilen	Açıklık	Açıklık	Açıklık



Şekil 4.1. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Mutfak mekanında yer alan önemli nesnelere biri de ocağın hemen arkasında duran Meryem Ana heykelidir (Şekil 4.2). Bu heykel özellikle Michele'nin erkek kimliğinin yanında, yaşadığı ilişki ve hayata karşı duruşunda sergilediği dişil tavrını vurgulamak için önemli bir göstergesel nitelik taşımaktadır. Meryem'in beden güçlerinin önemi, annelik imgeleriyle ifade edilen merhamet de gösterilmek istenmiştir (Tablo 4.4.).

Tablo 4.4. Gösteren-gösterilen ilişkisi

Gösteren	Meryem ana	Meryem ana	Meryem ana
Gösterilen	Kadın bedeni	Annelik imgesi	Merhamet



Şekil 4.2. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Mutfak mekanını belirleyen açık raflı bir ünite de göze çarpmaktadır. İçinde sergilenen birtakım nesnelere ve mutfak gereçleri bulunmaktadır. Burada da sayıca ve çeşitçe çok bardak göze çarpmaktadır. Tek kişinin yaşadığı bir ev olduğu düşünülecek olursa; bu kadar çok mutfak nesnesi birçok insanın bu evde misafir olarak ağırlandığını göstermektedir (Şekil 4.3). Bu mekanda gösterilmek istenen eylem ise yemek. Yemek eylemi insanı mutlu kılan, birlikte yapıldığında esenlik veren, bildirişimi kolaylaştıran bir eylemdir. Konuşmalar esnasında evdeki misafirlerin konuşurken bir yandan yemek eylemi içinde olmaları dikkat çekicidir.



Şekil 4.3. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Michele'nin arkadaşları ile ilişkileri çok güzeldir. Pazar günü izinli olduğu tek günde geleneksel olarak herkesin onun evine gelmesi, Michele'nin misafirperliğini açıkça göstermektedir (Şekil 4.4). Arkadaşları ile kendi evinde bir dünya kurmuştur. Bu dünyaya girenler onu tüm açıklığı ile görmektedir. İçerideki açıklığa rağmen dış dünyaya kapalı bir hayattır (Tablo 4.5).

Tablo 4.5. Bağdaşım tablosu

içeride	==	açıklık
dışarıda		kapalılık

Michele'nin dış dünyaya kapalı olarak kurduğu hayatı göstergesel olarak gösteren nesnelere pencerelerdir. Evdeki tüm pencere camları gün ışığını kesmeyecek fakat görsel olarak görüntüyü engelleyecek şekilde boyalıdır (Şekil 4.4).



Şekil 4.4. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Antonia'nın Michele ile tartışmasının ardından eve ikinci gelişinde, ona da evin bir bireyi gibi davranılmış, Serra onu diğer arkadaşları ile tanıştırmıştır (Şekil 4.5.). Antonia'nın da kendileri ile bildirişime geçmesini istedikleri ilk durum, ondan yemeğe yardım etmelerini istedikleri durumdur (Tablo 4.6), (Şekil 4.6).



Şekil 4.5. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Tablo 4.6. Bağdaşım tablosu

önce		yemeğe yok	yardım		bildirişim yok
sonra		yemeğe var	yardım		bildirişim var



Şekil 4.6. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Aynı şekilde Michele'nin de Antonia ile bildirişime geçtiği ilk sahnede ondan yemeği yapmasına yardım etmesini söylemiştir. Onların bildirişim içine girmeleri arka tarafta duran vitrin ünitesinin çerçevesi içine girmeleri ile de mekan dili olarak anlatılmıştır (Şekil 4.7.). Ayrıca Pallasma'nın belirttiği gibi; karanlık bir dayanışma duygusu yaratır ve konuşulmuş sözün (*spoken word*) gücünü pekiştirir (Pallasmaa, 2014, s.60).

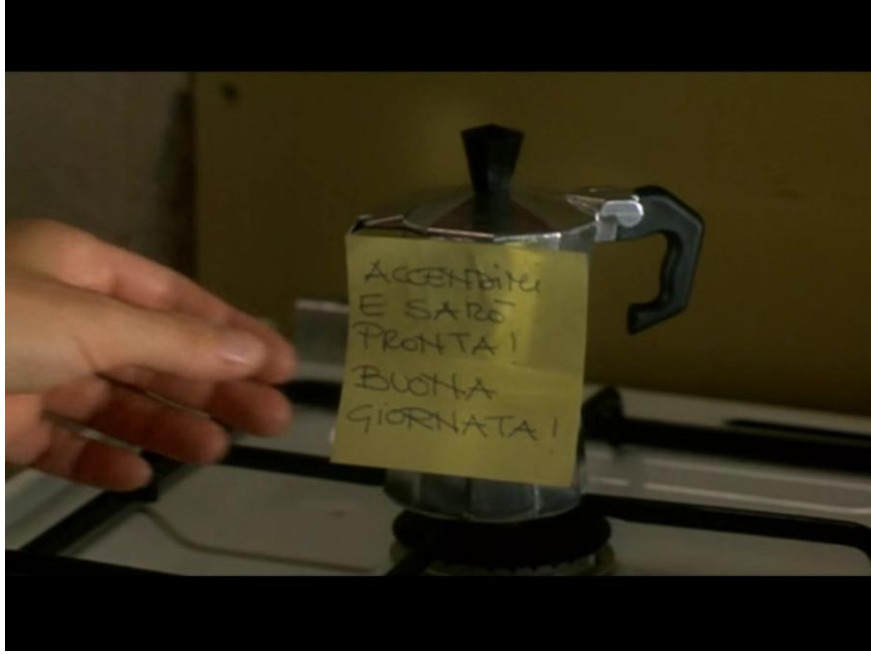
Tablo 4.7. Karşılaştırma tablosu

Bildirişim var	Bildirişim yok
Esenlik	Esenliksiz



Şekil 4.7. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Antonia Michele'nin evinde güzel bir arkadaşlığa başlamanın keyfi ile bir gece geçirmiştir. Umutsuzca baktığı, hayatını altüst eden birtakım insanların onun hayatının bir parçası olduğunu farketmeye başlamıştır. Michele için de aynı durum sözkonusudur. Öyle ki; hayata karşı umut dolu bakışı simgeleyen ilk gösterge ocağın üzerindeki espresso makinesidir. Yönetmenin "espresso makinesi"ni mekanda kullandığı sahneler güzel bir güne kahve ile başlamak ile eşdeğer bir anlatımı nitelemektedir (Şekil 4.8.).



Şekil 4.8. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Kendi yaşadıklarından tamamen farklı yaşamın izlerini taşıyan bu evde hissetikleri, Antonia'yı bir an olsun kendini tanımasına ve olanları anlaması için çabalamasına sebep olmuştur. Aynada gördüğü kişi ile kendisi arasında durduğu yerdedir (Şekil 4.9.). Aynada kendi yüzüne bakarken aslında hissetiklerini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Aynanın mekana kattığı büyüklük ve ferahlık etkisi çok büyüktür. Fakat burada kullanılan ayna üzerindeki dökülmüş sırları ile birlikte yaşanmışlık hissi veren ve insanın kendisini olduğu çıplaklığı ile göstermesine yarayan bir nesne olarak kullanılmıştır.



Şekil 4.9. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Antonia'nın uyandığı ve etrafındakileri dikkatlice gözlemlediği sırada; Serra'nın sabahın erken saatinde Michele'nin evine getirdiği köfteler, işe giden herkesin önce Michele'nin evine uğraması, Antonia'yı şaşkınlığa çevirmiştir. Giriş kapısının açık olması evin kapısının herkese açık olması anlamını taşımaktadır. Serra'nın da köfteyi nasıl yaptığını anlatırken sıraladığı malzemeler, hayatın farklı tatlarının ve biraraya geldiklerinde nasıl bir lezzet oluşturduklarını anlatmaktadır (Şekil 4.9.). Köftelerin aslında kocası ile ilgili bilmediği bir gerçeği de ortaya çıkardığı gözlemlenmektedir (Tablo 4.8.).

Tablo 4.8. Gösteren-gösterilen ilişkisi

Gösteren	Köfte	Köfte	Köfte
Gösterilen	Farklı lezzetler	Bilinmeyen	Emek



Şekil 4.9. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Mutfak mekanı Michele'nin evinde yaşamının orta noktasındadır. Eve gelen herkesin yaşadıkları, paylaşımları, heyecanları bu mekan içinde gerçekleşmektedir. Örneğin Mara'nın erkek olduğu eski hayatını değiştirip kadın olduğunu bilmeyen ailesine karşı, onları üzmemek adına tekrar erkek görünümüne bürünmeye çalışması ve herkesin ona yardımcı olmak için seferber olduğu bu sahne de yine mutfak mekanının neredeyse içinde geçmektedir (Şekil 4.10).

Mara her ne kadar göğüslerini saklamaya çalışsa da; göğüslerinin taşan kısımları onun içinde bastıramadığı ve aslında gizlemek istemediği kadınlığını ortaya çıkarmaktadır. Açıklık fikri Mara, Michele ve diğer arkadaşlarının her zaman savunduğu fikir olarak ortaya çıkmıştır.



Şekil 4.10. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Michele ve arkadaşları her zamanki gibi bir aradadır. Günlerini, işin dışında kalan zamanlarının çoğunu beraber geçirmektedirler. Antonia da yaşadığı lüks ve yalnız ve paylaşımsız hayatın yerine yeni içine girdiği samimi ve esenlik dolu hayatı sevmiştir. Kendisinin de dahil olduğunu sandığı bu hayatın içinde olmadığını Michele'nin evine sürpriz bir şekilde geldiği gün anlamıştır. Michele ve arkadaşlarının terasta konuştuklarını duyduğu zaman bu durumun farkına varmıştır. Diyalogların yanısıra; terasa açılan perdenin kapalı durumu, masa üzerinde her zaman açık olan bardakların kapalı, ters çevrilmiş hali bunu göstergesel olarak anlatmaktadır (Şekil 4.11). Ve Antonia kutlama için getirdiği şampanya şişesini masa üzerine bırakıp gitmiştir. Burada şampanya şişesi Antonia'dır. Yalnızdır. Perde kapalıdır. Michele ve arkadaşları perdenin arka tarafındadır (Şekil 4.12).



Şekil 4.11. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)



Şekil 4.12. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Film içinde yer alan önemli sahnelerden biri yine mutfak mekanı içinde gerçekleşmiştir. Hakkında çok fazla birşeyini bilmediği, Antonia'nın ilk yakın ilişkisini kurduğu kişi olan Serra'nın Türkiye'den niye geldiği ve bu hayatı niye tercih ettiği ile ilgili gizli kalmış duygular samimi bir şekilde mutfakta açığa çıkmıştır. Mutfak mekanı hem kaçış, hem de duyguların açığa çıktığı en önemli mekandır (Şekil 4.13.).



Şekil 4.13. Cahil Periler (Le Fate Ignoranti) (Özpetek, 2001)

Antonia da gitmek istediği gerçeğini ilk olarak Serra ile bu mekanda eş zamanlı olarak paylaşmıştır. Antonia'nın kocasının ölümü ile birlikte aniden içine girdiği bu insanlar yine aniden onun hayatından çıkıp gidecektir.

4.3.2.Karşı Pencere (La Finestra di Fronte) (2003)

4.3.2.1.Filmin Kimliği

Filmin Başlığı:	'La Finestra di Fronte' (Karşı Pencere)
Yapımcı:	Tilde Corsi ve Gianni Romoli
Yönetmen:	Ferzan Özpetek
Senaryo:	Ferzan Özpetek ve Gianni Romoli
Müzik:	Andrea Guerra
Kurgu:	Patrizio Morone
Yapım Tasarımı:	Massimiliano Nocente
Görüntü Yönetmeni:	Gianfilippo Corticelli
Yapım Sorumlusu:	Lilia Cioccarelli
Oyuncular:	Giovanna Mezzogiorno Massimo Girotti Raoul Bova Filippo Nigro Serra Yılmaz
Süre:	102 dk.

4.3.2.2.Öykü

Giovanna tavuk paketleme şirketinde muhasebecilik yapmaktadır. Kendisinden çok farklı bir karaktere sahip bir kocası ve iki çocuğu vardır. Dışarıdan bakınca normal, mutlu denilebilecek bir yaşam sürmektedirler. Fakat Giovanna mutlu değildir. Kendi ile kaldığı zamanların büyük bir kısmını mutfakta geçirir. Bir süre sonra mutfak penceresinden sürekli izlediği karşı komşusuna aşık olur. Bir de evlerine sürprüz bir şekilde gelen bir misafiri vardır. Bu misafirin varlığı Giovanna'ya hayatı ile ilgili aldığı kararları sorgulamasına neden olacak ve hayalleri ile ilgili yani kapılar açacaktır.

4.3.2.3.Çekim Özellikleri ve Çerçeveleme

Bu filmde, göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile ele alınacak mutfak mekanına ait toplam 31 sahne bulunmaktadır. Ağırlıklı olarak kullanılan çekim türleri, *bel çekimi* (Giovanna'nın mutfağında geçen ailece yemek yedikleri sahneler, yine Giovanna ve Simone'nin pasta yaptığı sahneler), Giovanna'nın üzgün ve düşünceli yüz ifadesini anlatan *baş çekimi*, Giovanna ve Simone'nin ortak tutkuları olan pasta yaptıkları mutfaklarına ait *betimleyici çekim* ve hazırlanan pasta ve yemeklere ait olan *yakın çekim*'lerdir. Filmin ana kahramanı olan Giovanna'nın kişiliğini, aile içindeki konumunu ve kızı ile ilişkisini gösterdiği en önemli ilk sahne mutfak sahnesidir. Genel olarak anlatım diline büyük etkisi olan mutfak mekanına ait pek çok nesne ve onların yerleşim düzeni özellikle vurgulanmak istenmiştir. Mutfak, Giovanna'nın iş dışında evinde geçirdiği en önemli mekandır.

4.3.2.4.Işıklandırma

Film olgusu "La Finestra Di Fronte", iki türden ışıklandırma içermektedir. Doğal ışıklandırma/ Yapay ışıklandırma, film içinde mekanların gün içinde aldıkları doğal ışıktan faydalanılmıştır. Sadece Simone'nin gizemli, içine kapalı hayatını anlatma

amacı ile onun bulunduğu mekanlarda doğal ışık kullanılmamıştır. Yapay ışıklandırma, Simone'nin evi hariç, Giovanna'ya ait tüm mekanlarda gün batımından sonra kullanılmıştır. Gölgede kalması istenen her nesne ya da oluşumun gösterilmemesi amaçlanmış ve noktasal aydınlatmadan faydalanılmıştır. Ayrıca Lorenzo ile Giovanna'nın birbirlerine karşı hissettiklerini gösteren mutfak mekanı sahnesinde ayışığı kullanılmıştır.

4.3.2.5. Renklendirme

Filmde kişilerin üzerindeki kıyafetler ile birlikte mutfak mekanlarında kullanılan nesnelerin renklerinde hüzün mavi, siyah, gri gibi soğuk renkler ile anlatılırken, heyecan, mutluluk, aşk gibi coşkulu duygular; turuncu, sarı, kırmızı gibi sıcak renkler ile anlatılmıştır. Giovanna'nın mutfak mekanında kullanılan dolaplar temizlik hissi veren beyaz, duvarlar ise soğukluk hissi veren mavi renk malzeme ile kaplanmıştır.

4.3.2.6.İç ve Dış Uzamlar

“La Finestra Di Fronte” filminde dış mekanlar Roma sokakları, iç mekanlar ise Giovanna ve Simone'nin evi ve Giovanna'nın çalıştığı fabrikaya ait olan mekanlardır.

4.3.2.7.Giysiler ve Bezem

Lorenzo eğitimli ve iyi bir iş sahibi olduğu için bakımlı ve iyi giyimlidir. Giovanna, fabrika da arkadaşı Emine'ye göre daha iyi bir işe sahip olduğu için daha iyi giyimlidir. Filippo iş ve günlük hayatında taşıdığı düzensiz ve rahat tavırlarını giydiği spor kıyafetler ile göstermektedir. Benzer şekilde Simone de, zengin, titiz ve disiplinli bir insan olduğu için üzerindeki bakımlı ve şık kıyafetler ile bu durumu göstermektedir.

4.3.2.8.Ses Etkileri ve Müzik

Filmde duygu yoğunluğunun arttığı ve azaldığı tüm sahnelerde müzik kullanılmıştır. Eski ve yeni ezgilerin yanısıra Sezen Aksu'nun söylediği Türk ezgisi dikkat çekmektedir. “Historia De Un Amor” Simone'nin geçmişte bırakmak zorunda kaldığı aşkını , “Ma Che Freddo Fa” Giovanna ile Simone'nin ortak tutkuları olan pastayı yaparken hissettikleri mutluluğu , “Gocce Di Memoria” Giovanna'nın geçmişte yaşadıklarıyla, hayalleriyle kurduğu yeni hayatı müzik ile etkili bir şekilde anlatmaktadır.

4.3.2.9.Görsel Göstergibilimsel Çözümleme Yöntemi ile Filmsel Anlatının Mekansal Çözümlemesi

La Finestra Di Fronte filminin çözümlemesinde başat önem taşıyan mekan birimi mutfaktır. Film olgusu içinde yer alan ve öykünün anlatımında önemli sahnelerin geçtiği mutfak mekanı, ait olduğu öykü karakterlerine ait ipuçları vermektedir. Filmde 2 mutfak mekanına ait toplam 15 sahne bulunmaktadır. Giovanna ve ailesinin evine ait mutfak ve Simone'nin evine ait mutfaktır.

Tablo 4.9. Görüntü kullanım yoğunluğunu gösteren tablo

	LA FINESTRA DI FRONTE	
İç uzam		Görüntü kullanım yoğunluğu
İç uzam	Giovanna'ya ait mutfak (1)	15
	Simone'ye ait mutfak (2)	2

Filminde; mutfak mekanının kullanıldığı ilk sahnede; Giovanna en yakın arkadaşı Emine ile birlikte alışveriş sonrası aldıklarını yerleştirmektedir. Emine'nin alınanları dolaplara rahatlıkla yerleştirmesi onun ev içinde aile bireyi gibi olduğunu ve dolayısıyla Giovanna ile olan samimiyetini göstermektedir. Bunu betimleyen diğer bir durum ise; karşı dairede oturan ve Giovanna'nın daima izlediği, erkek bir komşuya ait alçak ses ile konuştukları paylaşımıdır. Kızını bu mekandan çıkarmak için birkaç defa uyarır. Onunla iletişime geçmek istememektedir.

disiplinli ve düzenli bir kadındır. Kızı ile konuşma şekli ve ses tonu disiplini elinde tuttuğunun bir göstergesidir. Düzenli kişiliğini ilk gösteren, evde ona ait olan mutfak mekanının genel görüntüsüdür. Yeni gelen alışveriş torbalarının dışında herşey yerli yerindedir. Buzdolabının, kapısının açık olarak gösterildiği sahnedeki düzeni çok önemlidir. Giovanna'nın evin kadını ve bir anne olarak mutfak mekanını en çok kullanan kişi olması, buradaki nesnelere ona ait ipuçları vermektedir. Örneğin işlevsel olmayan neredeyse hiçbir nesne yoktur. İş dışında neredeyse bütün gününü geçirdiği bu mekanda günlük kullanımın dışında, manevi dünyasına ait göstergesel nesnelere olmaması onun içindeki boşluğu da betimlemektedir (Şekil 4.14.).



Şekil 4.14. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Pencere önüne koyduğu bir kaç saksıda yer alan kaktüs çiçeklerinin dışında göze çarpan çok fazla nesne yer almamaktadır. Kaktüs çiçek olarak dayanıklı, çok fazla ilgi istemeyen ama ömrü uzun bir bitkidir. Zor fakat güzel çiçek açar. İçerdiği yan anlam olarak bu çiçek bize aslında Giovanna'nın da dışarıya karşı çok hassas görünmeyen, zor şartlar altında yaşayabilen, kaktüsün dikenleri gibi sert bir kişiliği olduğunu göstermektedir (Tablo 4.10.).

Tablo 4.10. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi

Düz anlam	Gösteren	Gösterilen
	Kaktüs	Çiçek
Yan anlam	Gösteren	Gösterilen
	Kaktüs	Giovanna'nın kişiliği

Mutfak penceresinde estetik olarak bir perde kullanılmamıştır. Her zaman açık olarak kullanılan bir panjur vardır. Engelsiz, olduğu gibi açık olan bu pencere Giovanna'nın sürekli izlediği karşı komşusuna karşı bildirşime açık olduğunun bir göstergesidir. İlk mutfak sahnesinde yer alan buzdolabı ve pencerenin açık olarak kullanılmasında da gösterilen açıklık, kızı ve komşusuna karşı gösterdiği tutuma rağmen, içerdiği yan anlam olarak; Giovanna'nın sert duruşuna karşın ilişkilere gösterdiği açıklıktır (Tablo 4.11.).

Tablo 4.11. Gösteren-gösterilen ilişkisi

Gösteren	Açık panjur	Açık pencere	Açık buzdolabı
Gösterilen	Açıklık	Açıklık	Açıklık

İkinci mutfak sahnesinde, akşam yemeği hazırlayan Giovanna, çocuklarıyla bir bildirişim içinde değildir (Tablo 4.12.). Sadece üstüne düşen görevi yapmakta ve yemeği hazırlamaktadır. Hazırladığı masada sadece olması gerektiği kadar nesne vardır. Su hazır plastik şişesiyle masaya konmuştur. Yaşamı betimleyen ekmek de yer almaktadır. Doğanın akışı, insan neslinin tarihi, yaratıcı ve kurtarıcı eylem olarak ortaya çıkan ekmek içerdıği yan anlam olarak masada bereketi göstermektedir (şekil 4.15.).

Tablo 4.12. Karşılaştırma tablosu

Bildirişim var	Bildirişim yok
Esenlik var	Esenlik yok

Akşam olmasına rağman pencerenin panjuru açıktır. Giovanna'nın içindeki açılma korkusu bedensel iletişimdeki kapalılığa sebep olmaktadır. Oysaki uzamdaki nesnelere ile gösterdiği ise tam tersi açıklıktır.



şekil 4.15. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Simone ile birlikte yedikleri akşam yemeğinde yakın çekimde gösterilen mavi bir tabak içindeki şehriye çorbası gösterilmektedir. Simone'nin tabaktaki çorbayı karıştırdıkça alttan çıkan yıldız şehriyeler, aslında onun Giovanna ile kuracağı derin ilişkiyi ve Simone'nin Giovanna'nın içindeki gizli yıldızları ortaya çıkaracağını göstergesidir(Şekil 4.16). Çorba renksizdir, tadını ve görüntüsünü artıracak herhangi bir malzeme konmamıştır. Giovanna gibi durudur, fakat tadı çok güzeldir (Tablo 4.13.).

Tablo 4.13. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi

Düz anlam	Gösteren	Gösterilen
	çorba	Yıldız şehriye
Yan anlam	Gösteren	Gösterilen
	Çorba	Giovanna'nın içindeki yıldızlar



Şekil 4.16. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Çocukların resimleri kapı arkasındadır. Yemek yerken Giovanna'nın arkasında kalmıştır bu resimler. Anne olarak çocukları ile ilgili bir çok konuya sırtını dönmüştür. Kızının ona yardım etmeye çalışarak kurmaya çalıştığı iletişimi, onu uzaklaştırarak bozmaktadır (Şekil 4.17.).



Şekil 4.17. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Oysa Filippo baba olarak çocuklarıyla daha iyi bir iletişim içindedir. Güzel, umut dolu bir güne başlayan Filippo ve çocukların birlikte, mutluluk içinde kahvaltı yaptıkları sahnede tüm göstergeler bu durumu doğrulamaktadır. Huzur, içtenlik, paylaşım ve uyumun rengi olan yeşil renkli masa örtüsü, yine neşe ve coşkunun rengi olan sarı ve yeşil fincanlar ikonik göstergelerdir (Şekil 4.18).



Şekil 4.18. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Yönetmenin “Espresso makinesi”ni mekanda kullandığı sahneler güzel bir güne kahve ile başlamak ile eşdeğer bir anlatımı nitelemektedir (Tablo 4.14).

Tablo 4.14. Gösteren-gösterilen ilişkisi

Gösteren	Yeşil masa örtüsü	Yeşil fincan	Espresso makinesi
Gösterilen	Esenlik	Esenlik	Esenlik

Giovanna işten sonra akşamları pasta yapmaktadır. Hem para kazandığı hem de çok sevdiği bir uğraştır. Yaptığı pastaları bara götürmek için çıktığında karşı komşusu Lorenzo ile karşılaşır, yanında götürmek zorunda kaldığı Simone’ye Lorenzo ile birlikte yardım etmeye karar verirler. Bu karşılaşma, Giovanna’nın uzun süredir mutfak penceresinden izlediği ve aşık olduğu Lorenzo ile konuşmalarına ve

birbirlerini tanımalarına fırsat vermiştir. Giovanna kadar Lorenzo'nun da hissettiği duygulara ilişkin ilk konuşma da Giovanna'nın mutfağında telefon ile gerçekleşmiştir. Mutfak mekanı içinde; ikisinin pencereler ardında birbirlerini görerek telefon ile konuştukları bu sahnede aşkın simgesi kırmızı ışık Lorenzo'nun arkasında yanmaktadır. Mutfağın içine ayışığı girmiştir. Romantizm mutfağın içine girmiştir (Şekil 4.19) ve (Tablo 4.15.).



Şekil 4.19. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Tablo 4.15. Bağdaşım tablosu

yarı kapalı panjur	=	penceren uzak	=	kararsızlık
açık panjur	=	pencereye yakın	=	kararlılık

Lorenzo'nun kendisi ile ilgili söylediği güzel şeylerden sonraki güne umut dolu başlayan Giovanna, mavi ve gri renkleri bırakıp turuncu bir kazak giymiştir. Sağında asılı duran turuncu renkli mutfak bezi ve tezgah üzerindeki espresso makinesi umudun göstergesidir. Masadaki meyveler de betimgesel öge niteliğindedir. Büyük cam tabağın içindeki üç portakal Giovanna'nın kocası ve çocuklarını, iki elma da kendisi ve Lorenzo'yu betimlemektedir (Şekil 4.20)



Şekil 4.20. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Giovanna , aniden giden Simone'ye karşı bağlandığının farkına varmış ve onu bulmak için cebindeki mektubu okumuştur. Adresine gidip onu görmek istemiştir. Simone'nin de ona hazırladığı bir sürpriz olmuştur. Pasta yapmak için gerekli tüm malzemeleri hazırlamış, ve birlikte işin inceliklerini de göstermek için mutfağa davet etmiştir. Birlikte çok güzel bir pasta hazırlamışlardır.

Özenle hazırladıkları pastayı evine getiren Givanna çok mutludur (Şekil 4.21). Simone ile yaptığı pastanın tadını çıkarmaktadır. Yaşama karşı aradığı heyecanı

bulmuştur. Mutfak mekanında onun bu esenlikli ruh halini yansıtan pek çok gösterge göze çarpmaktadır. Evinde her zaman giydiği mavi renkli kıyafet yerine bordo renkli kıyafet giymiştir. Masasının üzerinde plastik su şişesi yerine el yapımı camdan üretilmiş koyu yeşil cam bir sürahi ve kristal bardaklar bulunmaktadır (Tablo 4.16.).



Şekil 4.21. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Tablo 4.16. Bağdaşım tablosu

önce	özensiz sofra	mutsuzluk
sonra	özenli sofra	mutluluk

Giovanna yaşadığı mutluluğu Lorenzo ile de paylaşmaktadır. Uzun zamandır hayal ettiği yere Lorenzo'nun evine, onunla bir akşam geçirmek üzere gitmeye karar vermiştir. Gitmiştir, ancak, tutku ve heyecan dolu bir akşam geçirmek istediğini zannetmiş fakat dışarıdan kendi mutfağının kapalı ve karanlık penceresine, yıllardır ailesi ile birlikte yaşadığı evine, mutfağına, kendi yaşamına dışarıdan bakınca yapmak istediği şeyin doğruluğundan şüpheye düşmüştür. Mutfak uzamının kapalı penceresi üzerinden gösterilen bu karanlık onu bilinmeze götürür. Ve hayatta ne yapmak istediğini tekrar düşünmek istemiştir. Lorenzo'nun yanından hemen ayrılır. O gecedan sonra hayatını tekrar sorgular. Onu mutsuz eden pekçok şeyden uzaklaşmak istediğine karar verir. İlk olarak işinden ayrılır. Sevdiği işi yaparsa aslında mutsuz olduğunu düşündüğü pek çok anı da geride bırakacaktır.

Bu sebeple işi bırakır ve çocuklarına daha fazla vakit ayırmak ister. Kendi mutluluğu onunla birlikte çevresindeki insanların da mutluluğunu getirecektir. Mutfağında, kızı ile birlikte, vakit geçirdiği hatta derslerine yardım ettiği gözlenmektedir. Ayrıca mekanda onun yaptığı seçime dair ipuçları yani pasta malzemeleri ile dolu bir masa da göze çarpmaktadır. Aslında sahip olduğu ama dışarıdaki hayatta aradığı mutluluğa karşı açtığı pencere kapalıdır (Şekil 4.22.). Giovanna'nın; kararını vermiş gibi gözükse de Lorenzo ile ilgili içinden atamadığı küçücük de olsa bir kararsızlık vardır. Aralık bırakılmış panjur bu durumu betimleyen bir öge olarak gösterilmiştir.



Şekil 4.22. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Lorenzo gitmiştir. Giovanna'nın farklı açıdan baktığı bir hayatı ve yeni komşuları vardır. Mutfak uzamı penceresinden gördüğü yeni insanlar onun adım attığı yeni bir hayatı betimlemektedir.

Simone'de Giovanna gibi pasta tutkunudur. Ve ülkenin hatta Avrupa'nın en meşhur pastahanelerinden birinin sahibidir. Geçmişte yaşadıkları onu yalnızlığa götürmüş, sadece tutkusu pasta ile hayata tutunmuştur. Simone'nin Giovanna ile kısa zamanda yaşadığı arkadaşlık Giovanna'ya olduğu kadar Simone için de güzel değişikliklere sebep olmuştur. Simone daha önce hiç paylaşmadıklarını; bütün pasta malzemelerini ve tecrübelerini paylaşarak Giovanna'ya göstermiştir. Her ikisi için de çok güzel geçen bu günün sonunda Giovanna'nın elinde çok güzel bir çikolatalı pasta vardır (Şekil 4.23.).

Yemek yapmanın, mutfakta vakit geçirmenin, hele de insanın ağızını tatlandırarak güzellikte yiyecekler hazırlamanın hissettirdiği tarifi zor mutluluklar dile

getirilmektedir. Bu mutluluğu yaşayan insanlar kurdukları ilişkileri güçlendirmek için bu mutluluğu paylaşmaktadırlar.

Tablo 4.17. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi

Düz anlam	Gösteren	Gösterilen
	Pasta	Birlikte pasta yapmak
Yan anlam	Gösteren	Gösterilen
	Pasta	Mutluluğu paylaşmak



Şekil 4.23. Karşı Pencere (La Finestra Di Fronte) (Özpetek, 2003)

Simone'nin (Bay Veroli) mutfak uzamında geçen ikinci sahnede de, yaşadığı ve hayatını etkileyen geçmiş kötü günlerini unutmak için onlarca pasta yaptığı

gözlemlenmektedir. Toparlayamadığı, hala daha keşke deyip doğru olanı bulmaya çalıştığı düşünceleri, aradığı lezzeti bulamadığı için defalarca yeniden yaptığı pastalarla betimlenmiştir.

Tablo 4.18. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi

Düz anlam	Gösteren	Gösterilen
	Pasta	Tatlı yiyecek
Yan anlam	Gösteren	Gösterilen
	Pasta	Yaşanan acılar

4.3.3.Saturno Corno (2007)

4.3.3.1.Filmin Kimliği

Filmin Başlığı:	'Saturno Contro' (Bir Ömür Yetmez)
Yapımcı:	Tilde Corsi ve Gianni Romoli
Yönetmen:	Ferzan Özpetek
Senaryo:	Ferzan Özpetek ve Gianni Romoli
Müzik:	Giovanni Pellino 'Neffo'
Kurgu:	Patrizio Morone
Yapım Tasarımı:	Massimiliano Nocente
Görüntü Yönetmeni:	Gianfilippo Corticelli
Yapım Sorumlusu:	Sandra Bonacchi ve Rocco Messere
Oyuncular:	Stefano Accorsi Margherita Buy Pierfrancesco Favino Serra Yılmaz Ennio Fantastichini Ambra Angiolini
Süre:	110 dk

4.3.3.2.Öykü

Davide ünlü bir yazardır. O ve sevgilisi *Lorenzo'* nun güzel bir birlikteliği ve *Lorenzo'*nun da yeni aralarına katıldığı bir grup arkadaşı vardır. Zamanlarının çoğunu birarada geçiren, aslında birbirlerinden oldukça farklı olan bu insanların arkadaşlıkları, *Lorenzo'*nun aniden hastalanması ile başlayan, komada geçirdiği günler boyu süren ve ölümü ile son bulacak sürpriz duygu ve olayların etkisiyle, kimi zaman sarsılacak, kimi zaman hayatı ve kendilerini sorgulamalarına sebep olacaktır.

4.3.3.3.Çekim Özellikleri ve Çerçeveleme

Bu filmde, göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile ele alınacak mutfak mekanına ait toplam 25 sahne bulunmaktadır. Ağırlıklı olarak kullanılan çekim türleri; *baş çekimi* (*Lorenzo'*nun aklından geçenlerin anlatıldığı ilk sahne, *Davide*, *Paolo*, *Angelica*, *Neval*, *Antonio*, *Sergio* ve *Minnie'*nin konuşma sahneleri), mutfak sahnelerinin dışında da yönetmenin sıkça kullandığı *bel çekimi* (*Sali* ve *Forza* yemek masasında, *Davide* ve *Lorenzo* kahvaltı masasında, *Lorenzo* ile *Paolo'*nun sohbeti, tüm arkadaşların Masada *Davide'*yi beklerken, *Lorenzo'*nun mutlu olduğu, sonrasında fenalaşip bayıldığı, *Sergio* ile *Minnie'*nin kahve içtikleri sahneler), *betimleyici çekim* (*Davide* ile *Lorenzo'*nun mutfağı, yemek masası, *Antonio'*nun olan bitenden habersiz boş mutfağa baktığı sahne), *yakın çekim* (yemek yaparken, kahve hazırlarken, *Forza'*nın, *Roberta'*nın yemek yediği, *Sergio'*nun *Davide* ile konuşurken) ve *karşı/açı çekim* (*Davide* ile *Sergio'*nun ve *Sergio* ile *Minnie'*nin konuşma sahneleri) dir.

Özpetek filmin ilk (mutfak) sahnesinde oluşturduğu kompozisyon ile mekan-beden ilişkisini kurarken, aynı zamanda mutfak nesnelerinin de net bir şekilde algılanmasını sağlamıştır. Bu nesnelerin tanımlanması önemlidir, Çünkü *Davide* ve *Lorenzo'*nun yaşam biçimleri, hayata bakışları, estetik zevkleri ile ilgili önemli ipuçları vermektedir. (Raf üstünde yer alan nesnelere sırasıyla, inançlarını gösteren *meryem ana biblosu*, kavanozda –İtalyan yemeklerinin olmazsa olmazı- *makarnalar*, muhtemelen *Neval'*in hediye ettiği *nazar boncuğu*, mutfağı günlük yaşamın içine

sokan *kitaplar*, *çiçek*, estetik değere sahip bir *abajur* vs.) Ayrıca arkada gözükmekte olan *tuğla duvar*, asimetrik derzleri, yer yer taş dokusuyla sıradan bir o kadar doğal ve sıcak bir mekan hissi yaratmayı başarmıştır.

4.3.3.4. Işıklandırma

Film olgusu “Saturno Contro”, iki türden ışıklandırma içermektedir. *Doğal ışıklandırma/ Yapay ışıklandırma*, film içinde mekanların doğal anlatımına uygun olarak gün ışığından faydalanılmıştır. Özellikle Davide ile Lorenzo’nun kahvaltı yaptıkları, Davide ile Antonio’nun ve Sergio ile Minnie’nin karşılıklı kahve içtikleri mutfak sahnelerinde doğal ışıktan faydalanılmıştır. İş sonrası akşam yemeği hazırlığı, arkadaşlarla birarada yemek yeme eylemlerinin geçtiği sahnelerde geçen yapay ışıklandırma, noktasal aydınlatmalar ile desteklenmiştir. Öyle ki bu noktasal aydınlatma elemanı olan abajur hüznü anlatan durumlarda özellikle kapalı tutulmuş ve gecenin karanlığı etkisi arttırılmak istenmiştir.

4.3.3.5. Renklendirme

Genel olarak filmdeki kişiler üzerinde hissedilen hüznün soğuk renklerle kendini göstermiştir. Bu renkler mavi, siyah, gridir. Mutluluk, umut, heyecan ise sıcak renklerle anlatılmıştır. Davide ile Lorenzo’nun mutfağı sarı ve turuncu tonlarının ağırlıkta olduğu sıcak, sevgi dolu bir uzamdır. Ayrıca mutluluk, enerji, heyecan, aşkın rengi kırmızı Ferzan Özpetek filmlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Mutfakta göze çarpan kırmızı renkli nesnelere hareket ve enerjiyi temsil etmektedir. Kırmızı renkli abajurlar mutfak mekanında göze çarpar. Kırmızı abajuru açık halde gördüğümüzde kırmızının etkisi arttırılmış, mutlu ve güzel anlar perçinlenmiştir. Giysilerde kullanılan mavi renkler gerçeklik ve içten duyguları ifade etmiştir.

4.3.3.6.İç ve Dış Uzamlar

“Saturno Contro”da dış mekan, Roma şehri ve yakınındaki bir köydür. İç mekan mutfak değışkeleri, ev değışkeleridir ve hastanedir.

4.3.3.7.Giysiler ve Bezem

Lorenzo ve Davide bakımlı ve iyi giyimlidirler. Davide yazar olduğu ve evde çalıştığı için kot pantolon ve tişört gibi rahat kıyafetleri tercih ederken, Lorenzo takım elbise gibi daha resmi giyinmektedir. Roberta kişiliğı gereğı daha renkli giyinir. Sergio her zaman rahat kıyafetler içindedir desenli gömlekler giyer. Neval elbise giyer, takı ve aksesuar kullanır. Angelica şık fakat iddiasız giyinir. Onun tersine Antonio'nun sevgilisi dikkat çekici ve seksi kıyafetler içindedir. Hemen tüm mutfak sahnelerinde tüm kişilerin kıyafetleri mavi ve tonlarındadır.

Buldukları mekanların dikkat çekici olan ortak yanı, hayatı yaşamayı seven insanların türlü zevklerini yansıtır. Evler İtalyan mimarisinin getirdiğı yapılaşmaya uygundur. Yüksek tavanlı, büyük ve ahşap doğramalı pencereler kullanılan eski mekanların ortak özelliğidir. Rahat kanapeler, endirekt aydınlatma kullanılan loş odalar ve kitaplıklar bulunmaktadır. Duvarlarda resimler, klasik izler taşıyan mobilyalar vardır. İşlevsel olmayan ya da kullanıcıya estetik haz vermeyen dekorasyon süslerine ihtiyaç duyulmamıştır.

4.4.3.8.Ses Etkileri ve Müzik

Konuşma yoğunluklu bir film olmasına rağmen, duyguların yoğun yaşandığı zamanlarda mutlaka müzik kullanılmıştır. Hüzün, mutluluk, neşe, eğlence hepsi için özenle seçilmiş eski ve yeni ezgiler vardır. Filmde Nil Karaibrahimgil ve Işın Karaca'nın söylediğı iki türk ezgisi yer almaktadır. Neffa'nın “Il Quadro” ve

“Passione” ve Roberta’nın filmde dansederek söylediği “Remedios” ezgileri de dikkat çekicidir.

4.3.3.8.Görsel Gösterebilimsel Çözümleme Yöntemi ve Filmsel Anlatının Mekansal Çözümlemesi

“Saturno Contro” filminin çözümlemesinde başat önem taşıyan mekan biriminden bir tanesi mutfaktır. Film olgusu içinde yer alan ve öykünün anlatımında önemli sahnelerin geçtiği mutfak mekanı, ait olduğu kişilerin karakterlerine, yaşam tarzlarına ve birbirleri olan ilişkileri göstermede etkili olmaktadır. Filmde üç farklı mutfak mekanına ait yirmi beş sahne bulunmaktadır. Davide ile Lorenzo’nun evindeki mutfak, Angelica ile Antonio’nun evine ait mutfak, Lipari’deki haftasonu evindeki mutfak (Tablo 4.19).

Tablo 4.19. Görüntü kullanım yoğunluğunu gösteren tablo

	SATURNO CONTRO	
İç uzam		Görüntü kullanımı yoğunluğu
Mutfak	Davide ile Lorenzo'ya ait mutfak (1)	14
	Angelica ile Antonio'ya ait mutfak (2)	4
	Haftasonu evine ait mutfak (3)	7

Filmin ilk sahnesi zihinsel odaklanma ile başlar. İki ana karakterin arkası dönüktür. Lorenzo’nun içsesi anlıksal odaklanmıştır. Onun düşünceleri izleyene seslenir. Lorenzo düşüncelidir. İkisi de konuşmadan yemek yapmaktadır. Aslında yemeği yapan Davide’dir. Lorenzo ona yardım etmektedir. Sessiz ve huzurludurlar. Sessizlik

bir anlamda mutluluk göstergesidir. Mutludurlar, çünkü birazdan sevdikleri arkadaşları ile birlikte yemek yiyeceklerdir.

Filmin ilk sahnesinin mutfak mekana ait olduğu Lorenzo'nun soğan doğradığı bıçak sesinden anlaşılmaktadır. Diğer göstergeler evin herhangi bir mekanına ait olabilecek niteliktedir. Çünkü günlük yaşama ait başka birçok nesne yer almaktadır. Mutfak mekanının doğal görüntüsü izlenimini seyirciye ilk veren; özensiz örme düzeni ile gördüğümüz *tuğla duvardır*. Tuğla doğal bir malzeme olan kilden yapıldığı için aynı zamanda sıcaklık hissi veren bir malzemedir. Aynı şekilde tezgahın üzerinde kapalı halde duran *keten perde*, hemen altında vazoda duran *bambu*, ilk görüntüde yer alır ve mekanın doğallığını ve sıcaklığını göstermektedir (Tablo 4.20.).

Tablo 4.20. Bağıntı tablosu

mutfak		
Tuğla duvar	Çiçek	Perde
Doğallık	Doğallık	Doğallık

Davide ile Lorenzo'nun üzerindeki kıyafetlerin *mavi* olması da dikkat çekmektedir. Mavi renginin koyu tonu çekicilik özelliğine sahiptir. “Mavinin derinliğe eğilimi öylesine güçlüdür ki, koyulaştığında yani siyaha yaklaştığında, içsel çekiciliği güçlenir ve insanı da aşan bir hüznü yansıtır” (aktaran S. Demir, 2010). İki karakterin de arkası dönük ve birbirine benzer renkte kıyafet giymekte olmaları, dikkati arkadaki nesnelere yöneltmiştir (Şekil 4.24).



Şekil 4.24. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Duvar boyunca yerleştirilen açık rafta ikonik (görüntüsel) göstergeler taşıyan; makarna kavanozları, baharatlıklar, çay demlikleri, tencere gibi nesnelere yer almaktadır. Bu göstergelerin bazıları taşıdıkları düz anlamların yanı sıra yan anlamlara da sahiptirler. Farklı kültürlerle ait *çaydanlıklar* vardır ki, bu Davide ile Lorenzo'nun farklı kültürleri anlama ve yaşama heveslerinin göstergesidir (Tablo 4.21). *Meryem ana heykeli* dikkat çekmektedir. Davide ile Lorenzo'nun manevi duygularının gücünü göstermektedir. Meryem'in onlar için; Hristiyanlığın baktığı şekilden (kadınlığının ve anneliğinin bastırıldığı geleneksel eril tavırdan) daha derin bir anlamı vardır. *Nazar boncuğu* ise kem göz için bir karşı-göz ikonu olarak kullanılan bir nesnedir. Bu anlamda, nazar boncuğu nereden geleceği bilinmeyen kötülük için bir kalkan görevi görür. Türk kültürüne ait olan nazar boncuğunun ise mutfakta olması onlara hediye edildiği anlamını da göstermektedir.

Tablo 4.21. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi

Düz anlam	Gösteren	Gösterilen
	Çaydanlık	Çay yapma aracı
Yan anlam	Gösteren	Gösterilen
	İki farklı tür çaydanlık	Manevi haz

Davide ve Lorenzo için mutfak sadece yemek pişirme mekanı değildir. Mutfağın büyüklüğüne bakılacak olursa; evin diğer yaşama alanlarına göre oldukça büyüktür. Uzun bir mutfak tezgahı vardır. Tezgahın büyüklüğü de kullanımı ile doğru orantılı gözükmektedir. Çünkü neredeyse hiç boş yer yoktur. Tezgah ve açık raftaki mutfak nesnelere ve yemek malzemeleri, iki kişinin yaşadığı bir evin mutfağı olduğu düşüncesine karşıt bir fikir vermektedir. Çift kapılı buzdolabı da mutfağın yoğun kullanımını göstermektedir.

Mutfak tezgahına ve açık raflara baktığımızda oldukça kalabalık görünmektedir. Fakat bu doluluk aynı zamanda canlılıktır, harekettir ve neşedir. Bu mekan esenlikli bir mekandır. Farklı yerlerde duran betimgesel öğeler de bu sıcaklığı, esenliği hissettirmektedir. Mekana ait mimari betimgelerde biçimsel oluşlar dikkat çekmektedir. Çünkü kullanılan nesnelere Lorenzo ve Davide'nin yaşamlarına ait iletişim nesnesi durumundadırlar (klasik vitrin dolabı, kırmızı ve turuncu şapkalı aydınlatmalar, ahşap zemin kaplaması, tuğla duvar). Kırmızı abajurun mekanda bulunduğu yerde bir işlevi yoktur. Etrafa yaydığı kırmızı rengin enerjisi ve aşkı simgelediği için kullanılmaktadır.

İki kişinin yaşadığı evin mutfağına oranla oldukça büyük olan yemek masası da bu mekanda bir çok kişinin bir arada sıkça yemek yediğinin göstergesidir (Şekil 4.25). Sabah sadece ikisinin kahvaltı ettikleri görüntüye baktığımızda, masanın sadece küçük bir bölümünü kullandıkları, gösterilen yakın çekimde anlaşılmaktadır (Şekil

4.26.). Ayrıca masada görünen hazır reçel kavanozları, hazırlanan sabah kahvaltısının, arkadaşlarla yenen akşam yemeği seremonisinin yanında oldukça gösterişsiz ve önemsiz görüldüğünü anlatan nesnelere (Tablo 4.22).

Tablo 4.22. Karşılaştırma tablosu

Esenlikli mekan	Esenliksiz mekan
Büyük	Küçük
Kalabalık	Boş
Yemek eylemli	Yemek eylemsiz



Şekil 4.25. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)



Şekil 4.26. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Aynı zaman ve aynı mekan içinde yer alan öznelerin kırmızı rengin bağlayıcılığı ile yarattığı bir imgelem de söz konusudur. Angelica'nın Davide ile yemek yaparken aralarındaki *kırmızı* örtü; Lorenzo'nun gömleğindeki *kırmızı* ve Roberta'nın hemen yanındaki *kırmızı* sandalyede oturması ikisi arasındaki ilişkinin samimiyetini gösteren belirtgelerdir. Kırmızı böylece aşkın yanı sıra dostluğun, sevginin de göstergesidir (Şekil 4.27-28).



Şekil 4.27. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)



Şekil 4.28. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Lorenzo'nun, Davide ile verdikleri yemek sırasında, mutfakta baygınlık geçirmesi ile arkadaşlarının onu acil olarak hastaneye götürdükleri için acelece terkedilmiş, boş bir mekan vardır (Şekil 4.29). Antonio'nun eve gelip mutfağa girdiğinde karşılaştığı bu durum; herşeyin olduğu gibi bırakılıp evde kimsenin olmaması, korku ve tedirginlik yaratmıştır. Beklemediği olumsuz bir durumla karşılaşmıştır. Tedirginlik hissini veren gösterge ise masanın düzenine karşı sandalyelerin dağınıklığının yarattığı karşıtlıktır.



Şekil 4.29. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Tablo 4.23. Bağdaşım tablosu

önce	==	dolu	==	güvenlikli
sonra		boş		güvenliksiz

Öykünün devamı boyunca bu mutfak mekanı esenliksiz olacaktır. Çünkü Lorenzo hastalanmıştır.

Mutfak Lorenzo'nun hastalığı boyunca çeşitli diyaloglara sahne olacaktır. Evini terk eden Antonio'nun başlamak istediği yeni hayata dair Davide ile "kahve içerek" yaptığı konuşma önemlidir. Davide'nin elindeki fincan daha önceki bir "an" ı hatırlatır. Davide'nin market alışverişinde Lorenzo'nun sevdiği acı biberi aldığını gösteren "an"dır. Davide kahvesini acı biberin simgesel olarak yerleştirildiği fincan ile içmektedir. Acı biber imgesel olarak aralarındaki sevgiyi anlatmaktadır (Şekil 4.30).

İki farklı gösterilenin mekansal birlikteliğini Metz şöyle açıklar:

"Betimsel an öyküde anında algılanmaktadır. Bu an, gösteren unsurların zamansal art ardalıkların uygun gösterilenler arasındaki kimi zamansal ilişkilere gönderme yapmayı kestiği tek andır. Öte yandan aynı gösterilenlere mekansal birliktelikten başka bir işaret göndermemektedir." (Metz C. 2012, s.33).

Yine bu mekanda Sergio ile Minnie'nin sohbet ettikleri ve birbirlerini tanımak için yaptıkları konuşmaların geçtiği ve kahve içtikleri sahneler yer almaktadır. İtalyan kültüründe önemli bir yere sahip olan kahve, daha doğru bir deyişle *espresso*, öykü içerisinde de hep sohbetleri bağlayıcı bir unsur olarak yer almaktadır (Şekil 4.31).



Şekil 4.30. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)



Şekil 4.31. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Filmde ikinci mekan olarak değerlendirilen Angelica ile Antonio'ya ait mutfak öykü içinde toplam dört sahne içinde yer almıştır. Bu mutfak mekan aile birliğinin olmadığı, esenliksiz, sadece işlevsel olarak kullanılan bir mekandır. Duvarlardaki seramik kaplama, tezgah, dolaplar, buzdolabı gibi malzeme ve nesnelerin hepsi eskidir. Değiştirilme ihtiyacı doğmamıştır. Çünkü kullanımları sadece evdeki yardımcıya yöneliktir. Mutfak mekanı; onu en çok kullanan kişiye (genellikle evin hanımlarına) ait izler taşır ve betimgesel olarak hiç bir nesne yoktur. Tezgah üzerinde duran abajur sıradan herhangi bir yapı marketten bile satın alınabilecek bir abajurdur. Mekana enerji ve renk getiren en önemli gösterge çocuk resimleridir. Çocuklar evde yemeyi yalnız yemektedirler. Evin büyük kızı yemek yemeyi hiç sevmemektedir ve mutsuz bir çocuktur (Şekil 4.32). Evin küçük oğlu ise yemek yemeyi çok sevmektedir hatta ablasının yemeklerini de yemektedir ve mutlu bir çocuktur (Şekil 4.33). Küçük oğlanın yer aldığı yakın çekimde abajurdan yayılan kırmızı ışık ve mutluluk hissi veren resimler dikkat çekmektedir. Kırmızı rengin mutluluk veren etkisi bir kez daha vurgulanmaktadır (Tablo 4.25).

Tablo 4.25. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi.

Düz anlam	Gösteren	Gösterilen
	Kırmızı abajur	Aydınlatma aracı
Yan anlam	Gösteren	Gösterilen
	Yanan kırmızı abajur	Mutluluk



Şekil 4.32. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)



Şekil 4.33. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Antonio evde iken bile çocuklar ile yemeğe oturmamaktadır. Angelica çocuklarının annesi olsa da evde hiç yemek yapmamaktadır (Şekil 4.34). Oysa ki arkadaşları ile bir araya geldiklerinde Davide'ye mutfakta yardım eden neredeyse tek kişidir. Yemek yapmayı bilmektedir sadece bu eylemi gerçekleştirme isteği yoktur. Çünkü yemek yapma eylemi sevilerek yapılır ve insana mutluluk verir (Tablo 4.26).



Şekil 4.34. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Tablo 4.26. Bağdaşım tablosu

annenin varlığı	==	yemek eylemlı	==	esenlikli
annenin yokluğu	==	yemek eylemsiz	==	esenliksiz

Davide ile Lorenzo'nun haftasonu evine ait olan üçüncü mutfak mekanı öykü içinde 7 sahne içinde yer almıştır. Mekana ait olan ve evin terasına açılan küçük pencere onların dünyasına açılan pencere olarak nitelendirilebilir. Pencerenin sürgü kilidi, ahşap doğramalarının eskiliği, ve hala evin sahipleri tarafından kullanılıyor oluşları, onların geçmişe duydukları sevgiyi anlatmaktadır (Şekil 4.35). Geçmişe özlem duyan insanlar, aynı zamanda geçmişe saygılıdır bu da onların yapısındaki hassasiyeti ve duygularındaki romantizmi de açığa çıkarmaktadır. Pencere önünde yer alan büyük yemek masası onların bu evde de yalnızlıktan öte birlikteliği sevdiklerinin ve arkadaşlarını misafir ettiklerinin göstergesidir. Pencere pervazının turkuaz renginin dinlendirici ve sakinleştirici anlamı ile bütünleştirilecek olursa; bu mekan David eve Lorenzo'nun kent yaşamından uzaklaşmak için kullandıkları bir evdir (Tablo 4.27).

Tablo 4.27. Düz anlam ve yan anlamları ortaya çıkaran gösteren-gösterilen ilişkisi.

Düz anlam	Gösteren	Gösterilen
	Pencere	Dış ve iç mekan bağlayıcı yapı elemanı
Yan anlam	Gösteren	Gösterilen
	Eski ve bakımlı pencere	Geçmişe duyulan saygı



Şekil 4.35. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Bu ev artık sadece Davide'ye kalmıştır. Filmin ilk sahnesinde ikisinin mutfak mekanındaki birliktelikleri yerine Davide'nin mutfak mekanında yalnız başına görüldüğü sahne bu durumu anlatmaktadır. Mutfak mekanı üzerinden anlatılan bu esenliksiz durumun bir takım göstergeleri mevcuttur. Bunlardan en önemlisi; mekanda yemeğin pişmemektedir. Mutluluğu betimleyen kırmızı abajur yanmamaktadır. Pek çok mutfak nesnesi belli düzen içinde durmakta fakat kullanılmamaktadırlar. Davide ise matem rengi siyah giymiştir (Şekil 4.36).



Şekil 4.36. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Evin içindeki bu matem havasını iyileştirmek ve esenlikli hale getirmek için Davide'nin arkadaşları ellerinden geleni yapmaya çalışmışlardır. Geceyi evde geçirmeye karar veren tüm arkadaşlar için yapılacak ilk iş, akşam için yemek hazırlamak olacaktır. Yemek yapma eylemi aslında hayata tutunmanın önemli bir göstergesidir. Çünkü hayata devam etmek için yemek yemek gerekir. Bu durum esenlik içinde ise güzel yemekler kalabalık sofralarda yenir, esenlikten uzak ise lezzetli soslardan uzak basit yemekler yalnız başına yenir. Neval ile Angelica bu düşüncüyü doğrularcasına akşam için mutfak mekanına girip yemek yapmaktadırlar (Şekil 4.37).



Şekil 4.37. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Yedikleri akşam yemeği, yemek sırasında konuşulanlar sonunda geçen gecenin ardından umut dolu yepyeni bir gün adeta yeni bir hayat başlamıştır. Filmin son sahnesinde ocak tekrar yanmış ve yönetmenin filmlerinde kullandığı bir genel anlatım dili olarak kahvenin pişmeye başlaması ile yeni güzel bir gün başlamıştır (Şekil 4.38).



Şekil 4.38. Bir Ömür Yetmez (Saturno Contro) (Özpetek, 2007)

Film içinde kullanılan üç farklı mutfak mekanı barındırdığı karşıt kavramlar açısından değerlendirilmiştir. Oluşturulan tablo üzerinde; üç mutfak mekanın gerek fiziksel özellikleri, gerek döşeme biçimleri gerekse kullanım şekli ve kullanım zamanına ait bir takım karşılaştırmalar yapılmıştır.

Tablo 4.28. Filmdeki mutfak mekanları karşılaştırma tablosu

MEKANLAR	Davide ile Lorenzo'nun mutfağı	Angelica ile Antonio'nun mutfağı	Haftasonu evi mutfağı
KARŞITLIKLAR			
Alan	Büyük	Küçük	Büyük
Tasarım nesnelere	Var	Yok	Var
Yemek Masası	Büyük	Küçük	Büyük
Dekorasyon stili	Var	Yok	Var
Etnik nesnelere	Var	Yok	Var
Doğal Malzemeler	Var	Yok	Var
Kitaplık	Var	Yok	Var
Diğer oda bağlantısı	Var	Yok	Var

5.SONUÇ

Sinema, yaşamı anlatan, ifade gücü ve etkisi bakımından diğer sanatlardan çok farklı bir yeredir. Pek çok disiplini içinde barındıran sinema sanatının mimarlık ile olan ilişkisi; ilk filmlerde mekanın kullanılması ile başlamıştır. Mimari, mekanı anlatma becerisi ile değer kazanırken, sinema da mekan ile anlatım dilini güçlendirmektedir. Sinemasal mekanların oluşturulma sebebi neredeyse gerçek mimari mekanlar ile aynıdır. Gerçek kişiler tarafından deneyimlenemese de gerçek izleyici tarafından düşünsel ve görsel anlamda sinema mekanları kullanılmaktadır. Bu bağlamda mekanlar için yapılacak değerlendirmeler için sinemasal mekanları kullanmak faydalı bir düşünce olacaktır.

Sinema ayrıca algı yaratmada en etkili olan sanatların başında yer almaktadır. Nesnelerin vurgulanmak istenen, Arnheim'in ifadesine göre "ayırıcı niteliğini" ortaya koyarak kendi algısını oluşturan sinema; kişi ve zaman kavramlarını kullanarak sunduğu mekanlar ile zengin bir kuramsal yaklaşıma da imkan tanımaktadır. Mekan sadece geometrik bir boşluk olarak değil, içinde hareket edilen, deneyimlenen, algılanan ve hafızaya alınan bir olgu olarak değerlendirilmelidir. Sinema tarihinin başından beri devam eden mimarlık –sinema etkileşimi içinde mekanın, duyguların anlatım nesnesi olarak sinema anlatısı içindeki rolünü yadsımak mümkün değildir. Tahsin Yücel'in belirttiği gibi dünyanın bütün anlatılarının üç vazgeçilmez yerleminden biri olan mekan; oluşturduğu nesnel bütünlüğü ile kişilerin deneyimlediği yer olarak duyguların yaratımında önemli bir etki sağlar.

Ateşin etrafında toplanarak ilk toplumsal bağlarını kuran insanlar, aslında ilk mekanlarının da sınırlarını çizmişlerdir. Ateşin, ocağın birleştirici özelliğini koruyan, devam ettiren mutfak mekanının gelişimini de ateşin konumu belirlemiştir. Bilinen en eski insan yapımı konut olan "Terra Amata" içinde bulunan "ocak" ateşin mekana girdiğini gösteren ilk kanıttır. Ateşin bulunması ile birlikte tarihsel süreç içinde, beslenme ve barınma, gelişen kültürel değerler olarak, insanları ve giderek toplumları birbirinden farklılaştırmıştır. Ya da farklılıkların birer göstergesi olarak

toplumların yapılarını belirleyen unsurlar olarak yerini almıştır. Kültür algılama biçimlerinin, dolaylı olarak estetik değer yargılarının oluşmasında çok etkilidir. Kültür ile birlikte mekanı oluşturma ve algılama biçimleri geliştikçe onu oluşturan nesnelere, somut ve soyut tüm birimleri üzerinden değer yargıları oluşturmaktadır. Mekan üzerinden anlatılabilecek ve yaşadığımız dünyayı etkileyen pek çok değer vardır.

Toplumun tarihi geçmişi ile birlikte oluşturduğu kimliği, iklimi, kültürü, ailevi değerleri gibi pek çok durum mekansal olgunlaşmasını, fiziksel boyutunun nicelik kazanmasını sağlamaktadır. Bu sebeple toplumsal değerleri ortaya çıkarmak için o toplumda yaşayan insanların yaşam biçimlerini, birbirleri ile olan ilişkilerini, kullandıkları dili, ortaya çıkardıkları sanat eserlerini tanımak ve anlamaya çalışmak, kültürel göstergelerini doğru anlamlandırmak gerekmektedir.

Roland Barthes beslenmeyi bir iletişim sistemi, imgeler bütünü, göreneklere ve davranış biçimlerine ilişkin bir sözleşme olarak tanımlamıştır. Mutfak mekanının; beslenme ile ortaya çıkan bir mekan olması, ateşin bulunmasından bu yana artan ve gelişme gösteren pek çok değeri ortaya çıkarması açısından önemlidir.

Nesneler evreni içinde var olmaya çalışan insan gerek fiziksel ihtiyaçlarını gidermek, gerekse haz duygusunu yaşamak için ise nesnelere bir takım değerler yükler. Salt bir gerçeklik olan doğaya değer yükleyen insan; nesnelere dünyası ile olan ilişkisini, sınırlarını birtakım amaçlar doğrultusunda belirledikleri mekanlar içinde yaşar. Mekanın her insana farklı yaşattığı türlü hazlar; insan-mekan ilişkisinin derinliğini de belirleyen bir faktördür. İnsanın kendi ihtiyacı, estetik fikri ve değerleri doğrultusunda oluşturduğu "ev"i bu ilişkiyi en doğru yaşadığı yerdir. Mutfak mekanında hergün tekrarlanan yaşamsal deneyimler, yaşamın simgesi olan ateşin var olduğu, ocakta yemeğin piştiği yer olması açısından çok önemlidir.

Toplumsal yaşam ve aile düzeni kurulmaya başladıkça konutun odak noktasını oluşturma sebebi de budur. Mekansal-uzamsal yerleşim niteliği ile mutfakın biçimi, evin içindeki yeri, büyüklüğü, evin bireyleri tarafından kullanım biçimi ve sıklığı,

içinde bulunan tasarım nesnelерinin varlığı mutfak mekanına özgü değerleri açıklamak için önemli ipuçları vermektedir.

Bu çalışmada incelenen sinema filmlerindeki mutfak mekanları, gerçek birer mimari mekan olarak değerlendirilmiştir. Bu sebeple; Ferzan Özpetek'in filmlerinde, kendi ifadesi ile "yaşanmış hikayeler" anlatma becerisi ile kullandığı mekanlar da neredeyse gerçek mekanlar haline gelmiştir. Ferzan Özpetek filmleri üzerinden yapılan mekan çözümlerinin bu bağlamda gerçek duyguları ifade etmek için kullandığı fikri ile yola çıkılması, bu çalışmada yapılan göstergebilimsel çalışmaların mekan üzerinde ve davranışın mekan üzerindeki etkilerini göstermektedir.

Günlük yaşamda ya da herhangi bir sinema anlatısı içinde mekanın nasıl deneyimleneceği konusunda yapılan tasarımlar aynı başlangıç noktasına sahiptir. Her iki durumda da insan mekan ilişkisi düşünülerek belirli bir yol izlenir. Sinema mekanlarının farklılaştığı nokta; nasıl ve kim tarafından deneyimleneceği, hareket alanları ve mekanı oluşturan nesnelere ile olan ilişkisi de düşünülerek tasarım tamamlanır. Yani mekana değer katan tüm unsurlar önceden bellidir. Sinema bilinçli olarak insan algısını yönlendiren mekanlar oluşturur. Yönetmen, mekanın her köşesini istediği karakter ile istediği zaman dilimi içinde izleyiciye gösterebilir. Böyle bilinci ve geçmiş belleği de kullanırken her nesneden faydalanabilir. Mekanın insan ile birlikte kazandığı değerler mekan oluşturulurken bellidir.

Görsel anlamda zengin mekansal sunumlara sahne olan, gerçek mekan etkileri yaratan yönetmen Ferzan Özpetek'in sinema filmleri; Tunalı'nın dediği gibi "insallaştırılan" bir evrene aittir. Subjektif bakış açısını nesnelere, mekanların anlatımında başarıyla kullanan Özpetek ayrıca "dil" gibi nesnelere dünyasına ait göstergelerin oluşturduğu bir iletişim sistemi yaratmıştır. Gündeş'in belirttiği gibi yazınsal yapıt/metin çözümlerinde görülen yananlam olgusu niteliği film olgusu için geçerli olduğu anlaşılmıştır (Gündeş, 2003).

Deleuze'ün dediği gibi sinemada “düşünce üretmek” için mekan ve insan etkileşimini etkili bir şekilde kullanmıştır. Yaşamı olduğu gibi gösterme çabası mekan kullanımlarının çeşitliliğini belirlemiştir. Sinema sanatında göstergebilim çalışmalarından faydalanılarak oluşturulan mekanlara ait yapılan tüm çözümlerlerin ortaya koyduğu sonuçların gösterdiği yaşamsal değerler mevcuttur. Bu çalışma zorunlu bir ihtiyaç olan beslenmenin aynı zamanda insanlar ve kültürlerarası bir iletişim simgesi olduğu gerçeğini mutfak mekanı üzerinden göstergebilimsel çözümlerle göstermektedir.

Günümüz sinemasında kurgusal ya da gerçek tüm sinema mekanları; yaratıcı fikirler doğrultusunda oluşan kültürel ve estetik değerler göz önüne alınarak oluşturulmaktadır. Filmlerinde mutfak mekanlarında kullanılan tüm nesnelere biçimi, rengi, diğer nesnelere olan ilişkisi, insanlar tarafından ne zaman ve nasıl kullanıldığını göstermek için oluşturulan tablolar, mekana ait değerleri ortaya çıkaran anlam zinciri oluşturmaktadır. Mutfak mekanının tıpkı diğer mekanlarda olduğu gibi yaşam ile biçimlendirildiğini ve taşıdığı değerlerin insanların yaşam ile kurdukları ilişki doğrultusunda gerçeklik kazandığını savunmaktadır. Ferzan Özpetek yaşamdan beslenerek oluşturduğu bir anlatım dizgesi içinde, belirli bir mutfak imgesi oluşturmuş ve hemen tüm filmlerinde mutfak mekanını bu imgesel yaklaşım ile şekillendirmiştir. Tüm sinema anlatılarında gerçek yaşama ait olduğu şüphe götürmeyen karakterlerini, yaşadıkları mekanlar ile örtüştürmüş ve gerçekçiliğine kavuşmuştur. Sinema, yaşamın gerçekliğinden beslendikçe izleyici üzerinde oluşturduğu “haz” etkisi de o denli artacaktır. Sonuç olarak, bu çalışma, Göstergebilim-sinema ilişkisinin önemini ortaya koymuştur. Göstergebilim çalışmalarından faydalanılarak sinema mekanlarının oluşturulması ise temelinde “haz” duygusunu barındıran “değer”leri anlatmak için çok önemlidir.

KAYNAKÇA

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

Adiloğlu, F. (2005). Sinemada Mimari Açılımlar 'Halit Refiğ Filmleri'. İstanbul: Es Yayınları.

Affron, Charles; Mirella Jona Affron, (1995). Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Alcock, P. J. (2006). Food In The Ancient World. Greenwood Press: London.

Aristoteles. (2005). (Onikinci Basım, birinci basım 1963). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Avar, A. A. (2009). Lefevbre'nin Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekan-Diyalektiği. Dosya 17. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayını. S.7-16.

Barthes, R. (2012). (Altıncı basım, birinci basım 1993). (M.&S. Rifat, çev.) Göstergebilimsel Serüven. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (1988). Anlatılanların Yapısal Çözümlemesine Giriş. (M. Rifat, S. Fırat, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, G. (2008).(Üçüncü basım, orjinal basım 1957). (A. Tümertekin, çev.). Uzmanın Poetikası. İstanbul: İthaki Yayınları.

Bacon, N.E. (1974). The Design of Cities. Viking Press: New York.

Bazin A. (2000). (çev. Şener İ.). Sinema Nedir?. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Bober, P.P. (2014). (İkinci basım, birinci basım 2003). (Ü. Tansel, çev.). Antikçağ ve Ortaçağda Sanat, Kültür ve Mutfak. İstanbul: Kitap.

Botton D. A. (2010). (Dördüncü basım, birinci basım 2007). Mutluluğun Mimarisi. (B. T. Altuğ, çev.). İstanbul:Sel Yayıncılık.

Boardman J., Griffin J., Murray O. (1986). The Oxford History of the Classical World.. Oxford University Press: U.K.

Baudrillard J. (2010). (1968 –orjinal basım) (Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu çev.). Nesnel Sistem. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. İstanbul.

Bauman, Z. (2006). (Beşinci basım. İlk basım) Sosyolojik Düşünmek. (A. Yılmaz, çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Bourdieu, P. (1977). Outline of a Theory of Practice. (R. Nice, Çev.). Cambridge University Press: Cambridge

Cahill, N. (2002). Household and City Organization at Olynthus. New Haven and London: Yale University Press.

Civitello L. (2007). Cuisine and Culture a History Food and People. John Wiley & Sons,: New Jersey.

Capatti A., Montanari M. (1999). Italian Cuisine a Cultural History, Columbia University Press: New York.

Carriere C.J. (2000). (Simten Gündeş, çev.). Sinemanın Gizli Dili. İstanbul: Der Yayınevi.

Ching, F.D.K. (2014) (Altıncı basım, birinci basım 2002). (S. Lökçe, çev.). Mimarlık, Biçim, Mekan, Düzen. İstanbul: YEM.

Connolly P. (1990). (Birinci basım 1979). Pompeii. Oxford University Press: U.K.

Dear, M. (1994). Between Architecture and Film, Architecture & Film, Architectural Design, Maggie Toy , London.

Deleuze, G. (2014). (orjinal basım 1983). (S. Özdemir, çev.). Sinema1, Hareket-İmge. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Delemen, İ. (2003). Antik Dönemde Beslenme. İstanbul: Ege Yayınları.

Derek, D. (2005). “Stairway to Heaven: Ferzan Özpetek and the Revision of Italy”, New Cinemas: Journal of Contemporary Film.

Eco U. (1995). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti (Kemal Atakay, çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Forgacs (1981) s.107. aktaran Antonioni: Space, Place, Sexuality David Forgacs, s.102)

Garnsey P. (1999). Food and Society In Classical Antiquity. Cambridge University Press: U.K.

Güleç G. Çağlar N., (2014). Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Tim Burton Filmlerinde Modernizm Eleştirileri.

Gündeş S. (2003). Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları. İstanbul: İnkılap Yayıncılık.

Güz N. (1998). "İletişim Süreci ve Temel Ögeler", İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 7.

Harvey, D. (2006). (Dördüncü basım. İlk basım 1997). Postmodernliğin Durumu. Metis Yayınları: İstanbul.

Haviland W.A., Walrath D., Prins Harald E.L., Mc Bride B., (2011), Evolution and Prehistory The Human Challenge, Printed: USA, s.231

Hastrof, C.A., & Atalay, S. (2014). (A.K. Yoviç, çev.). Neolitik Çatalhöyük'te Yemek. Yemek ve Kültür Dergisi, 38, 92-103.

Jacobs, Lewis, (1994). "Zaman ve Mekânın Anlatımı". Filmde Zaman ve Mekân Üzerine (ss. 35-46). (Yalçın Demir çev.). Hazırlayan: Yalçın Demir. Eskişehir: Turkuaz.

Kahvecioğlu H. L. (1998). "Mimarlıkta imaj: Mekansal imajın oluşumu ve yapısı üzerine bir model". Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kayasü, S. (2002). Kadın ve Mekan Etkileşimi. Çağdaş Mimarlık Sorunları Dizisi: Mimarlık ve Kadın Kimliği. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Kıran, E. Ayşe. (2009). Çağdaş Bir Düşünce Biçimi olarak Göstergebilim", Dilbilim XXII, Cilt 2 İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi İstanbul 2010.

Kuban, Doğan. (1998). (Beşinci basım, birinci basım,1974). Mimarlık Kavramları. Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş. YEM Yayın. İstanbul.

Lefebvre H. (1991). (Donald Nicholson S., çev.). The Production of Space. Oxford: Blackwell.

Lotman M. Y. (1999). (İkinci basım. Birinci Basım 1986). (Özügül O., çev.). Sinema Estetiğinin Sorunları Film Semiotiğine Giriş. Ankra: Mart Yayınevi.

Lotman M.Y. (2012). (Üçüncü basım. İlk basım,1986. Orjinal birinci basım,1973.). (O. Ozügül çev.). Sinema Göstergebilimi. Ankara: Nirengi Kitap.

M. Thomas R. . (2014). (İkinci basım, birinci basım 2012, İngilizce ilk basımı 1996). Eski Yunan, Tarihöncesinden Helenistik Çağ'a. (Ü. H. Yolsal, çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Metz, C. (1974). Film Language: A semiotics of the Cinema. (M. Taylor, çev.). Chicago: The University of Chicago.

Metz C. (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler. (O. Adanır çev.). Hayalperest: İstanbul.

Mitry,J. (1989). The esthetics and psychology of the cinema. Indiana University Pres, Bloomington.

Oldenziel R., Zachmann K. (ed.)(2009). Cold War Kitchen, Americanization, Technology, and European Users, The MIT Press:London.

Özer B. (1993). (İkinci basım, birinci basım 1986). Yorumlar. YEM Yayınları: İstanbul.

Öztürk, Mehmet. (2005). Sinemasal Kentler, İstanbul: Don Kişot.

Pallasmaa J. (2001). "The Architecture of Image: Existential Space in Cinema", Rakennustieto, Helsinki

Pallasmaa, Juhani, 2008, "Sinema ve Mimarlık", (İlgin Külekçi, çev.). Calgary Üniversitesi.

Pallasmaa J. (2014). (İkinci basım, birinci basım 2011). (A. U. Kılıç, çev.). Tenin Gözleri Mimarlık ve Duyular. İstanbul: YEM.

Powell C.B. (2005). Architect's Pocket Book of Kitchendesign. Architectural Press: Oxford.

Rendell, J., Penner, B. ve Borden, I. (2000). Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction. London: Routledge.

Rıfat, M. (1982). Genel Göstergibilim Sorunları Kuram ve Uygulama. İstanbul: Alaz Yayınları.

Rıfat M. (2007). Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rıfat M. (2009). (Üçüncü basım. İlk basım 1992). Göstergibilimin ABS'si. Ankara: Say Yayınları.

Roth W. (2000). (E. Akça, çev.). Mimarlığın Öyküsü, Öğeleri, Tarihi ve Anlamı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Saussure F. (1998). (Vardar B., çev.). Genel Dilbilim Dersleri. İstanbul: Multilingual.

Scott G. (1914). The Architecture Of Humanism. Boston: Houghton Mifflin Company.

Sennet R. (2002). (İkinci basım, birinci basım 1977). (A. Yılmaz, S. Durak çev.) Kamusal İnsanın Çöküşü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett R. Ten ve Taş (2002). İstanbul: Metis Yayınları.

Shiel, M. (2004). "Cinema and the City in History and Theory", Cinema and the City, Film and Urban Societies in a Global Context, (ed.) Mark Shiel, Tony, Fitzmaurice. Oxford: Blackwell Publishers.

Soylu G. (1980). Prehistorik Devirlerde Beslenme Sorunu. Sayı: 12 Sayfa: 437-450 DOI: 10.1501/antro_0000000199 Yayın Tarihi: 1980.

Spechtenhauser K. (ed.) (2006). (B. Martin, L. Bruce, çev.). The Kitchen. Life World, Usage, Perspectives. Birkhauser: Basel.

Süalp, Z. T. A., (2004). Zaman-mekan Kuram ve Sinema. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Şentürk L. (2011). Le Corbusier, Modüler'ün Bedeni, Modern Mimarlıkta Hegemonik Erişimin Eleştirisi. İstanbul: Altıkırkbeş.

Tanju B. (2008). Zaman –Mekân ve Mimarlıklar”. Zaman Mekân, eds.: A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F.U. Sönmez, s.: 168-185. İstanbul:YEM

Tuan Y.F. (2001). Space and Place. The Perspective of Experience. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vidler A. (2000). Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture. London: The MIT Press.

Wilkins J. M., S. Hill. (2006). Food In Ancient World. Blackwell Publishing:UK.

Wollen P. (2004). (İkinci basım, birinci basım, 1989. İngilizce ilk basımı, 1969). (Aracagök Z., Doğan B., çev.). Sinemada Göstergeler ve Anlam. İstanbul: Metis Yayınları.

Urry J. (1999). .(R. Ögdül, çev.) Mekanları Tüketmek.İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yücel T. (1980). Anlatı Yerlemleri: Kişi, Zaman, Uzam. İstanbul: Ada Yayınları.

Püsküllüoğlu A. (1999). Türkçe Sözlük. İstanbul: Doğan Yayıncılık.

Güz N. (2002). Etkili İletişim Terimleri. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. (1986). İstanbul: Milliyet Yayınları. C. 20, s. 10347.

İnternet: <http://www.elledecor.com/celebrity-style/celebrity-homes/news/a5373/an-exclusive-qa-with-nancy-meyers-a/>

İnternet: <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/dzigavertov.html>

İnternet: <http://journals.istanbul.edu.tr/iudilbilim/çağdaş Bir Düşünce Biçimi Olarak Göstergebilim>.

İnternet: <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/christianmetz.html>