

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANA BİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA MÜPHEMLEŞEN MEKÂN:
A AY ve KARANLIK SULAR

Yüksek Lisans Tezi

Neslihan ERCAN

Ankara-2011

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

**TÜRKİYE SİNEMASINDA
MÜPHEMLEŞEN MEKÂN:
*A AY ve KARANLIK SULAR***

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Nejat ULUSAY

Tez Jürisi Üyeleri

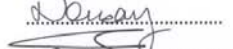
Adı ve Soyadı

Doç.Dr. Nejat Ulusay

Doç.Dr. Funda Çantek

Yrd. Doç.Dr. Umut Tümer Arslan

İmzası





Tez Sınavı Tarihi 27/01/2011

GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	15
KENT MEKÂNI - MÜPHEMLİK - SİNEMA.....	15
A - KENT MEKÂNI	15
i. Mekânin Üretimi.....	20
B - MÜPHEMLİK	23
i. Kentlideki ve Kentteki Müphemlik	26
ii. İstanbul'un Temsilinde Müphemlik.....	37
C - SİNEMA.....	41
i. Türkiye Sineması'nda İstanbul İmgeleri	41
İKİNCİ BÖLÜM	51
A AY : EVİN İMKÂNSIZLIĞI	51
A - EV - ZAMAN.....	62
B - TEMA	66
C - İÇ MEKÂN - EV	71
D - EV - KENT İLİŞKİSİ.....	73
E - EV - OYUN İLİŞKİSİ.....	81
i. Birinci düzlem	81
ii. İkinci düzlem.....	82
iii. Üçüncü Düzlem.....	85
iv. Dördüncü Düzlem	88
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	90
KARANLIK SULAR : ŞEHRİN ÖTEKİ YÜZÜ	90
A - VAMPIR, PARA VE KENT ÖZDEŞLEŞMESİ.....	94
B - FANTASTİK İLE MÜPHEMLİK İLİŞKİSİ.....	97
C - KARANLIK SULAR'DA TÜRSSEL VE KÜLTÜREL GERÇEK MİŞGİBİLİK.....	101
D - SÖZ - TEMSİL ÇELİŞKİSİ.....	103
E - "İÇ" VE "DIŞ" AYRIMI	107
i. "İç" in ve "Dış" ın Göreceliği	108
iii. "İç" in ve "Dış" ın Yer Değiştirmesi.....	117
F - ADRES / KİMLİK.....	120
SONUÇ.....	130
KAYNAKÇA.....	138
ÖZET	153
ABSTRACT	154

GİRİŞ

'Modern sinema' tamlaması, sinema tarihine dair bir bölümlemeyi akla getirmekle beraber, sözcüklerine ayrılarak düşünülünce, başka anlamlarla da karşılaşılır. Zaten modernliğin ürünü olan sinemanın ikinci kez modern olarak nitelendirilmesinin modernlik ve sinema arasında kurulan başka türlü bir ilişkiyi ifade ettiği düşünülür. Örneğin, modern nitelemesinin kendi tarihi,¹ coğrafi ve toplumlar arası farklılıklar da düşünülürse, modernlik ve sinema arasındaki ilişkinin niteliği önem kazanmaya başlar. John Orr'a göre, modern ve sinema sözcüklerinin birbirine göndermede bulunduğu toplumlarda, geleneksellikle modernlik arasındaki bir çatışmayı ifade etmektedir.² Öte yandan Batı sineması da tek bir bütün değildir. Avrupa sanat sineması, Hollywood'dan farklılaşma adına yüksek sanata ve yerel kültürel geleneklere dönmenin sonucu olarak ve buna rağmen yine Hollywood'a göre konumlanmasıyla tanımlanır³ (Neal, 2010); Miriam Hansen'e göre, Rus sinemasının Sovyet sinemasına dönüşümü, bir Amerikanlaşma sürecinden geçmiştir (1999). Batı sinemasındaki 'modern' nitelemesinin, sinemanın bileşenlerinin 'klasik sinema'ya göre temel olarak farklılaşmasını ifade ettiği ve modernizme atıfta bulunduğu anlaşılmaktadır. Sonuçta, Miriam Hansen'in dikkat çektiği gibi, 'klasik sinema'⁴ ve modernist sinema arasındaki karşıtlık da basit değildir. Dolayısıyla kent ve sinema ilişkisinin zemin oluşturduğu bir çalışmada, modernlik, modernleşme ve modernizm tanımlarına yer vermek gerekir. Modernleşme, modernlik ve modernizm kavramları

¹ Raymond Williams, *modo* kökünden gelen sözcüğün ilk anlamının *contemporary*, yani 'çağdaş' anlamına geldiğini; kadim ve modern arasında bir karşıtlığın Rönesans'tan önce kurulmuş olduğunu belirtir. Öte yandan, modern kelimesinin toptan bir olumluluğu ifade etmesi 20. yüzyıla kadar gerçekleşmemiştir. Onsekizinci yüzyıldan sonra, "modernleştirmek", dekorasyona, giyime, yazım kurallarına dair yeniliklere atfen kullanıldı. Ondokuzuncu yüzyıldan önceki kullanımların çoğunun, olumsuzluk içerdiğini ve istenmeyen bir durumu çağrıştırdığı kaydedilmiştir (Williams, 2007: 251-253;Boym, 2009: 51;Calinescu, 1987).

² John Orr, *Sinema ve Modernlik* adlı kitabında, Batı sinemasının ayrıştırılabilen bir özelliğinin sınıfsallığı olduğuna işaret eder. Orr'a göre, "Batı'da sinemanın imgeleri yüksek orta sınıfın yaşam dünyalarının sorgulanması üzerine kuruludur ve sonuçta burjuvazinin bayağılık taşıyan imgeleridir". Orr, bu imgelerin "oluşumları itibarıyla müphem" olduklarını belirtir ve "...tüm belirsizliklerine rağmen" süregeldiklerine dikkat çeker. Ona göre "bu ayrımın ikrarı olmaksızın bütün sinema ve modernlik söylemi içi boşaltılmış hale gelecektir" (1993).

³ Yeşilçam'ın, Avrupa "sanat sineması" ile Amerikan "popüler sinema"sı karşıtlığında ekonomik, sosyal ve entelektüel eğilimlere göre değişen tutumundan söz edilmiştir (Ulusay, 2008). Ayrıca sinemada eğilimlerle ilgili bir karışımın gerçekleştiğine ve bu eğilimin postmodern başlığı altında toplanamayacak kadar çok çeşitli olduğundan söz eden John Hill, modern nitelemesi dışına çıkabilen çalışmaların sadece feminist film çalışmaları olduğunu düşünmektedir (Hill, 2000).

⁴ 'Klasik sinema' tamlamasındaki anlamıyla 'klasik' nitelemesinin de belli bir tarihi vardır (Hansen, 1999).

bu tezde sırasıyla, proje, deneyim ve temsil olarak modernliğin kavranma biçimleri yerine geçmektedir (Jervis, 1998). Modernliğin temalarının sinema ve kent kesişiminde incelemesi yapılırken, bu temalar arasındaki bağlantılar, mekânsal temelde kurulmaya çalışılacaktır. Bu yüzden modernlik, modernleşme ve modernizm tanımları, bu temalar bağlamında yeri geldikçe yapılacaktır.⁵

Başta Walter Benjamin (1936'da yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı") ve Siegfried Kracauer (1924'den sonra *Frankfurter Zeitung* için yazdıkları) olmak üzere, sinema ve kenti birbirini yansıtan, etkileyen, içeren; birbirine eklemlenen ve birbirinden meydana gelen iki modern süreç olarak alan yazarlar (Benjamin, 2004: 224; Kracauer, 2004: 149; Clarke et al., 1997: 2; Sutcliffe, 1984: 147-171; Bruno, 2002: 15-73; Baudrillard, 1989: 56; Shavero, 2006: 40-41; Vidler, 2000: 100-101)⁶ modernliğin izini kültürel dönüşümlerin sonucu kentte gelişen "çağdaş algılama ortamındaki değişiklikler"den yola çıkarak sürerler (Benjamin, 2004: 55). Ondokuzuncu yüzyılda bu değişiklik, kentlinin gündelik hayatında karşılaştığı yenilikler ve yeni tehlikeler karşısında hayatta kalması için önemliydi. Sinema, bu yeni algılama biçimini ve duyuların sürekli yeniden örgütlenmesini teşvik etti ve yenilerini ekledi. Çağdaş algılama ortamındaki

⁵ Öte yandan her ne kadar bu temalar ve figürler modernlik bağlamında sunulsa da, postmodernizm kuramcılarının özellikle üzerinde durdukları birer uygulamadır. Parodi, kararlaştırılmazlık ve belirsizlik, film analizlerinde başvurulan bir teknik olmakla beraber, başka yöntem ve icat edilmiş araç gereçlerle beraber bir bütünlük oluşturmamaktadır. Bu yüzden, postmodernizm başlığı altında bir değerlendirmenin fazla geniş bir biçimler ve araç gereçler kataloğu olarak sunulmasından kaçınılmıştır.

⁶ Modernliğin görsel-işitsel rejimini, kent ve sinemayı mütakabiliyet ilişkisi içinde değerlendirerek ve sinemanın bu rejimin temsili olduğunu söyleyen Benjamin; birbirini yansıttıkları ilişkiyi Kracauer; sinemanın gerçekliğe eklemlendiğini ve temsili olduğu kadar izleyicide uyandırdığı duyuların bedenselliği üzerinde duran Shavero; birbirini etkilediğini (Robert Mallet-Stevens'in 1925'de yazdıklarından aktararak) söyleyen Vidler; sinemanın kentin mimarisini zorunlu olarak içermesinden yola çıkan Bruno; kentin sinemadan meydana geldiğini vurgulayan Baudrillard'dan dolayı olarak düşünmek mümkün. Sinemayı başlı başına modern olarak niteleyen bir yaklaşım da sinemanın (kentteki) toplumsal yaşamla paralel bir gelişme olduğuna dikkat çeker. İki ayrı yazar, modern olarak niteledikleri dönemi Orr'dan farklı biçimlerde öne çıkarırlar (Hansen, 1999; Deleuze, 1997). Bazı yazarlar da sinemanın modernlikle ilişkisini üretim ve tüketim süreçlerinde bulurlar. Benjamin, 1935 yılında yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" makalesinde bu konuda ipuçlarını verir (2004). David Clarke, bu türden bir dönüşümü öncelikle sinema izleyicisinin algısına bağlar (1997). Anne Friedberg, aylıklığın sinemaya gitme eylemindeki yeni bir estetik algılama biçimiyle dereceli ama doğrudan ilişkisine değinir ve bu ilişkinin modernliğin dokusunu oluşturduğunu öne sürer (1993). Doğrudan bir bağlantı kurarak sinemanın modern olanı başlı başına tanımlayıcı rolüne değinerek sinemayı en baştan modern olarak niteler. Sutcliffe, sinemanın üretim ve tüketiminin büyük kentlerde ve başkentlerde odaklanışını, üretim süreçlerinin ekonomik zorunluluklarına bağlayarak sinemanın kente bağlılığının toplumsal, ekonomik ve teknik yönlerine dikkat çeker (1984).

değişikliklerle beraber, gerçeklikle kurulan yeni bir ilişkiden de söz edilmelidir. Charles Baudelaire, bugünkü anlamıyla modernlik kavramını yerleştiren ve modern deneyimin yeniliklerini keşfeden ilk modernisttir (Berman, 1994: 181-223).⁷ 1859'da yazdığı "Modern Kamu ve Fotoğrafçılık" makalesinde 'hakikât' ve 'güzel' tutkuları arasında kurduğu ikilik, bu yeni deneyimin bir ifadesiydi (Berman, 1994: 192-194). Berman'ın anlattığı üzere, bu makalede Baudelaire, gerçekliğin modern sanatta temsil edilişi konusunda kategorik bir reddedişe varmıştır. Berman'ın bu makaleyi analiz ederken açığa çıkardığı ikilik, Baudelaire'in, hayaller ve gözle görülenler arasında kurduğu bir ikiliktir. Baudelaire, sanatçının (hayallerden yana) bir seçim yapmaya zorunlu olduğu görüşündedir. Berman, Baudelaire'in hayaller ve görülenler arasında zengin ve karmaşık ilişkiler olabileceğini ilk başlarda farkedememiş olmasına dikkat çeker (194). Baudelaire, hayaller ve görülenler arasındaki çelişkiyi çözüme ulaştırmaksızın bir arada barındırmanın modernliğin vazgeçilmez bir yönü olduğunu keşfedecektir. Bu keşif, günümüzde Baudelaire'in ilk modernist olarak hatırlanmasının sebeplerinden biridir. Aynı zamanda müphemliğin modernliğe içkin bir tema olduğunun da belirtisidir. Bu belirti, "modern hayata bakışın maddi ve tinsel düzlemlere ayrılma eğilimi"nin üzerinde durmak gerektiğini gösterir (Berman, 1994: 181). Modernleşme ve modernizm arasındaki ikilik, maddi ve tinsel düzlemlerin bir aradalığını farketmeye engeldir. Berman, derin bir perspektif dediği, estetik ya da politik her türlü nihai çözüme direnmenin ve kendi iç çelişkileriyle boğuşmaya yönelik bir cesaretin altını çizmektedir. Milan Kundera, modern olmayı "kendi mezarını kazanla müttefik" olmakla bir tutarak (Kundera, 2004: 128), bu türden bir çelişkiyi başka türlü dile getirmiştir. Bu tezde konu edinilen müphemlik, bu çelişkinin ortaya çıktığı ender anlarla ilgilidir.

⁷ Berman'ın da belirttiği gibi, ilk kez Benjamin, 1927-1940 arasında yazdığı, "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" adı altında toplanan ve *Pasajlar* kitabına dahil edilen denemelerinde (2004), Baudelaire'in şiirlerini konu edinerek onun "ilk modernist" olarak hatırlanmasını sağlamıştır (Benjamin, 1989). "Modern Hayatın Ressamı" (1863) makalesinde Baudelaire'in günümüze kadar gelen modernlik tanımını "bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır" (Baudelaire, 2004: 214). Ancak bu tanım, Ali Artun'un dikkat çektiği gibi, diğer yazıları bağlamında anlam kazanır (Artun, 2004). Modernlik sadece "gelip geçici olan" olarak tanımlanmaz. Modern olmak, çağın getirisi olan, kaçınılmazlıkla ve kendiliğindenlikle anlaşılacak bir süreç değildir. Modern olmak, "kahramanca" bir çaba ve çelişkileri (çözümleme değil) göğüsleme cesareti ister (Calinescu, 1987: 50). Bu cesaret asıl olarak çağın "geçici, olumsal" yönlerini kabullenmek değil, buna karşı belirli bir tutum benimsemektir (Foucault, 2003: 181).

Ambivalence, Latince iki kökten oluşur: ambi- (“in two ways”) + valeō (“be strong”). Varlığı güçlü olarak ayımsanan iki durumun bir aradalığı, iki çelişkili durum arasındaki kararsızlık, "bir nesneye, eyleme ya da kişiye karşı eşzamanlı iki çelişkili duygu beslemek ya da tutum takınmak" olarak açıklanır.⁸ Çeşitli makale ve kitaplarda 'çiftdeğerlilik' (Oktay, 2002; Boym, 2009, s. 47-65), 'iççelişki' (Erdoğan, 1998, s. 182), 'ikircim' (Bauman, 2003) olarak karşılanan İngilizce sözcük, 'muğlaklık' ya da 'belirsizlik' sözcüklerinden farklı bir anlam taşır.⁹ Bu anlamda müphemlik, "düzen eksikliği" ya da olumsuzlaması yerine geçen bir kaosu ifade etmez. Daha çok düzen ve kaos arasında karşılıklı bir bağımlılık ve süreklilik ilişkisini gündeme taşır. Düzen ve kaos birbirini varsayar ve birbiri olmaksızın ikisi de tanımlanamaz. Bu anlamda modern bir devlet, düzen kurmak için kaos tanımına ihtiyaç duyar. (Diken, 1998: 163; Bauman, 1998: 10). Kevin Hetherington'a göre modernlik mekânsal oyunla hep canlı kalır ve tanımsız, farklı ya da çelişkili tanzimlerin sonucu mekânda varolur (1997: x). Müphemlik, bir yanda Zygmunt Bauman'ın yaklaşımındaki gibi topyekûn bir modernlik ütopyasının öteki yüzü; diğer yanda ise Marshall Berman'ın (1994) yaklaşımındaki gibi modernliğin karmaşık ve değişken bir niteliğidir. Bauman, modernliğin müphemliği silme mücadelesine, daha doğrusu, akılcı tasarımların altında yatan belirsizliklere karşı duyulan korkuya işaret ederken, Berman, farklı modernleşme süreçlerindeki mücadelelere dikkat çeker. Modernlik ikinci yaklaşımda, yekpâre ya da topyekûn bir tasarım değil, başlı başına belirsizliklerle dolu, geçiciliği vücuda getiren, heterojen bir zaman-mekândır. Toplumsal mekânın algılanan, düşünülen ve yaşanan boyutlarının birbiriyle etkileşimindeki çelişkilerin bu yaklaşımlardaki önemini görmek mümkündür (1.B.: 21).

Tasarlanmış mekânın (soyut mekân, mekân temsilleri, düşünülen mekân), uygulanması ve içinde yaşama süreleri boyunca tasarlanma sürecinde düşünülmemiş ve dolayısıyla programa katılmamış ilişkilere ve yan yanlıklara gebe olduğunu söylemek mümkündür. Bu beklenmeyen sonuçlar, modernizmin eleştireliliğinin

⁸ Ambivalence (2008). Merriam-Webster's Collegiate Dictionary (11. Baskı).

⁹ Kavramlaşarak belli bir tarihsel durumu tanımlamak için kullanılır hale gelen "ambivalence" sözcüğünün Türkçe karşılığı, Zygmunt Bauman'ın *Modernity and Ambivalence* (1998) kitabının İsmail Türkmen tarafından 2003 yılında yapılan çevirisinden alınmıştır. Ancak sözü geçen kitapta da, yer yer, kavramın 'ikircim', 'çiftdeğerlilik' ya da 'karşıt değerlilik' olarak karşılandığını belirtmek de yerinde olur (Bauman, 2003).

kaynağıdır. Kentsel mekân, bu mücadelelerin üretimine sebep olan, aynı zamanda bu mücadelelerin ürettiği toplumsal mekândır. Bir yer fiziksel, topoğrafik, coğrafi olarak belirlenmiş ya da mimari olarak tanımlı da olsa (düşünülen mekân/mekân temsili olarak), toplumsal mekânın diğer iki bileşeni olan algılanan (mekânsal icraat) ve yaşanan (temsili mekân) boyutlarının etkinliğiyle müphemleşeceği, asıl olarak yerine getirmesi beklenen işlevlerden başka işlevler kazanabileceği, planlanmamış sonuçların çıkacağı, olayların yaşanacağı mekânlara dönüşebilir. Ancak Berman'ın Paris ve Petersburg (Baudelaire ve Dostoyevski) karşıtlığında ortaya serdiği gibi, bu karşıtlığın kaynağı gelişmiş ulusların modernizmi ile azgelişmişlikten kaynaklanan modernizmin farkıdır (Berman, 1994: 295-332). İlkinde ekonomik ve politik olarak gerçekleşmiş modernleşmelere karşı çıkışlarda bile bu gerçekliğe bir tasavvur ve enerji sağlayan modernizm bulunur, ikincisinde ise azgelişmişlikten kaynaklanan modernizm, modernliğin tahayyüllerine dayanmak ve "sorunlu, tuhaf, tutarsız olmak zorunda" kalmaktadır. "Modernleşme sürecinin henüz kendini bulmadığı, görece geri ülkelerde modernizm fantastik bir karaktere bürünür. Çünkü toplumsal gerçeklikle değil, fantezilerle, seraplarla, düşlerle beslenmek zorunda kalmıştır" (Berman, 1994: 311). Berman, azgelişmiş ülkelerde görülen bu türden modernizmlerin de farklılıklarına değinerek, 19. yüzyıl ortasında Londra'da inşa edilmiş bir modernleşme ikonunun (*Crystal Palace*) kaynaklık ettiği, 19. yüzyıl Rus edebiyatçılarının imgelemindeki farklı modernleşme tasavvurlarını karşılaştırır. Bu karşılaştırmada farklı modernleşme tasavvurlarının birbiriyle etkileşimi öne çıkar. Etkileşimin kaynağı inşa edilmiş bir binadır. Bu tasavvurlar her ne kadar gerçek bir binadan kaynaklansa ve bu bina farklı niyetlerle yapılmış olup (Londra'daki kentsel ve kamusal hayatı canlandırması için) farklı bir amaca hizmet etse de (takılıp sökülebilir, geçici bir fuar yapısıdır), sebep olduğu düşsel ve fantastik kurgulardaki rolü ve niteliği değişkendir.¹⁰ Modernizmin fantastik ve düşsel niteliği bu anlatılarda temsili mekân üretmektedir. Bundan sonra mekânsal pratiğin yolu açılacak, temsili

¹⁰ Bu karşılaştırmada özellikle Dostoyevski ile Çernişevski arasındaki modernleşme tasavvuru zıtlık içindedir: Dostoyevski kentin mekânının sunduğu modernleşme serüvenini savunurken Çernişevski mega (*Crystal Palace*) yapılar aracılığıyla kentselliği ve kapitalizmi deneyimlemeksizin kırsallıktan başka türlü bir geleceğe atlanması umudunu savunur. Dostoyevski'nin kentsel mekânında çatışma, belirsizlik, itiraz ve değişimin olanağı vardır Çernişevski'nin tasavvuru ise bunların sonlandırılması üzerine kuruludur. Çünkü kent, özellikle de Petersburg, bu deneyim için ideal bir mekândır. Detlerden arınmamış ve rutin bir hayatın ele geçirmediği mekân olarak Petersburg, Dostoyevski'nin "serüven" yani deneyim olarak modernleşmeyi kurgulamasını sağlar. Bu yolla başka türlü bir modernleşme tasavvuruna, kent dışı modernleşmeye karşı çıkar.

mekânın yaşanır, deneyimlenir hale getirdiği koşullar değiştirilecektir.¹¹ Böylece, kentin okunaklılığın temsili mekânda bozulması mümkündür.

İhsan Bilgin, modernizmin İstanbul'daki izlerini okumanın zorluklarına ve kolaylıklarına değinerek başladığı makalesinde, mimarlık ve şehircilik alanlarında modernleşmenin sonucu oluşan boşlukların ve gevşekliklerin doldurulmaya çalışıldığını hatırlatır. Makalede bu bakımdan, modernizmi kentten okumanın insan davranışları, düşüncüleri ve zihniyetlerinden okumaya göre bir kolaylığı kentin çıplak gözle algılanabilir olmasına bağlanır; zorluğu, modernizmin bütün nesnelerinin "amorf bir yığın" halinde ortada olmasına bağlanır. Bu nesneler yığını ardındaki düzeni, işlerlikler zincirini keşfetmeye çalışmayı "modern bir alışkanlık" olarak niteleyen Bilgin, bu yığın için, "rastlantısal", "tekinsiz" ve "yabancılaştırıcı" nitelendirmelerini yapar. Yığının keşfinin, bu niteliklere karşı bir direnç geliştirmeyi sağlayacağı temennisinde bulunarak İstanbul'un modernleşmesinin, görülebilenlerden dolayı bir keşfini yapar. Makaleyi bitirirken de başta belirttiği kolaylık ve zorluklar tasnifinin zorluklar kısmını öne çıkaran bir saptama yapar:

Modernizmin kentlerdeki izlerini sadece fiziki varlıklarla, fiziki varlıkların da gayrimenkul stoğuyla sınırlandırdığımızda dâhi, birbirinin üzerine binmiş, bindikçe ötekini dönüştürmüş, dönüştürdükçe de birbirinin üzerinde parazit etkisi yapmış farklı katmanlar olduğunu görüyoruz (Bilgin, 1995).

Sadece fiziki varlıklarla sınırlandırılmış bir okumanın, kenti ancak yöneticiler tarafından görülmesi istenen ve resmi ideolojinin temsil etmeye değer bulduğu yönleriyle öne çıkaracağı açıktır. Ancak, makalede sözü edilen "modern alışkanlık"tan beklenti, bir anlamda kentsel ve öznel bir bütünlüğe vurgu yapar.

¹¹ Marshall Berman, sadece *Crystal Palace* (Joseph Paxton, 1851) değil, belli bir edebi ifade biçiminin de üzerinde durur. Bu ifade, bir karşılaşma sahnesini temel alır ve 'tek kişilik sokak gösterisi' olarak adlandırılır. İlk olarak Çernişevski tarafından tahayyül edilmiş, daha sonra Dostoyevski tarafından yapı ve dinamikleri ortaya serilerek bu biçimi doğuran umutsuz ihtiyaç ve çelişkiler gösterilmiştir (Berman, 1994: 310). 'Tek kişilik sokak gösterisi', Petersburg'un Nevski Bulvarı'nda hayat bulur. Nevski Bulvarı, modernleşmenin ürünü özgürlük ve eşitlik vaatleri içeren soyut bir bulvardır. Böyleyken, Rus toplumunun mikrokozmosu olarak Nevski Bulvarı bu sahnede bir kez daha soyutlanır. Bir anlamda Petersburglulara kendi soyutlamalarını ortaya koymalarının yollarını açar. Bu anlamda Lefebvre'in terimleriyle temsili mekândan mekânsal icraata geçiş gerçekleşmiştir. Temsili mekân, mekân temsillerinin (bu durumda Nevski Bulvarı'nın gösterişinin gerçek bir modernliğe tekabül etmediğini gizleyen mimarisi) gizlediği mekânsal icraat olasılığını ortaya çıkarmıştır. Berman'ın bu değerlendirmesini hatırlatan, Doç.Dr. Umut Tümay Arslan.

'Modernitenin ilk sosyoloğu' Georg Simmel'in modern kültür analizinin temelini oluşturan müphemlik, toplumsal ilişkileri ve kentsel deneyimi belirleyen zihinsel bir durum olarak ortaya çıkar (Frisby, 2004).¹² Simmel, para ekonomisinin metropoldeki toplumsal ve bireysel yaşamda yarattığı çelişkileri ortaya çıkararak bir "estetik yöntem" geliştirir. Bu çelişkiler, modern insan, mekân ve zamanın kalıcı nitelikleridir. Bu anlamda çelişkiler ve kentteki parçalılık, giderilmesi arzulanan bir durum olarak görülmeyebilir. Simmel, modern kentlere özgü bu olumsuz sayılan özelliklerin (rastlantısallık, tekinsizlik, yabancılık) olumlu yönleri ve hatta kent yaşamında vazgeçilmezliğinin üzerinde durmaktadır.

İhsan Bilgin'in de dikkat çektiği gibi, yapılı çevre üretimindeki inşaat faaliyetlerinin aksine, kentin, boşluklardan ve gevşekliklerden de oluşması söz konusudur.¹³ Mekânın, 1973'den bu yana tanımı,¹⁴ mekânın zaten işgal edilmiş olduğunu belirginleştirir. Yerleşilmemiş mekânlar, harâbeler, yapılaşmamış arsalar, tarihi yerler, kısacası belirsizlik içeren mekânlar da kenti etkilerler. Modernliğin sonuçlarından biri olan soyut mekân, sosyal ve fiziksel mekânın örtüşmesine son verir (Lefebvre, 1998). Müphemlik, soyut mekânın hem dışladığı hem de kendi varlığı için ihtiyaç duyduğu figürler, boşluklar, tanımsız yerlerdir. Müphemlik, modernliğin tam olarak gerçekleşmediği ancak gerçekliği yönlendirdiği, görmezden

¹²Simmel, moderniteye dair bir toplum kuramı oluşturma çabasının altını çizerek, "geçici yenilikler"den oluşan hayatın içinde ebedileşecek "deneyim tarzlarını" yakalamaktadır. Simmel, toplumsal deneyimi, üretim sürecinden ayırarak ilişkisel kavramlara önem verir. Toplumsal gerçekliği rastlantısal fragmanlarla inceleyerek para ekonomisinin yarattığı yeni kişilik tipinin psikolojisini anlatır. Metropol hayatına ve para ekonomisinin toplumsal ve bireysel yaşamda yarattığı çelişkileri ortaya çıkararak bir "estetik yöntem" geliştirir. Bu çelişkiler, modern insanın, mekânın ve zamanın müphem hallerini ortaya serer.

¹³ Ignasi Solà-Morales Rubió, bu çorak kent arazilerine atfen *terrain vague* kavramını öne sürmüştü (Rubio, 1995). Bu kavramı, şehre ekonomik olarak dâhil olmayan yerleri, görmezden gelinen geçici boşlukları konu edinen fotoğrafçılardan yola çıkarak üretmişti. Mekânın her zaman imgesinin dolayından geçtiği, temsili dolayısıyla algılandığından yola çıkmıştı. Morales için fotoğrafın mimariyi temsil etmekte özel bir yeri vardır; fotoğrafın nesnesiyle biçimsel bir bağlamda analogik olarak değil, bir yeri algılamamızı sağlayan sinyalleri üreterek zihinde yeniden inşa edilmesini sağladığını düşünür. Doğrudan deneyimle de sinyalleri bir anlatıya çevirdiği sürece kentli, yerlerin ve kentlerin imgesini oluşturur. Morales, makalesinde boş/metruk/yıkıntı kent arazilerini inşaatla kentin ekonomisine katmakla ilgili genel bir eğilime karşı olduğunu ortaya serer. Dolayısıyla, bu yerlerin harâbe olarak değeri ve kentin ekonomisinin dışarıda kalışları konusunda ısrarcıdır. Çünkü ona göre, ancak bu şekilde, şehre hakim olan mevcut 'gerçeklik', bir hasım edinir.

¹⁴ Bu tanım, coğrafya alanında başlayan ve başka alanlara da yayılan, mekânın üretildiği bilgisine dayanan bir tanımdır. Mekânın ardışıklığı (*sequentiality*) yerine mekânların eşzamanlılığı (*simultaneity*) öne çıkarılır. Ardışıklık, tarihsel düşünebilmeyi; eşzamanlılık ise mekânsal düşünebilmeyi gerektirir (Işık, 1994: 13). Coğrafya alanındaki tartışmalar, mekânın nicel kavranışıyla başladıysa da, sonuçta mekânın zaman ile birlikte ve eşdeğer olarak araştırılmasını öne çıkardı. Mekânın toplumsal bir ürün olduğu bilgisi de bu tartışmaların ortaya çıkardığı bir bilgidir.

geldiği varlıkların - kişiler, yerler ya da olayların - da etkisinde olduğu durumlarda, deneyimin ve temsilin içindedir (Clarke, 1997).

Sinema, diğer sanatları da içerebilen ve modernliğin travmatik sonuçlarının yansıtıldığı, müzakere edildiği, reddedildiği ya da dönüştürüldüğü kültürel ortam olarak gündelik hayatta geçip giden müphemlikleri izleyicinin yakalamasını sağlar (Friedberg, 1993). Bununla beraber kentsel mekânı da müzakereye açar. Kentsel mekân, ondokuzuncu yüzyıldaki Avrupa başkentleri ve kentler arası ulaşımındaki demiryolları (Schivelbusch, 1986; Schivelbusch, 2005; Crary, 2004: 33; Shields, 1994: 74), farklı kökenlerden, milliyetlerden ve işgücünden oluşan kozmopolit insan kalabalığı aracılığıyla, eski tanıdık çehresinden sıyrılılarak önceden yerleşik olan kentliye yabancılaşır. Sinema da kenti aşinalıktan çıkarır ve sakinleri tarafından eski haliyle bilinen kenti bilinmeyen bir mekâna dönüştürerek aynı etkiyi zımni olarak yaratır. Yabancılık, ilk belirişinde modernliğin müphemliğini belirginleştirir: Yabancı, yerleşik kentlileri tehdit eden bir unsur olarak görmezden gelinirken, diğer yandan da modern kurumların işleyişi için vazgeçilmezdir. Aynı anda hem istenmeyen hem de vazgeçilemeyen yabancı, müphemliğin vücuda gelişidir. Müphemlik, bir yandan (hava kirliliği gibi) istenmeyen bir sonuç olarak giderilmek istenmiş, diğer yandan da aylak (*flâneur*) tarafından vücuda gelmiştir. Aylak, önceden yerleşik olduğu kente yabancılaşmış bir kentlidir. Akılcı ilkelerle düzenlenmiş mekânı tamamen kendi gözleminden kaynaklı bir yoruma tâbi tutar; kent, sanat ve yaşam arasında mütekabiliyetler bulur; kentte oluşturduğu patikalarla, mekânın kullanışlılığı ya da amaçsallığını empoze eden soyut mekânın güzergâhını çaprazlamasına keser.

Sinema, kentsel hayatın kuvvetleri, akışları, ritmlerini ortaya çıkararak mekânsal bir oyun potansiyelini de barındırır. Bu anlamda müphemlik bu potansiyeli besleyen damarı oluşturur. Müphemlik, gündelik hayat içinde bulunur, bunu açığa çıkaran ise sanatsal bir çabadır. Müphemliğin mekânsallaşması sinemada duyuların yeniden düzenlenmesiyle sağlanır. Buna bağlı olarak sinemada müphemlik, fiziksel mekânla ikircikli ilişkisinde aranmalıdır. Sinema, fiziksel mekânla kurduğu ikircikli ilişkide sosyal mekânla fiziksel olanın kopuşlarını/örtüşmelerini belirginleştirir.

Bu anlamda, eğer sinemadaki kentin bir okuması yapılacaksa kent sakinini sadece somut ve fiziki çevre, dolayısıyla kimlik, cemiyet ve örgütler içinde anlamlandırarak değil, aynı zamanda belleği oluşturan hatırlama, unutmama, hayal etme, rüyalar, etkilenme/büyülenme, dehşet ve arzusunun da kentliyi tanımladığını (Pile, 2005), mekânın üretimini ve toplumsal mekânın (Lefebvre, 1998) oluşumunu, imgesel ve zımni oluşların da rol aldığı bir ağ olarak tasavvur edebilmek önemlidir. Mekânın üretimi, filmlerdeki temsili mekânın, mekânsal dönüşümler, pratikler ve çelişkilerin yakalanabildiği oranda bir önem taşır. Müphemlik/iççelişki, mekânsal olarak nasıl ortaya çıkar? Bu soruya verilecek cevap, mekânın üretimini anlatan bu kavramların anlaşılmasıyla yakından ilgilidir. Filmlerin sadece mekânsal düzeyde okunması değil, mekânın üretiminin farklı düzeylerinin müphemlik/iççelişki bağlamında ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Bordwell'e göre, sanat sineması, müphemliklerden faydalanır (2008, s. 35). Bu sayede, sinematografik öğelerin birbirine üstünlüğü olmaksızın bir denge sağlanabilir ve alışılmadık bir görme ve işitme rejimi doğabilir. Bordwell'e göre sanat sineması, izleyiciye, farklı dünyalar kurulabileceğine ilişkin düşünceler geliştirme ya da en azından yaşanana benzer kurmaca dünyaların kaçınılmazlığını sorgulama olanağını verir. Aksine tutucu nitelikleri ağır basan popüler filmler, izleyicinin farklı dünyalar kurulabileceğine ilişkin düşünceler geliştirmesine ya da en azından yaşanana benzer kurmaca dünyaların kaçınılmazlığını sorgulama olasılığına katkıda bulunmaz (Abisel, 2005).¹⁵

Türkiye'de sinema ile kent, başı başına modern süreçler olmaları yanında "Batılı" toplumlardaki modellerden alıntıladıklarıyla da ölçülürler.¹⁶ Türkiye'deki

¹⁵ Bir başka kanaate göre, farklı dünyalar kurulabileceğine ilişkin bir düşünme, modern Batılı bireye atfedilir. Örneğin, "...Orta Çağ İslam toplumunda yaşayan bir birey, görülenlerin, her gün gördüğü ve içinde yaşadığı mekânlar olduğunu, gerekirse onlara müdahale ederek değiştirmenin olanaklı olduğunu hissetmek arzusunda değildir. Tersine, bunların, toplumda yer alan farklı sınıfların farklı sivil arzularının birlikte gerçekleştiği öteki mekânlar, -Foucault'nun deyimiyle- "heterotopya"lar olduğunu düşünmek istemektedir" (Sarıkartal, 1994). Dolayısıyla modernleşme projesini aksatan ve dönüştürebilen bu eşiklerin, müphemliklerin farkına vararak, endişe ve yabancılaşmaya sebep olmasına rağmen ve bu sayede, bunları yapıtında görünür kılmak, modern Batılı bireye atfedilmektedir.

¹⁶ İstanbul'un modernleştirilmesine, Avrupa kentlerinde uygulanan kent planlaması ve yönetimi örnek alınarak başlandı. Avrupa başkentlerinde olduğu gibi bir sanayi devriminden ya da hükümetlerin merkeziyetçi politikalardan dolayı bir büyüme değil, çevre ülkelerdeki "kargaşadan kaçan Müslüman halkın Osmanlı Devleti'ne akınıyla" artan nüfustu. Bunun dışında devletin kent politikası yoktu (Çelik, 1998: 33-40). Basın ve özellikle fotoğraf, II. Abdülhamid ve sonraki yöneticiler,

sinemada Nigün Abisel'in söz ettiği farklı dünyaların olanaklılığını hayal ettiren bu türden bir çabanın izi takip edilebilir, ancak modernliğin izlerini görebileceğimiz filmler mutlaka sanat sinemasına dâhil olmayabilir. Çünkü sinemada modernlik, eğer Orr'un tespitine göre (1997) geleneksellikle modernlik arasında bir çatışmayı anlatmasında aranacaksa, bu, popüler sinemada da¹⁷ bulunabilecek bir çatışmadır. Bu çatışmadan çıkan sonuç sinemada da, edebiyatta olduğu gibi (Baker, 2000), genellikle eskiden yeniye götüren bir bilinçlenme çizgisinin haklı çıkarılmasına dayalı anlatılardır.¹⁸ Sanat sinemasında ise, bu sürekliliği bozan belli modern tipler ve sorunsallar ortaya serilir. Örneğin *At* (Ali Özgentürk, 1981), kente yeni gelen taşralının açıkça görülebilen engeller yanında gözle görülemeyen engellerle karşılaşması konu edinir. *Hanım* (Halit Refiğ, 1989), kentteki toplumsal yaşama ayak uyduramayan bir üst orta sınıf üyesinin geçmişin etkisiyle 'şimdi'yi kaybedişi ve öldüğünde dâhi, geride bırakamadığı geçmişin temsiline takılıp kalan bir hayalet oluşunu anlatır. Bazen de örneğin, *Camdan Kalp*'de (Fehmi Yaşar, 1990) olduğu gibi, kentte algıladığı olumsuzluklara tekil olarak ve elinden geldiği kadarıyla çözüm getirmek için çabalayan bireyin bunu başaramayışı üzerine kuruludur. *Gizli Yüz*'de (Ömer Kavur, 1990) ise, metropolde ender rastlanan bir 'tanıdıklık' hissi peşinden, taşra kentleri boyunca çıkılan bir yolculukta 'yabancılık' konu edinilir.

Bu tez çalışmasında derinlemesine analiz edilmek üzere seçilen *A Ay*¹⁹ ve *Karanlık Sular*,²⁰ dikkatlerini üst orta sınıfa yönelten, modernleşme tasavvurlarının

Avrupa'nın Osmanlı imgesine etki etmek ve bu ülkelere Osmanlı'nın modern yüzünü göstermek için yararlanılan birer kültür aracı olarak geliştirdi (Deringil, 1993). Avrupa'da büyük kente dair korkuların ve karamsarlıkların yerleştirdiği I. Dünya Savaşı sonrasında, sinema bu korkuları ve karamsarlıkları yansıttı. Oysa Türkiye'de kentte geçen filmlerde büyük kente dair korkular ve karamsarlıklardan çok, modernleşmek için ödenen bedeller söz konusuydu. Bu bedeller de kültürel ve gelenekseldi.

¹⁷ Abisel, Türkiye'de 1960 sonrasının, filmlerin popüler olmaya başladığı bir dönem olduğunu, "kültürel yaşamın her alanında karşılaşılan 'geleneksel-modern' geriliminin kendini açık biçimde ortaya koyduğu; ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirildiği dönem" olduğunu belirtir. Abisel'e göre, bu dönemde popüler sinema, gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir (Abisel, *Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi*, 1994, s. 187).

¹⁸ Bu bilinçlenme çizgisinin yanısıra, popüler sinemının başka nitelikleri de olduğunu söylemek mümkün. Nezih Erdoğan, popüler ve tapon sinemada da taklitten yola çıkılmasına rağmen bu "anlatı kuruluşu ve performansla gerçekleşen köklü revizyonlar"a engel olmadığını söyler (1998). Tümay Arslan'a göre ise "Yeşilçam sineması, [...] herkesin ışıktaki bir yer bulma arzusunun sahnelenebildiği, ruhların modernleştirdiği bir mekân olarak" kaydedilebilir (Arslan, 2005, s. 28)

¹⁹ *A Ay* [Siyah Beyaz, 35 mm]. Erdem, Reha (Yönetmen/Senaryo Yazarı). Uğur Erüzün (Görüntü Yönetmeni). Nathalie Le Guay (Kurgu). İbrahim Yavuzaygen, Jacques Pomonti (Yapımcılar). (1988). Türkiye-Fransa: Metis Film - Images&Cameras. [DVD]. Tiglon / İmaj.

bir aradalığından doğan müphemliği öne çıkaran, anlatı düzeyinde tanıdıklık ile yadırgatıcılık arasında kararlaştırılmaz durumlar bırakan, sözü edilen ikilikleri/iççelişkileri kullanan ve bunları mekânsal olarak belirginleştiren filmlerdir. Filmlerdeki zamansal/tarihsel belirtilerin seyreltilmesinin filmlerin yapıldığı zamanki 'şimdi'ye yabancılaştırıcı, zaman-mekân ilişkisini bu 'yabancılaşma' yoluyla temsil eden, eğretilen ve bunu mekânsal olarak belirginleştiren bir yaklaşımın başlangıcı olarak görülebilirler. Bu filmlerde kurulan mekân, ardışık olaylar zincirine bir mahal olarak değil, eşzamanlı yaşandıkları için müphemleşen ikiliklerin/iççelişkilerin mekânsallaşmasıyla belirginleşir. Her iki film de aynı kuşaktan yönetmenlerinin ilk filmleridir. Her iki filmde de kayıp ya da akıbeti meçhul birisi söz konusudur (*A ay*'da Yekta'nın annesinin, *Karanlık Sular*' da ise Lamia'nın oğlu olan Haldun'un akıbeti); yakılması söz konusu köşk-yalı bir düğüm noktası oluşturur; gerçeküstüne yaklaşan ve gerçekçiliği de reddetmeyen bir üslup benimsenir; her iki film de 1990'ların atmosferini oluşturan yıllarda yapılmış; biri 1995 diğeri 1996'da gosterime girmiş; İngilizcenin filmlerde 'yabancı dil' olarak yer alışı yadırgatacı hale getirilmiştir. *A ay* 'da çerçeve dışında kalarak tekrar eden bir olayın Yekta'nın hayalî olup olmadığı ve *Karanlık Sular*'daki olayların da Lamia'nın sanrıları olup olmadığı kararlaştırılmaz haldedir. Bu kararlaştırılmaz durumların tümünün birbirine eklemlendiği İstanbul ise bilinen, aşına olunan manzaralarla değil, kurmacanın düğüm noktalarını güçlendiren, modernleşmenin tekinsiz, yabancılaştırıcı ve çelişkili yönleriyle her iki filmin de devingen bir ögesi olurken film kişilerini de etkileyen ve bir yandan da kişiler tarafından kurulan kent mekânıdır. İstanbul'un mekânsal olarak örülerek oluşturulması konusunda her iki film de izleyicinin etkin tahayyül gücüne güvenir.

Modernlik projesi tarafından görmezden gelinen bir çelişki, bir yandan denetlenemediği için modernliğe engel oluşturuyormuş gibi görünür; öte yandan da modernleşmenin seyrini de etkileyebilen ve dönüştürebilen, böylece mevcut düzen içinde bir başka düzenin ortaya çıkmasını sağlayan bir eşik olabilir.²¹ Müphemlik

²⁰ *Karanlık Sular* [35 mm]. Ataman, Kutluğ (Yönetmen/Senaryo Yazarı/Yapımcı). Chris Squires (Görüntü Yönetmeni). Annabel Ware (Kurgu). (1989). Türkiye: Temaşa Film. [DVD]. Palermo.

²¹ Örneğin 19. yüzyılda *Palais Royal*, böyle bir etki alanına sahip olmuştur (Hetherington, 1997, s. 1-20). *Palais Royal*, Paris pasajlarının öncüsü olarak kabul edilir. Yapımı 1629 yılına dayanır. 1780'lerde Louis Phillipe tarafından yaptırılan değişikliklerle ticari bir işlev edindirilen *Palais*

gündelik hayatta, kararlaştırılmaz bir durum olarak deneyimlenir. Böyle bir durumu algılayan kişi için, öğrenilen kalıplar ya duruma uymaz ya da birkaçının bir aradalığı durumu açıklayabilir (Bauman, 2003).

Sinema ve kent, kültür ve toplum bağamlarına mekânsal bir analiz olanağı sağlar. Bu anlamda kültür (sinema) ve sosyoloji (kent) arasındaki ilişki aslında sadece birbirini yansıtmaktan ibaret değildir.²² Kent, sinemanın "toplumsal gerçeklerle" ilişkisinin belirlendiği mekândır. Hiç durmadan üretilen kent, inşaatla gerçekleştirilen fiziksel tanımlama girişimlerine direnen bir toplumsal mekândır aynı zamanda. Buna rağmen sosyolog, yazar, kent plancısı, mimar ve kentsel yönetimlerin kentin yanında ve kente karşı geliştirdikleri tutumların sinemada da hayat bulduğu görülür. Kentle sinema arasındaki yansıtmaya dayalı ilişkinin sinemadaki tezahürlerini inceleyen çalışmalarda bu ikiliğin ortaya çıkarıldığı görülebilir.²³ Kente yaklaşımlar arasındaki bu belirgin karşıtlığın mekânın tarihinde kaçınılmaz bir süreç olduğu, bugün de süren bir ikilem oluşturduğu söylenebilir. Bu süreç, kente dair korkuların ve kente duyulan hevesin kaynaklarını ortaya çıkarması bağlamında, bu tez için önemlidir. Bu yüzden kente dair karşıt görüşlerin yeşerdiği süreç, tezin ilk bölümünde tartışılmaktadır. İlk bölümde ayrıca, müphemliğin tanımı yapılmakta, mekân/kent ile ilişkisi modernlik içinde, modernleşme sürecinde ve modernizm bağamlarında tartışılmaktadır. Kullanılan mekânsal paradigmlar ve figürler bu bölümde sunulmaktadır: başka mekân (*heterotopia*), mekânsal pratik, temsili mekân, mekânsal temsil, yabancı, tekinsiz (*unheimlich*), harâbe gibi kavramlar ele alınmaktadır. Tez çalışmasında incelenen her iki filmde de izleri olduğu görülen,

Royal, 1789 devriminden önce, kültür elitinin dolandığı bir mekândı. Aydınlanma'nın kamusal alanıydı. Bunlara rağmen, karnavalvari bir mekân olarak her sınıftan ve kültürden insanın ve kadınlarla erkeklerin serbestçe ve kısıtlamasız karşılaşabildiği ve Fransız toplumunun hiyerarşik yapısından bir süreliğine kopuşu vadeden bir yerdi ve bir anlamda devrim düşüncelerinin oluşumunda merkezi bir rol oynamıştı. Bu anlamda bir 'başka mekân' (*heterotopia*) oluşturmaktaydı (Hetherington, 1997).

* Fantazmagorya (*phantasmagory*), Walter Benjamin'in modernlikle ilgili bir tespittir. Bu tespite göre, modernliğin fantazmagoryası, kendi yarattığı mitleri aşma vaadini içerir. Bu vaat moda ve mimari gibi ürünlerde görünürlük kazanır. Asıl amaç mitten kurtuluş olmasına rağmen, bu ürünler, ütöpik arzuların dondurulmuş temsilleridir. Bu durum, arzunun çarpıtılarak zorunluluklardan ve kaderden kopuş adına, ilerleme, özgürleşme ve bolluğun ifadelerine dönüşmesidir. Öte yandan, fantazmagorya her ne kadar mimaride maddeleşse de, metropoldeki bireysel ve kolektif deneyim de fantazmagoryaya benzer mitsel biçimler alır (Gilloch, 1997: 105).

²² Bu yansımalar aracılığıyla sinema, belli dönemlerde istenmeyen toplumsal sonuçlara kaynaklık etmekle itham edilmiş ya da tersine toplumsal gerçeklikleri yansıtmakla yükümlü tutulmuştu (Shiel, 2001: 2-3).

²³ Bir örnek olarak bkz. (Dimenberg, 2004).

edebiyatta kurmacanın bir türü olan 'fantastik' üzerinde durulmakta, son olarak kentsel görünimleri ve algılama biçimleriyle ilgili bir müphemlik kaynağı olan nostaljinin türlerinin, nostaljinin temsilî bir figürü olan 'harâbe' ve modernlikle ilişkisi incelenmektedir.

İlk bölümde ayrıca, kentin dönüşümü ve buna paralel olarak değişen İstanbul imgelemine yer verilmekte, bu bağlamda da Türkiye sinemasında İstanbul'un ve evin temsilinde olduğu kadar özellikle bu ikisinin ilişkisinde de belirginleşen bir müphemleşme ayırdedilmeye çalışılmaktadır.

İkinci bölümde, *A Ay*'da evin harâbesi ve bilindiği haliyle İstanbul imgesinin nasıl farklılaştığı üzerinde durulmaktadır. Kentin tanınan yerlerinde çekilmiş olmasına rağmen, *A Ay*'da daha öncekine göre farklı bir İstanbul imgesi oluşturulmuştur. Kent, yabancılaşmanın, tekinsizliğin, klostrofobinin ve köhneliğin olduğu kadar kökensizliğin, oyunun, ucu açıklığın, düşlerin de mekânıdır. Bu anlamda ev, köhneliğine rağmen bilinmeyen alt katlarıyla ve girilmeyen odalarıyla da kentten apayrı bir dünya oluşturur. Müzevari atmosferiyle hem ulusal hem de kişisel bir tarihin kesiştiği bir temsilî mekândır. Öte yandan evin iç mekânını görececek bir şey olmadığı halde, bir dünya gibi algılatan filmsel mekân ve geniş zaman kipi; nostalji ve donuk bir gelecek fikri karşıtlığında ortaya çıkan çelişkilerin zeminini oluşturur. *A Ay*'da bu çelişkiler aracılığıyla ayrıca ada ve doğasının kente göre nasıl konumlandırıldığı, anlatı ve mizansen düzeylerinde tartışılmaktadır. Tekinsizlik, harâbe, öylesine herhangi mekân ve başka mekân ilişkileri saptanmaktadır.

Karanlık Sular'ın incelendiği üçüncü bölümde ise, bu kez kentlilik ve kent arasındaki mütakabiliyet ve bağlılık tartışılmakta, bu tartışmada kentlinin kenti anlamlandırma ve dönüştürme pratikleri üzerinde durulmaktadır. Kentlinin kim olduğu kadar ülkenin toplumsal belleğini yansıtan bir kent olarak İstanbul'un, toplumsal gerçeklik ile gerçek-dışılık (mitler, kişisel hikâyeler, rüyalar) arasında oluşturduğu eşik tartışmaya açılmaktadır. Evin özel alanıyla kentin kamusal alanları arasındaki ağı, filmin diyaloglarıyla temsilî mekân arasındaki çelişkinin İstanbul imgesini nasıl oluşturduğuna bakılarak bu kez kentlilik ve aidiyet temaları üzerinden sergilenen çelişkiler satanmaya çalışılmaktadır. *Karanlık Sular*'da İstanbul, hem olağanüstü ve tuhaf olanın hem de modernleşmenin ve küreselleşmenin somut

sonuçlarının bir arada olduğu, geçmiş ve geleceğin bir arada yaşandığı, harâbelerden oluşan ve 'kentimsi' bir mekândır. Bu etki, bilinen yerlerin gerçekte olduğundan farklı bir biçimde birleştirilmesiyle olduğu kadar, ev ile kent ilişkisindeki süreklilik, filmsel mekâna genelleşmiş bir tekinsizlikle elde edilir. Bu defa, tekinsizliğe eşlik eden bir başka öge daha vardır: Fantastik. Fantastik, bir yandan mekânın müphemleşmesini sağlarken, diğer yandan da filmin bitmeyen ve sürekli birbirine açılan hikâyelerden oluşan yapısına katkıda bulunmaktadır. Fantastik, gerçekmişgibilik etkisini sürekli sekteye uğratmakta, böylece gerçek ve gerçekdışılığın birbirine müdahale edeceği bir alan oluşturma çabası sergilenmektedir.

İki filmin incelemesinin ardından sonuç bölümünde sunulan değerlendirme ise her iki filmin ikili çelişkileri nasıl değerlendirdiğine ve mekânı bu ikiliklere göre nasıl kurduğuna dair bir özet; bu anlamda yeni dalga Türkiye sinemasının bir kopuşun mu yoksa bir eğilimin mi izlerini barındırdığına dair yapılan tartışmalara bir eklemlenme olarak görülebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KENT MEKÂNI - MÜPHEMLİK - SİNEMA

A - Kent Mekânı

Kentsel mekâna ve bir biçim olarak kente yaklaşım farklılıkları belli ikilemlere ve analogilere dayanmaktadır. Bu yaklaşımlarda belirgin bir karşıtlığın ortaya çıkış koşulları,²⁴ bu tez açısından önemlidir. Bu karşıtlık, sinemada da ifadesini bulan, kentten duyulan korku ve kent sevdası²⁵ olarak nitelendirilebilecek iki zıt uç arasındadır. Yaklaşım farklılıklarına temel oluşturan bu ikilemleri ve analogileri incelemek, kentsel mekânın eleştirisiyle toplumsal ve kültürel araştırmasındaki güncel savrulmaların bağlamını ortaya çıkarır.²⁶

Ondokuzuncu ve daha sonra yirminci yüzyıl başındaki kentlerin, nevrasteni, agorafobi, klostrofobi ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra nostaljinin ortaya çıkmasına elverişli bir mekân oluşturduğu söz edilmiştir. Ancak hiçbirinin sebep olmadığı bir kenti rehabilite etme girişimine, asıl olarak 1830'larda, Manchester'da görülen kolera salgını sebep olmuştur (Donald, 1992: 427). James Donald'ın aktardığına göre, bu salgın, kent yönetimini önlem alma noktasına getirdiğinde yöneticilerin düşündükleri çözüm, kenti bir organizma olarak gören analogiye dayanmıştır. Bunun için çözümü ortaya koymadan önce, kenti okumak ve başkalarına da okunabilir kılmak için raporlar ve kitapçıklar hazırlanmıştır. Böylece kent, yönetilmek üzere söze dökülmüştür. Bu raporlar ve kitapçıklar, kenti birbirine bağlı ve birbirini etkileyen organlardan oluşan bir vücut gibi değerlendirerek, koleranın kaynağı olarak görülen yoksul işçi mahallelerinin yarattığı kirlilik tespiti

²⁴Her ne kadar bu tez için tarihsel bir modernlik yerine modernliğin temaları bağlamında bir araştırma benimsenmiş olsa da bu karşıtlığın ortaya çıkış koşullarına ana hatlarıyla değinmek yerinde olur.

²⁵Berman'da bu eğilim, Jane Jacobs'un *The Death and Life of Great American Cities* çalışmasıyla, 1960'larda yeniden canlanmasına yol açtığı, sokakta farklılıkların karşılaşması, çarpışması karışması ve kendi yazgılarını ortaya koymak üzere maddi ve manevi güçlerden örülü bütünlük içinde bir kentte mücadelesine yaptığı övgüye atıfla "kent romansı" olarak geçer (Berman, 1994: 420).

²⁶Marshall Berman, bu ikilemi iki ayrı yerde "modernperestlik" ve "kültürel umutsuzluk" arasında (1994: 229) ve modern tiple modernleşmiş ortam arasındaki bölünmeyle (411) karşılar. İkincisi için New York, kentin modernleşme tasavvurlarının ve modernizmlerin çarpışmasının meseli, ibretlik öyküsü olur (383-414). Bu anlamda Donald'ın ifadesi de bağlamına yerleşmektedir: Kent, "modernliğin metaforu" haline gelmiştir (Donald, 1992: 419).

üzerinde dururken, bu mekânsal durumu kapitalizmin ve endüstrileşmenin getirdiği bir sonuç olarak değil, aksine kapitalist yöntemlerin ve endüstrileşmenin gidereceği varsayılan bir sebep olarak kentsel bir iyileştirmeyi gerekli görmüştür. Kentin biçiminin olduğu gibi tutularak koşulların iyileştirilmesiyle kolera salgınının sonlandırılacağı öne sürülmüş, bir "refah devleti" stratejisi aynı zamanda endüstrileşmeye ve kapitalizme övgü olmuştur. Öte yandan bu refah stratejisi ve insani gerekçeler, daha sonra adım adım ve incelikli bir biçimde geliştirilen disiplin ve denetleme yöntemlerinin de gerekçelerini oluşturur.²⁷

Kenti anlamak ve anlatmak üzere kullanılan organik analogiden mekânîk analogiye geçişte nüfusun istatistiki olarak daha yakından takibini içeren bir anlayış etkili olmuştur. Mekânîk analogiden evrilen ve günümüzde "toplum mühendisliği", adı verilen bilim dalı, toplumsal yaşamın akışlarını akılcılığın etkisi altına almakla uğraşır. Mekânîk analoginin amacı kent yönetiminin kaidelerini kentlilere çevre düzenlemesi aracılığıyla benimsetmek olmuştur. Nüfusun yakın takibiyle sağlanan bilimsel veri, sonuçta mimarlar için de veri oluşturduğundan kentin fiziki yapısına da etki etmiş, polis stratejilerinde kullanılagelmiştir.

Buradan yola çıkarak kent yönetimi için kentlinin deneyiminin veri değil, uygulamalar için gerekçe oluşturduğu öne sürülebilir.²⁸ Ancak, kente dair kuramlarda kentlinin deneyiminin esas alınması adım adım da olsa gerçekleşmiştir. Gerçekleştikten sonra her ne kadar üretilmiş mekânda kentlinin deneyiminden yola

²⁷Buna karşılık Friedrich Engels, 1844'de yazdığı "The Condition of the Working Class in England" makalesinde organik bir kent analogisini reddederek üretimin toplumsal ilişkilerini öne çıkardığı bir analiz yapmıştır. Bu makalede Engels, işçi sınıfının yoksulluğunun ve mekânsal durumun üretim koşullarının bir sonucu olduğuna dikkat çekmiştir. Organik analoginin temelindeki doğal ya da kutsal açıklamaları reddettiği bu makalede kent, hala bir bütünlük olarak kavranmakta ancak bu bütünlük kentteki toplumsal ilişkilere atfedilmektedir. Ayrıca makalede ilk kez kent mekânı, işçinin gözünden görülmüştür. Bu anlamda yoksul mahallelerin durumu, tedavi ya da tamir edilecek sorunlu bir mekânîk ya da organik parça değil, üretim biçiminin dönüştürülmesi gerektiğine delalet eden bir gerçekliktir.

²⁸Berman'ın aktardığı üzere, Dostoyevski'nin "insanlığa duyulan sevginin gerçek insanlara duyulan nefretle birlikte gidişinin" New York'da 1950-60 arasında Robert Moses tarafından gerçekleştirilen yıkım ve inşaat faaliyetleri bağlamında dile getirilmesi bunu açıklayıcıdır. Moses, Berman'ın deyişiyle "kamu ile halk arasında bir çelişkiyi" en ileri derecede kuran kişidir (1994: 403-406). Robert Moses, 1924'de tasarladığı Long Island Kumsalı Projesi'nin Komisyon Başkanlığı ile başlayan ve New York'un belediye başkanı tarafından Şehir Parkları Departman Şefliği'ne getirilerek 1964 Dünya Fuarı'na kadar süren kentsel dönüşüm ve yatırımından sorumlu baş mimarıdır. Kent planlaması eğitimi almamış olmakla beraber, kamu yönetimi alanında ki doktorasına paralel kentsel yatırım fikirleriyle Roosevelt'in "New Deal" ekonomisinin getirdiği para akışını birleştirmiş, New York'un otoyollar ve parklar arcılığıyla Haussmann tipi bir harmanlanmasını yönetmiştir (Goldberger, 1981).

çıkan fikirler açıkça görülemese de, James Donald'ın da söylediği gibi, kentsel planlamada ve mimaride kentlinin deneyimi esas alınmış ve bunun sonucu bu alanlardaki çalışmalara bu yönde bir sorumluluk yüklemiştir. Kentsel deneyim ve kent ancak bundan sonra modernizmin konusu olmuştur.

Paris'te III. Napolyon'un emrindeki Seine bölgesi valisi Baron Haussmann tarafından 1852'de başlatılarak 1870'de görevden alınmasına kadar devam eden yıkım ve inşaatlar, çevre düzenlemesi yoluyla kente akılcılığın uygulanmasıdır. Kent yönetimine çeşitli kolaylıklar sağlayan plandaki geniş bulvarlar, "askeri müdahalenin kolaylaştırılması adına" ve "içsavaşa karşı" kamusal düzeni (Mumford, 1970: 96; Benjamin, 2004: 102), "hijyenik", "havadar" bir toplumu (Foucault, 2003: 90) ²⁹ olduğu kadar birbirine eklemlenen "caddeler boyunca perspektif ağırlıklı bir bakışı sağlamak" amacıyla yapılmıştır (Benjamin, 2004: 101).³⁰ Bununla birlikte, uygulama sürecinde başta düşünülmemiş ve beklenmeyen sonuçlar ortaya çıkmıştır. Parisliler kentlerine yabancılaşır (Benjamin, 2004: 102) ancak yoksul kentliler için bu yabancılaşmanın bir tek olumlu yanı vardır: iç sokaklarında gözlerden uzak ve sefalet içinde oldukları şehrin alt üst olmasıyla gözler önünde olmalarına sebep olan başka bir mekân kavuşmuşlardır (Berman, 1994: 203-212). Bu mekân gözleri birbirine bağlayan bulvarlardır. Daha önce hiç olmadığı kadar farklı sınıftan insanın birbirini gördüğü ve görüldüğü mekân olmuştur bulvar. Göz önündeki sınıf farklılığı, şehrin atmosferini tamamen değiştirmiş, keder ve coşkunun bir aradalığı bütün kentlerin ortak özelliği olmuştur. Berman, Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'ndaki "Yoksulların Gözleri" şiirini, bu beklenmeyen sonuçlardan birini sahnelediği için kaydeder. Sahnede ayrılmış bir çiftin ayrılmadan önceki bir deneyimi konu edinilmektedir. Çift, yeni açılan bir kafede ve dışarıda oturmaktadır. Kafe, aydınlığı, bolluğu ve koşturan garsonlarıyla henüz yıkıntıların kaldırılmadığı yeni açılan bulvarın köşesindedir. Öylece çıkıp gelen yoksul bir ailenin bulvarın karşı tarafında ve kafeye bakıp durmasıyla çiftin rahatı bozulur. Rahatsız oldukları gözlerin sahiplerine karşı

²⁹Foucault, "İkdirain Gözü" başlığı altında yayınlanan söyleşisinde, yerleşim yerlerini denetleme gerekçesi olarak gelişen "toplumsal hijyen" i tanımlamak konusunda etkin rolleri olması sebebiyle doktorları, "kolektif uzamın ilk yöneticileri" olarak nitelendirir. Foucault'nun analizine göre, şehirlerin doktorların analizlerine göre biçimlendirildiği zamanlar, ondokuzuncu yüzyıl başlarına dayanmaktadır.

³⁰Benjamin, bunu ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan teknik zorunlulukların sanatsal hedefler aracılığıyla soylu kılma eğilimine bağlar.

farklı duygular içinde oldukları için ayrılırlar. Bulvar çifti "politik" olmaya zorlar (Berman, 1994: 203- 210): biri yoksul aile için üzülp kendi durumundan suçluluk duyarken diğeri onların orada durup baalmalarını engellemesi için kafe müdürünü sorumlu tutar. Sonuçta yoksulların gözleri önünde aşk, "kişisel mutluluk, sınıfsal bir imtiyaz gibi görünür". Görmek ve görülmek, bulvarın yarattığı ortam sonucu kentli imgesini değiştirir. Bulvarın aynı anda gözleri birleştiren ve insanları hatta bilinçte bölünmeye sebep olan özelliği, Haussmann bulvarının ilk zamanlarına aittir. Daha sonra bulvardaki yoğun trafik ve yirminci yüzyıl bulvarlarının daha geniş boyutları bu sahnenin yaşanmasına elverişli mekân oluşturmaz. Bu yüzden Haussmann bulvarının sebep olduğu Baudelaire'in ölümsüzleştirdiği bu sahne, kentlerin giderilemeyen bir ikilemini dramatize etmesi açısından önemlidir.

Yöneticinin kente bakışı ve sıradan kentlinin kenti deneyimleyişi zıtlık halinde bir ikilik olarak bugüne kadar gelmiştir. Yaratıcı kentliler (modernistler), Haussmann gibi modernleşmecilerin yıkıp baştan yaptıkları şehri yeniden okuyarak yeniden tılsım kazandırmaya çalıştılar. Günümüzde ne refah politikalarının zamanında önerilmiş olduğu gibi yoksul semtleri olduğu yerde tutup sağlıklı bir yapıya kavuşturmak ne de kentlinin içsel dünyasıyla gerekçelendirilen kentsel yenilemeler yapılmaktadır.³¹ Buna karşılık, kente duyulan heves ve kentten duyulan korku, güncel paradigmalarda hâlâ sürmektedir.³²

Şehre duyulan karşıt duyguların salınımı çeşitli isimler alabilir: paradoks, belirsizlik, çelişki, kaos. Bu durumların bir aradalığı, kentlileri kent hakkındaki fikirleri konusunda kutuplaşmaya iter. Kimilerinin yaşamlarının farklı dönemlerinde ayrı kutuplardan yana tavır benimsenir, kentsel yeniliklere, yeni modernizmlerin getirdiklerine bir övgü ya da bunlara karşı bir direnç sergilenir. Kente yaklaşımlarda

³¹Örneğin Londra'daki liman bölgesi böyle bir gerekçelendirmeye dayanmaksızın çok hızlı çıkarılan bir kararla gerçekleştirilip, sonuç olarak *East End* ve civarı arasındaki dengesizlik daha da artmış, çevredeki göçmen semtlerinin de yavaş yavaş kopmasına sebep olmuştur. Türkiye'de yakın zamanda gelişen Tophane örneği, bu büyüklükte yenileme projelerinin nasıl bir seyir izlediğini görünür hale getirmesi açısından önemlidir. Gerçekleştirilmeyi bekleyen "Galataport Projesi", Tophane ve Tarlabası semtlerindeki mevcut sakinlerin yer değiştireceğini ön görmese de projenin kaçınılmaz sonuçlarından biri olacaktır (Bauman, 2005).

³²Bu karşıtlık, çoğu kez kentteki düzen (disiplinin ve denetimin kaynağı olarak) ve düzensizlik (çeşitlilik ve rastlantının kaynağı olarak) arasındaki bir karşıtlığa (Massey, 2000); bazen de eski kente duyulan nostalji ve gelecekteki kente duyulan arzu arasındaki karşıtlığa taşınır (Berman, 1994: 415-437). Bu karşıtlığın üzerine düşünülen bazı makalalar ve kitaplar için bkz. (Graham, 2004;Ruggiero, 2003;Raven, 2008;Glancey, 1996;Davis, 1992;Pile, Brook and Mooney, 1999)

ortaya çıkan çatışmanın gündelik hayatta farkedilmemesi adına alınan önlemler, kentin biçimlenmesine etki ederler. Teknoloji, kentsel mekândaki karşılaşmaları ve rastlantıları azaltmak için (modernleşmeci) öznelere yeni yollar sağlar. Öte yandan her yenilik, bir önceki önlemin yarattığı bir başka çatışmayı engellemek için yeni bir sorun yaratır. Berman'ın bu yenilikler silsilesinde gördüğü gibi, modernizmin bir tarzının diğerini yok etmek üzere hareket ettiği bir diyalektik söz konusudur. Bunların kaynağı ise Berman'a göre "modern tınle modernleşmiş ortam arasındaki bölünme" dir (1994: 411). Bu bölünme sebebiyle kente dair çelişkili duyguların yarattığı modernlik bilinci keskinleşmektedir.³³

Kentler, 1980'lerin sonundan itibaren, küresel ve yerel ilişki ağlarının kesişme noktası olarak, mekân ise "akış mekânı" (*space of flows*) olarak yeniden tanımlandılar (Castells, 1989). Bu tanımları esas alan kuramlarda kentler, birbirine göre farklılıkları, dâhil olduğu şebekeler ve küresel ilişkilere girme yeteneklerine bağlı olarak incelenmektedir. Bu tanımın uzantısı olarak "az gelişmiş ülke" metropoller, ülkelerinin dış dünya ile temas noktalarıdır. Metropoller, bu bağlamda küresel ölçekte tanınırlar ve birbiriyle ulusötesi düzeyde ilişkiler geliştirirler. Küresel ve yerel, birbirine eklemlenebilir bir etkileşim içindedir; küresellik, yerellikle desteklenir.³⁴ Yerel olarak belirlenen özellikler, küresel olarak pazarlandığında metropollerin de birbirine benzediği görülür. Çünkü bu özelliklerin belirlenmesi, küresel dolaşıma geçilebilmesi için kapitalist para dolaşımını temel alır. İstanbul imgesinde de bu bağlamda değişen ve değişmeyen yönler bulunur -ki bu tezde konu edinilen iki film de böyle bir değişimin sinemadaki tezahürleri ve örneğin İstanbul'da gerçekleştirilen sanat festivallerinde 2005 yılına kadar kadar belirginlik kazanmayan bir kültürel temsîlin ilk ürünleridir.³⁵ Bu tezde konu edinilen *A Ay ve Karanlık Sular*, İstanbul imgeleminin resmî ideolojiyle ve modernleşme projesiyle ilişkisini sorunsallaştırarak bir anlamda bu imgeleme dair bir eleştiriyi mümkün hale getirirler. Günümüzde mekânın yeniden kazandığı önem, mekânın üretimi ve bu eylemin politik niteliğiyle ilgilidir.

³³ En keskin modernlik bilincinin Baudelaire'e ait olduğu düşünülürse (Foucault, 2003: 181), bu çelişkinin çözümlenmesinin neden hedef olamayacağı ortaya çıkmaktadır.

³⁴"Küreyel" (*glocal*) terimi bu durumu ifade etmek için dile getirilmiştir. Türkçesi Boym'un *Nostaljinin Geleceği* çalışmasını çeviren Ferit Burak Aydar'a ait.

³⁵Uluslararası sanat festivallerinde kullanılan İstanbul imgesinde ancak 2005 yılında gerçekleşen değişiklik, aşağıda "İstanbul'un Temsilinde Müphemlik" altbaşlığında aktarılmaktadır.

i. Mekânin Üretimi

Sonraki bölümlerde yürütülecek film tartışmalarında kullanılacak olan kentsel ve mekânsal kavramların kısaca özetlenmesi yerinde olacaktır. Bu kavramların sadece fiziksel mekânla ve görünen kentsel mekânla sınırlı olmadıklarını önceden belirtmek gerekir. Bununla birlikte, toplumsal mekânın tüm veçheleri her kentte görülür. Lefebvre, mekânı, üretilen, üretilmiş ve yeniden üretilen mekân olarak katmanlara ayırır. Lefebvre, (toplumsal) mekânın (toplumsal) bir üretim olduğunu vurgularken, aslında mekânın hareketsiz ve önceden verili olmadığına dikkat çeker. Fiziki, yani doğal mekân, basit bir yan yana dağılım gösterirken, toplumsal mekân, belli bir noktada birleştiren ve merkez ile çevreyi ayıran bir özellik gösterir. Tezin bölümlerinde geçecek olan "mutlak mekân", "soyut mekân", "mekânsal icraat", "mekânın temsili" ve "temsîlî mekân" gibi kavramlar, üretilen, yeniden üretilen ve üretilmiş mekânların farklı boyutlarıdır.

Mekânın üretildiği bilgisi, bir ürün olarak mekândan çok bir sürece işaret eder ve doğal/fiziki mekânın yitirildiği fikrini aklımıza getirir.³⁶ İkinci bir sonuç, her toplumun, kendi mekânını oluşturduğu fikridir. Oluşan mekân, insanlar ve nesnelerin mekânda dağılımından ibaret bir mekân değil, karmaşık bir toplumsal mekândır. Karmaşıklık, toplumsal mekânın üretim ve yeniden üretim ilişkilerinin birbiriyle etkileşiminin temsillerinden ileri gelir. Sembolik temsil, bu sosyal ilişkileri bir arada tutmaya hizmet eder. Yeniden üretim, biyolojik yeniden üretimi (aileyi), işgücünü (çalışan sınıf), üretimin sosyal ilişkilerinin yeniden üretimini (kapitalizmi oluşturan ilişkileri) kapsar. Yeniden üretim ilişkileri bir yandan doğrudan - umumi - aleni diğer yandan da örtülü - gizli - bastırılmış olarak ikiye ayrılır. Bu ilişkilerin temsilleri cinsellik ve erişkinliği işaretleyici sembollerdir. Güç ilişkilerini de kapsayan üretim ilişkilerinin temsilleri yine mekânda varlık bulan binalar, anıtlar ve sanat yapıtlarıdır. Lefebvre, bu temsilleri, üretim ilişkilerinin şiddetle yüklü ifadeleri olarak tanımlarken örtülü özelliklerine dikkat çeker. Lefebvre, toplumsal mekân tartışmasını, birbirine bağlı bir üçlü halinde tartışacağı mekânsal pratik (*spatial*

³⁶"Doğal mekân yok olmakla beraber doğa da düşünceden yok olacaktır (...) Kurmacanın temel alındığı sanatsal faaliyette, halen bir sahne ve manzara oluşturmaya ve sosyal sürecin modeli olmasına rağmen doğa, tamamen yok olmak üzeredir" (Lefebvre, 1998: 30). Buradaki sorun, doğa ile kültürün ayrılığının korunmasıdır (Mutman, 1994).

practice), mekânın temsili (*representation of space*) ve temsili mekân (*spatial representation*) kavramlarına bağlar.

Mekânsal pratik, mekânın deneyimlenmesi ve kullanılması boyutudur. Beden ve duyarlar dolayısıyla algılanan mekân olarak özetlenebilir. Mekânın, mekânsal deneyimlerin kavramsallaştırılmasıyla ilgilidir. Mekânın ideolojik ve tahakküme dayalı temsilleridir. Kapitalist toplumsal oluşumun içinde, baskın ve yaygın mekân temsilleri, bir yandan kapitalist mekânsal uygulamaları belirsizleştirici bir soyut mekânı öne çıkarırken, diğer yandan da bu mekânı ortaya çıkaran toplumsal güç ilişkilerini görünmez kılar. Mekân metalaşır: mübadele değerine indirgenir. Mekânın temsiliinde, üretim ilişkilerinden kaynaklanan kodlar ve göstergelerle bilimsel, kuramsal ve teknolojik bilgi öne çıkar (Mutman, 1994: 184). Bu mekânın görünür kılınmasının yolu ise baskın toplumsal ilişkilere direnişin gerçekleştirildiği temsili mekânlardan geçer (Hetherington, 1997: 22) Temsili mekân, hayal gücü ile deneyimlenen ve keşiflerin yapıldığı düzeydir (Işık, 2009: 21). İmgelem sayesinde edilgen biçimde dönüştürülen ve uyarlanan mekân, doğrudan deneyimlenir. Ancak temsili mekân, fiziksel mekânın üzerini sembolik bir katman gibi kaplar. Temsili mekânda, nesnelerin sembolik kullanımını yapan ve mekânın belli bir yaşama biçimini ortaya çıkaran kullanıcı söz konusudur. Bu anlamda karmaşık sembolik ifadelerle kültürel veya geleneksel biçimlerin kurduğu bir yaşanan mekândan söz edilebilir. Temsili mekânda geride bırakılmış yerlerin kullanımı da olabilir (Hetherington, 1997: 23). Lefebvre'in bu üçlü ayrımını, sırasıyla, algılanan (mekânsal pratik), düşünülen (mekânın temsili) ve yaşanan mekân (temsili mekân) olarak kısaltabiliriz. Bu üç düzey ayrı ele alınabileceği gibi, çoğunlukla iki ya da üç düzeyin bir arada olması, birbirini etkilemesi söz konusudur.

Üretilmiş mekânın sınırları aldatıcıdır. Çevrilmiş ve kapatılmış mekân, soyutlamanın ürünüdür.³⁷ Duvarlar ve sınırlar hep bir ayrım görüntüsü verirken asıl olan ise sınırları belirsiz bir sürekliliktir. Bu anlamda, sınır, basitçe ayrım değil,

³⁷ Soyutlama, doğanın göstergelerle yönetilmeye başlandığı sırada ortaya çıkar. Mutlak mekân içinde soyutlamanın göstergeleri, kadının toprak, erkeğin kültür olarak ifadeleridir. Bu göstergeler mekânsal bir dağılım gösterirler ve kadının mekândaki alanı doğa olarak tayin edilir. Erkek kültürel alanı kapladığından ve kültür de doğaya hakim kabul edildiğinden, erkek kadına hakim hale getirilmiş olur (Lefebvre, 1998). Steve Pile, cinsel farkın mekânda kuruluşu ve mekânın cinsel fark olarak kuruluşunun, mekânın psikanalizin gerekliliğini açığa çıkarıcı rolüne dikkat çeker (1996).

aslında bir geçiş noktasıdır. "Mekânın yasası, her mekânın bir başka mekânla karşılıklı ilişki içinde olması, mekânların iç içe geçmesidir" (Mutman, 1994: 185). Bu düşünce, "mekânın sonsuzluğu", "mekân boşluk değildir" ve "mekânı dolduran gövdedir" önermelerini açıklar. Mekânın çoğulluğu, kişinin bedeni ile gördüğü şeyin bağıntılı olması ve aralarında bir süreklilik olması demektir. Bu mekân, perspektif kurallarına göre örgütlenemeyen, geometrik ve görsel olarak kurulamayan bir mekândır. Görme duyusunun tüm duyulara olan hâkimiyeti sonucu gelişen saydamlık yanılsamasına karşılık, sonsuz gövde/mekân, görsel olarak tanımlanmaz. Görsel olmayan bu boyut, mekânın üretiminin ekonomik ve politik olan boyutuna eklenilen bir boyuttur. Bu boyut, iç dış ayrımlarını geçersizleştiren, yer değiştiren bir etki yapar. "İç" ve "dış" ayrımı, mekânın temsili boyutuna dâhil edilebilir. İç mekânı dış mekândan ayırdığı sanılan sınır, geçirimsiz değildir. "İç" ve "dış" ayrımı, mekânı okunaklılık açısından örgütler.

Soyut mekândaki mekân temsili, bu mekânın üretiminde rol alan mekânsal pratiği gizler. Soyutlamanın belirgin bir ifadesi de simetridir. Kent planlamacılığındaki simetri, siyasi bir boyut içerir (Işık, 2009). Soyut mekânda görsellik, soyutluk ve siyasal otorite kol koladır. Bu birliktelikte şiddet de rol alır. şiddetin kullanımı, kapitalizmin soyut mekânında mutlak mekâna³⁸ göre daha derin ve ayrıntılıdır. Mekânın homojen olması mümkün değilken, soyut mekândaki homojenlik ideali, gündelik hayatta bir çelişki ortaya çıkarır. Bir başka çelişki de homojenlik idealiyle beraber mekânda işbölümü sonucu oluşan parçalanmadır. Bu parçalanma yerlerin farklılaşmasına sebep olur ve bazı yerlerin artık olarak dışlandığı görülür. Bu yerlerde mekânın yeniden kazanılması bir olanak olarak ortaya çıkar. Mekânın yeniden kazanılması demek, soyutlamanın örttüğü katmanların açılması, mekânı kuran güç ilişkilerinin ortaya çıkması, sonuçta kullanıcıların bu açılmayı değerlendirerek başka bir mekânsal pratiği yürütmeleri demektir.

Toplumsal mekân, mekânın sadece fiziksel ve toplumsal alanın dışında sınırlı ve birbirinden ayrı mekânlardan oluştuğu fikrine karşı, insan ilişkilerinden oluşan bir mekânı öne sürer. Mekân ve toplum ilişkisi, tek yönlü bir ilişki değildir. Toplumsal mekânın en karmaşık ve değişik biçimlerde görülebileceği yer ise kent ve

³⁸ Mutlak mekân, fiziki mekânın toplumsal mekânla örtüştüğü, yakın-uzak ilişkilerinin fiziki mekânın koşullarıyla belirlendiği mekândır.

metropoldür. Metropollerdeki mekânsal organizasyon, gücün işleyişini gizlemekle kalmaz, toplumun işleyişini de etkiler.

Lefebvre, toplumsal mekânın basit görünümüleri olduğu fikrine kapılmamak gerektiğine dikkat çeker (1998: 30-53). Basit görünüm, her ne kadar kolaylıkla tasvir edilebilir mekânsal özellikleriyle öne çıksalar da tasviri yapmaya kalkışan kişi, iki türlü yanılsamayla karşı karşıyadır: Saydamlık yanılsaması ve gerçekçi yanılsama (27-30).³⁹ İlkinde, mekânın her türlü tuzaktan ve gizden muaf, masum bir tasviriyle sonuçlanan bir duruma⁴⁰ karşı, ikincisinde ise nesnelerin, öznenin düşünceleri ve arzularından daha gerçek olduğu yanılgısına⁴¹ karşı tetikte olmak gerekir. Lefebvre, bu iki yanılsamanın birbiriyle ille de zıtlık ilişkisi içinde olmadığını; birbiriyle mücadele etmediğini; hatta birbirini besleyebileceğine dikkat çeker.⁴²

B - Müphemlik

Müphemlik, toplumsal ilişkileri ve kentsel deneyimi belirleyen zihinsel bir durum olarak, Georg Simmel'in modern kültür analizinin temelini oluşturur. Baudelaire'in modern kenti yürüyerek katederken geliştirdiği ve şiirlerine yansıttığı optik ve zihinsel bir durumdan kaynaklanan müphemlik, Benjamin tarafından "aylak"ı (*flâneur*) tanımlayan bir özelliğe kavuşturulmuştur (Benjamin, 2004). Benjamin'in, 1927-1940 arasında yazdığı "*Charles Baudelaire: A Lyric Poet In the Era of High Capitalism*"⁴³ çalışmasında aylak (*flâneur*), modernliğin, kentsel mekânın ve deneyiminin müphemliğinin amblemi olarak ortaya çıkar. Aylak, gözün

³⁹ Lefebvre, ilkinin idealizm; ikincisinin de materyalizm ile yakınlığını belirtmiştir (1998: 30).

⁴⁰ Saydamlık yanılsamasının mimarideki sonuçları için Richard Sennett (1999) tarafından verilen örneklerden öte, Türkiye'de yaşanan duruma yakın bir örnek, her şeyin tartışılarak ve konuşularak anlaşılabileceği, sorunların bu yolla çözülebileceği, her şeyi konuşmanın demokrasinin ve özgürlüklerin göstergesi olduğu düşüncesidir.

⁴¹ Bu türden yanılsamaya örnek olarak, uluslararası savaş suçları mahkemelerinde, adaletin, canlı tanıklılıklarla değil, savaş yıkıntılarından elde edilen veriyle sağlanabileceği iddiası verilebilir. Bu iddianın hayata geçirilmiş hali, IHL (*International Humanitarian Law*) için *Human Rights Watch* tarafından hazırlanan *Goldstone Raporu*'dur (Bechler, 2010).

⁴² Örnek olarak verdiği durum, düşüğe geçmiş kapalı bir politik bir gücün kullandığı görünüşteki saydamlığını, doğa, toprak, köken ve doğumu çağrıştıran imgelerden oluşturabilmesidir (Lefebvre, 1998: 30).

⁴³ 1927'den ölüm yılı olan 1940'a kadar üzerinde çalıştığı tamamlanmamış projesidir. Bu çalışmayı *Paris Pasajları*'nın minyatür bir modeli olarak düşünmüştür. Ölümünden sonra *Pasajlar* çalışmasına, "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", diğer iki denemesiyle ("Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Paris'i" ve "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine") beraber dahil edilmiştir. Bu denemeler, Baudelaire çalışması olarak anılır (Cemal, 2004: 272).

etkinliğinin kulağa ağır basmasıyla belirlenen insan ilişkilerinin bir eseridir. Simmel'in saptadığı kentte zihinsel etkinliğin temel oluşu, bir yandan da kentin tedirgin edici kaynağıdır. Bu tedirginliği gidermek üzere 1840'larda Parisli insan tipleri hakkında basmakalıp fikirler oluşturmaya yönelik yatıştırıcı karikatürler ve "fizyolojiler" adı verilen tasvirler üretilmiştir. Bu tasvirler popülaritesini dedektif hikayesine bıraktığında yatıştırıcılık, rakip olduğu tedirginliğe yenik düşmüştür. Poe'nun icat ettiği dedektif hikayesindeki asıl motif, bireyin izlerinin büyük kentin kalabalığında silinmesidir (Benjamin, 2004: 137). Nüfus sayımı, adres ve kimlik bilgilerinin oluşturulmasıyla kentin bulvarlardan önce tanıdıklığını yitirmesinin bu türün belirmesiyle eşzamanlı olduğunu gösteren Benjamin, aylağı "bilinmeyen adam"a çeviren yeteneğiyle tanıtır: kentin sayılarla kesin bir biçimde kaydedilmesine tepki olarak gelişen bir kalabalığın içinde tanınmayacağı şekilde hareket etmek. Aylağı tanımlayıcı olan bu bilinmeme, tanınmama arzusu, aynı zamanda kenti çölle eşdeğer kılmaktadır (Bauman, 1994). Çölde yürürken bırakılan iz çabuk silinir; tanıdık biriyle hiç karşılaşmadan saatlerce yürümek mümkündür, kentte karşılaşılan başkaları, kalabalık çölde yanından geçilen kumullar gibidir (Bauman, 1994: 140). Çöldeki zaman da belirleyicidir. Yeni başlangıçlar, geçmişin silinmesi ve geleceğin hiç gelmeyecek oluşu, aylağın kentteki deneyimini çağırıştırır. Yeni başlangıçlar yeni kapılar ama hiç bitmeyen bir şimdi aylağa hâkimdir. Bauman, kenti aylağın deneyimi dolayısıyla çöle benzettiği makalesinde, aylakta "telafi edilen zamanın", yabancıyla ortak yönü olduğuna dikkat çeker (Bauman, 1994). Yabancı, bir anlamda, gerçeklikten ayrı, kendi kurmacasını adımlayan ve görülmeden görme oyununu oynayan bir belirsizliktir (1994: 141). Öte yandan aylak, kentlinin öteden beri yerlisidir, bu anlamda yabancıнын karşıtıdır. Aylağı kendi kentine yabancılaştıran yeniliklerden biri de kente gelen yabancılar, ya da hep kentte olup da aylak tarafından önceden tanınmayan yoksullardır. Kalabalığın çoğunu kente gelip yerleşen yabancılar oluşturur. Yabancı için de kent bir çöl gibidir. Kendi yabancılığını deneyimlemek için yaban/tuhaf bir dünya kurgulayan yabancı, kontrolünü elinde tuttuğu boş bir mekânda gibidir. Bu mekânın boşluğunu kurmacayla doldurabilir, gerçeklikle ilişkisini askıya alabilir. Aylak bu konuda daha ayrıcalıklıdır: kalabalığa istediği rolü verir, görülmeden görmenin uygulamasını yapar. Kalabalığın varlığının ve onu oluşturanların güvencesi olan bu oyun, görülmeden görmek üzerine

kuruludur. Bu kural karşılıklıdır: kimse kimseyi izlemiyor. Bu (görüyorum, ama görülüyorum) oyunu, *panoptikon*'dan ayıran, karşılıklı oluşudur: her birey -miş gibi yaparak diğerini belli bir role zorlamadığı gibi, kaçınılmaz bir sonucu da yoktur.

Yabancı, hem kentin hem de kentlinin müphemliğini vücuda getirir. Meçhul bir yerden gelip şehre yerleşen yabancı, toplumun varsaydığı bütünlüğünü ve homojenliğini bozma tehdidini taşımakla suçlanırlar. Öte yandan *yerleşik yabancı*,⁴⁴ bugün kentlinin kendisidir. *Yabancı*, modern bireyi de tanımlayan, köksüzlüğü ve evi/yuvayı/yurdu terkede bilme cesaretini temsil eder. Bu cesaret ile modern birey, yabancılar arasında bulunma durumunu benimser. Böylece, her modern kentli, bizzat yabancı olmayı göze almıştır. Zygmunt Bauman, müphemliğin tanımını Simmel'in 'yabancı' figüründen yola çıkarak yapar (2003; 2006). Buna göre müphemlik, modern kentin dışlayarak ya da asimile ederek sonlandırmaya çalıştığı yabancılık, gerçekte sonlandırılmadığında ortaya çıkan durumu anlatan bir kavramdır.⁴⁵

Batı'yı referans alan kültürlerde, mekânın üretiminin belirli bir biçimi ve bu mekânsal düzenin imgesi birbirine eklenir.⁴⁶ Öte yandan bu mekânsal düzen ve imgesi çakışmazlar. Bu ikili durum, mekân ve mekânın temsili arasındaki fark olarak ortaya çıkar. Modernliğin üretiminde, belirli bir mekânın temsil biçimi değil, gerçekliğin organizasyonu, bir temsiliyet mekânı olarak, ayırt edici olur. Modernlik, buna göre, "çifte bir farklılığın sahnelenmesine verdiğimiz isimdir" (Mitchell, 2000, s. 27). Benzer bir ikili durum, Türkiye'deki mekân temsillerinin (1.B. 20-25): yarattığı bir ayrım, özellikle teknoloji ve üretim yöntemleriyle kültür arasındaki ayrımdır.⁴⁷ İlhan Tekeli'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun modernlik projesiyle

⁴⁴Metin Altıok'tan aktaran (Coşkun, 1998).

⁴⁵"Yabancılar", bir toplumun zıtlık içinde algıladığı "biz" ve "onlar" bölünmesine meydan okuyan, tesis edili sınırları bulanıklaştıran, bildik olmalarına rağmen şaşkınlık ve endişe yaratan hem yakın hem uzak, ne düşman ne dost "taklitçiler"dir (Bauman, 2006: 65-100). Ayrıca Bauman'a göre, "ulus-devletlerin asıl uğraşı yabancı problemdir, düşmanlar değil" (aktaran Stratton, 2000: 196).

⁴⁶Müphemliğin bu vechesi, sömürgecilik sonrası söylemde ortaya çıkar (Mitchell, 2000: xiii-xiv; Diken, 1998: 173-177). Homi Bhabha müphemliği, başka kavramlarla beraber, sömürgecilik sonrası söylemin merkezî bir kavramı haline getirir. Bu söylemde, yalnızca sömürgecinin değil, sömürülenin de çabası sonucu yürütülen bir "ötekileştirme" ve sürekli olarak yeniden oluşturulan bir özne tarafından başkılığın bastırılması söz konusudur. Sömürgeci, diğerini eğitirken bir yandan da kurar. Stratton, Öteki'nin ürettiği müphemliği, Yabancı'nın vücuda getirdiği müphemlikle karşılaştırır. Bu karşılaştırmadan ilkinin 'neredeyse aynı, ama değil'; ikincisinin ise 'hem aynı, hem değil' olduğu sonucuna varır. (Stratton, 2000: 196-197).

⁴⁷Ziya Gökalp'in medeniyet ve hars ayrımına değinen Meltem Ahıska, bunu ideolojik kurgularının yanısıra hâlâ "bilimsel" gibi savunulan bir yaklaşım olduğuna değinir. (Ahıska, 2005: 307).

kurduğu dört aşamalı ilişkiye bağlı olarak ayırt ettiği bu projeye kısmi bir direniş, "teknoloji ve üretim biçimini Batı'dan alarak kendi kültürünü ve kimliğini korumak" ile ilgilidir. Ziya Gökalp'in kültürü ikili algılayışından beslenen bu direnişin ideolojisine göre kültür, teknoloji ve "milli kültür"den oluşur; teknoloji (medeniyet), Batı'dan alınabilirken "milli kültür" değişmeden korunabilir. İlhan Tekeli dört aşamalı bir modernlik projesinin⁴⁸ son aşamasında geliştirilmiş bu ayırmamayı şöyle yorumlar:

Bu söylem hem gelişmenin hızlandırılmasını, hem de kimliklerin korunmasını gerçekleştirmenin başarılabilir bir şey olduğu kanısını yaratmaktadır.(...) Türkiye'de gelişen siyasal düşüncelerin, modernite gibi evrensellik iddiası taşıyan bir projeye ilişkisini, Batı-Doğu karşıtlığı gibi evrenselliği daha baştan reddeden bir kavramlaştırma içinde ele alması, Modernite projesi karşısındaki dirençlerin artması sonucunu doğurmuştur (Tekeli, Mayıs 2002, s. 32).

Tekeli'nin ifade ettiği gibi, modernlik projesine "kısmi bir direniş"ten kaynaklanan bu tutum, Mitchell'in işaret ettiği türden bir mekân ile temsili arasındaki farkı oluşturan bir etkidir. Gecikme ve yer değiştirme, modernliği "Batı"nın kendisi olarak sahnelemeyi sağlar. Bu tezde sorunsallaştırılacak olanın, "alternatif bir modernlik" üretmek ya da Batı'nın anlatısını revize etmek yönünde olmaması amaçlanmaktadır. Buna bağlı olarak ortaya çıkan ikilemlerin aşılması ya da geçersizleşmesi müphemliğin benimsenmesiyle gerçekleşebilir mi?

i. Kentlideki ve Kentteki Müphemlik

Kentte birey, farkında olmadan kente özgü hareketliliğin, devinimin bir parçası olur. Her gün bir toplu taşıma aracına biner, kentin başka bir yerine gider; işten çıkışta tanıdık yüzler görmek için bir yere uğrar; bir dostuyla buluşup bir sergiye gider; başka kentten gelen bir tanıdığa adresini tarif eder; arabayla bir yere yetişirken park edilecek yerlerin haritasını aklında tutar; bir olaya yetişmek için en uygun yolun hangisi olduğuna birkaç dakikada karar verebilir; politik bir eyleme katılır, kentin sembolik meydanında kalabalığın içinde hareket eder; giydirmeye cam cepheli bir binanın onikinci katından parsellere ayrılmış şehre bakar; bir heykelin

⁴⁸Bir sanayi öncesi imparatorluğunu dönüştürme sürecine ilişkin olarak geliştirilmiş dört aşamalı model. Osmanlı İmparatorluğu'nun ulus devletlere parçalanması bu modele uygulandığında en son aşamada ulus devletlere parçalanma gerçekleşmiştir. (27)

önünde birini beklerken tanımadığı biriyle sohbet eder; sıkışmış trafikte sürücü koltuğunda beklerken kalabalık içinde tek başına kalmaktan kaçınmak için ya radyoya ya da mobil telefona başvurur; metropole küçük bir kentten ziyarete gelmiş bir tanıdığa kentin "görölmeye değer" yerlerini gezdirir. Kentte her şey tıkır tıkır işlemediğinde, bir anlığına bir trafik kazası sebebiyle durulursa ya da bir aksamaya denk gelinirse, ancak bu anlarda, her gün içinden geçilen bir yerin farklılığını algılamak, aynı yoldan her gün geçen insanların bir kısmıyla yüz yüze gelmek ve hatta konuşmak olasıdır. Ancak bu gibi durumlarda, homojen ve bütün olarak kabul edilen kentin içerdığı farklılıklar öne çıkar.⁴⁹ Bugün kentte hareket etme biçimlerine yenileri eklendiyse de bu uzak-yakın, yabancı-tanındık, yavaş-hızlı, geçirgen-geçirimsiz temaları değişmemiştir. Kentteki deneyime hep çifte bir ruh hali eşlik eder. Bu durum, mutlaka bir endişe ya da korku yaratan bir durum olmayabilir. Simmel'e göre bu çifte algılama ve bir algılama biçiminden diğerine sürekli ve hızlı geçiş, ya da bu değişmelere karşı kayıtsızlık, kentlilerin, "toplumsal-teknolojik mekanizmayla aynı seviyeye getirilip yıpratılmasına karşı" direnebilmeleri için vazgeçilmezdir (2004: 86). Bütün bu deneyimler, bir yerden diğerine gitmek, basitçe bir yer değiştirme olmadığı gibi, hareketin kendisi de değiştirilen yerler arası doğrusal bir hareketten ibaret değildir. Metropolde bir yerden diğerine gitmek, çeşitli başka yerlerden de geçmeyi gerektirir. Geçmek için kişinin hareketi de gerekmez. Kentlinin sürekli değişen bir algılama ve duyumsamayla belli bir kayıtsızlık sayesinde başedebildiği açıktır. Bütün bunlara, iletişimin yeni aldığı biçimi ve görsel işitsel medyanın da etkisini de ekleyerek, kentlerle beraber artık köylerin ve kasabaların da bu sürekli değişkenlikten payını aldığını tahmin etmek zor değildir.

Modernleşme sürecinde, çelişkilerin gizlendiği bir düzen, seyirlik hale gelirken hayatın güncel akışında ya da kültürel ürünlerde yüzeye çıkan düzen dışı artıklar, istenmeyen, projelere dâhil edilmeyen, sonsuzca mübadele edilemeyen şeyler (Çabuklu, 2001: 111), modernliğe bir tehdit oluşturur. Öte yandan, 'düzen dışı

⁴⁹ Bütünlük ve homojenlik temasına karşı çıkan James Donald, kent diye bir bütünlüğün olmadığını, bu ismi ve başlığı, aslında parçaların (kurumlar, üretim ve yeniden üretim ilişkilerinin yarattığı toplumsal ilişkiler, yönetim uygulamaları, basındaki iletişim biçimleri gibi) etkileşiminden üretilmiş mekânı gösteren bir isim olduğunu ve bu çeşitliliğe tek bir isim vermekle bir tutarlılık ve bütünlüğü atfettiğimizi öne sürer (Donald, *Metropolis: The City As Text*, 1992: 422). Bu yaklaşım, ilk olarak, Manuel Castells'in *The Urban Question* (1972) adlı çalışmasında 1970'lerde kent sosyolojisi alanına getirdiği eleştiride görölmüştür.

artıklar', modernleşme projesinin ihtiyaç duyduğu durumlar, mekânlar ve insanlardır. Müphemlik en başta, bu ikili durumun bir arada ve aynı anda yaşanıyor olmasından kaynaklanır. Akılcılığın hâkimiyetine rağmen inançların ve geleneğin devamı; bireysel özgürlük vaadi ve "kendi küçük dünyasına hapsolan birey"; "sözün vitrine dönüşmesi" ve sahicilik arayışı; özel hayatın korunması ilkesi ve özelin kamusallaşması; gösteriye dönüştürülen kent ve korunaklı sitelerdeki mimaride geleneğin yüceltilmesi⁵⁰ gibi kulağa çelişkili gelen birlikteliklerin kültürel ürünlerde bazen tek bir imgenin içinde yer alması söz konusudur. Kent planlama, düzen ve tasarımın her yerde hâkim olması gerektiği bir kamu mekânı olarak kabul edilir. Oysa dışlanmış gibi görüldüğü düzensizliklerden de beslenen bir kent söz konusudur. Kentin planlayıcıları tarafından değil, yurttaş/bireylerin ve bunların oluşturdukları örgütlerin, grupların, fragmanlar⁵¹ halinde değişen yoğunluklarda birbirine geçen, akan, çarpan, yanyana duran, örtüşen bir kentsel mücadele alanından, kamusal alandan söz edilebilir. Bir mekânın kamusal ve özel alan arasında bulunduğu sürenin de olasılıklara en açık olduğu ve potansiyelinin en hissedilir halde olduğu bir dönem olduğu öne sürülebilir.

Mekânın "ölü ve hareketsiz", "üretim aracı ya da kaynak" olarak ele alan evrimci bir yaklaşımın amacı, mekânı örgütleyerek ulusal büyüme ve kalkınmaya yönelik bir mekânsal kademelenmeyi sağlamaktır. Mekân, bu yaklaşımlarda, işlevlerin yansıtıldığı ve kalkınmacı fikirlerin uygulandığı bir gerçekleşme alanı olarak kabul edilmiştir. Bunun sonucu olarak kalkınma planlarında akılcı çerçeveye uygun olmayan mekânsal özelliklerin "geçiş süreci içinde düzelecek olan yapısal çarpıklıklar" ya da "belirli toplumlara özgü" olarak tanımlanmıştır (Eraydın, 1994). Öte yandan, kentleşme sürecinin modernleşme süreci olarak algılanması; kentin, modern ve sanayileşmiş bir topluma dönüşmenin temel bir ögesi olarak tanımlanması, yine akılcılık üzerine kurulan çerçevede ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte mekân, bu çerçevede edilgen bırakılmıştır, yani mekân dışı öğelerin gelişme

⁵⁰Örneğin aidiyet duygusunun restore edilmesi olarak tanıtılan mimari konsept tasarımlar ve buna örnek olarak gerçekleştirilmiş bir toplu konut projesi olan "Kemer Country"nin tasarım prensiplerinin eleştirisi için bkz. (Bozdoğan, 1998: 132).

⁵¹ Kentin fragmanlardan oluştuğu fikri, kentin bir bütünlük olmadığı düşüncesini öne çıkarır; kentin bütünsel ve homojen, işlevsel ve hiyerarşik düzenlenmesine karşıt olarak fragmanların birbiriyle ilişkisinden ve farklılıklarından oluştuğunu kabul eder. Fragmanlar, Simmel'in "toplumsal gerçekliğe dair rastlantısal fragmanları"dır (Frisby, 2004: 19-21).

ve değişmelerin yansımalarına indirgenmiştir. Kent bir mekânsal organizasyon olarak düşünöldüğünde bile, sadece zihinsel süreçlerin bir sonucu olarak okunmuştur. Klasik kentte de zihinsel süreçlerin etkin olduğu söylenebilir. Aradaki fark, zihinsel süreçlerin klasik kentte yaşama doğrudan bir figür olarak katılmasıdır.⁵² Klasik kent, bu yolla doğrudan devleti temsil etmiştir (Colquhoun, 1990: 84-89).

Zihinsel süreçlerin mekâna aktarılmasından önce soyutlanmasını "mekân temsili" olarak kavramsallaştıran Lefebvre, bu sürecin sonucu ortaya çıkan (ancak göröndüğünün aksine tamamlanmamış olan) mekânın bu yönünü "soyut mekân" kavramıyla karşılar. Toplumsal ve fiziksel mekânın örtüşmesinin sona ermesiyle belirginleşen sanayi sonrası toplumlarda soyut mekânın ortaya çıkışı, zihinsel süreçlerin mekâna geçirilmesi anlamına gelmektedir (Lefebvre, 1998). Artık politik, felsefi, mimari ya da sosyolojik tüm fikirlerin mekâna aktarılmadan önce soyutlaşması söz konusudur. Lefebvre'e göre, soyut mekânın ürettiği iki önemli yanılsamada da mekân, görünen ile özdeş kabul edilir ve gerçekliğin tanımı, görölebilen ve fiziki olanla sınırlandırılır.

Belli bir teknolojinin bir yere ulaşmasından önce, o teknolojiyi var eden algılama biçimi ve düşünce sisteminin o yeri de kapsayan sorunları önceden var ettiği dile getirilmiştir.⁵³ Mekân temsillerinin kentin okunaklı olması için kontrol altında tuttuğu toplumsal mekânda gizli ya da üstü örtölü kalan deneyim olasılıklarının mekân temsilleri ve mekânsal icraatle ortaya çıkarılması kentte bir mücadele konusudur. Ancak bunun için kentlinin gözlemci bir alışkanlıktan öte Baudelaire'in belirlediği türden "kahramansı" bir tutuma ihtiyacı olduğu ortaya çıkmaktadır. Kentin okunaklılığı ancak kentlinin pratiğiyle bir hasım edinecektir.

⁵²Örneęin, mimari bir eleman olarak 'duvar', Rönesans'tan bugüne değişen anlamı ve kullanımıyla düşünölebilir. On yedinci yüzyılda duvarlar, fiziksel olarak ayırdığı odaları hiyerarşik olarak ayırmadığı için bütün odalar birbirine benzer ve birbirine açılır biçimde düşünölmekteydi. Özel hayat ile yabancılarla paylaşılan hayatlar, henüz birbirine geçişi olmayan ayrı alanlara dönüşmemiştii (Gürbilek, 2001: 58; Mumford, 1961). Koridor, onsekizinci yüzyılda ailenin özel hayat olarak tanımlandığı bir dönemde, odaların açıldığı yer haline geldi ve duvar, hiyerarşik olarak ayırıcı bir mimari elemana dönüştü.

⁵³ "Makinalar teknik olmadan önce sosyaldır" (Deleuze'den aktaran Crary, 2004). Meltem Ahıska, radyo yayıncılığının Türkiye'de milli bir kültürü yaratmak üzere 1930'ların sonundan 1990'ların başına kadar devlet kontrolünde kaldığı yılları "milli kimlik" kavramını tartışmaya açmak üzere incelediği kitabında, radyonun de dâhil olduğu teknolojilerin milli kültürü yaratmak ve toplumu düzenlemek için kullanılan basit ve nötr araçlar olmadığına dikkat çeker. Bunun için de Deleuze'ün *Foucault* kitabından teknolojilerin teknik olmadan önce toplumsal olduklarına dair önermesini alıntılar: "Maddi bir teknolojiden önce bir insan teknolojisi vardır". (Ahıska, 2005: 316).

Kentin okunaklılığı örneğin sokaktaki yürümeyle zımnî olarak bozulur, kurulu ayrımlar akışkanlaşır (Pile, 1996: 228). Yürüme ve anlatı, De Certeau'ye göre, mekânı üretmeyle eş anlamlıdır, çünkü bütün bu bilinçdışı ilgiler ve arzular bu eylemlere geçer. De Certeau'ye göre mekânsal pratik, özellikle yürüme, verili bir mekânın anlamlandırılmasına yol açan gündelik bir eylemdir. De Certeau, mekânsal pratiği Lefebvre'den farklı olarak gündelik hayatta mekânı anlamlandırma süreci olarak tanımlar. De Certeau'nun yaklaşımında mekân ve imgesi farklıdır. Bu tanıma göre, bir harita ya da okunaklılık atfedilmiş bir yer, insanlar tarafından kullanılınca mekân olur. Örneğin geometrik olarak plancılar tarafından belirlenen bir cadde, üzerinde yürüyenler tarafından mekâna dönüştürülür. Burada önemli bir nokta, plancının kuşbakışı görüş açısından göz seviyesine geçiştir. Bu geçiş, toplumsal mekânı biçimlendirme ayrıcalığına sahip politik ve ekonomik gücün kuşbakışı gözünden,⁵⁴ bir yayanın, çocukluk hatıraları sayesinde metaforik bir kenti ortaya çıkaran, gözüne geçiştir (De Certeau, 1984: 110). De Certeau için bütün anlatılar, mekânda birer geçittir ve başlı başına yolculuk sayılabilirler. Mekânı katedip düzenleyen hikâyeler, homojen ve izleyicisiz mekânla somut bir izleyicinin perspektifinden kaydedilen mekân arasında hareketi gerçekleştirirler. Mekânın anlamlandırılması ise, iki mekân arasındaki farkın kaydedilmesiyle mümkün olur. Öte yandan bu geçiş iki yönlüdür. Yayanın bakışını terkedip plancının kuşbakışı gözüne yerleşmek böyle bir anlamlandırma sürecinde her zaman olasıdır.

Modernliğin mekânsal tasavvuru ile bu tasavvurla her zaman çakışmayan modernlik tezahürleri arasındaki farklılıktan dolayı oluşan kopukluklardaki müphemlik, 'başka mekânlar'a kaynaklık edebilecek kopukluklardır. 'Başka mekânlar', zaman ve mekânın özel bir bileşimleridir. İçinde bulunduğu düzene alternatif bir başka düzen düşleyerek mekânın farklı deneyimlenmesine sebep olurlar (Foucault, 2005).⁵⁵ "Başka mekân", temel olarak kendisini çevreleyen mekânla

⁵⁴ Bu kuşbakışı görüş açısı, kelimenin doğrudan anlamının çağrıştırdığı gibi bir kuşbakışı bir manzara olmayabilir. Politik ve ekonomik gücün görüş açısı, sözlü ya da estetik düzenlemeyi belirleyebilir.

⁵⁵ Foucault, anatomi alanında kökeni olan ve bedeninin eksik/fazla, yerinde olmayan organlara ya da tümörumsü yabancı parçalarına atfen kullanılan "Heterotopya" terimini modern sonrası mekân zaman anlayışında bir tür karşı mevkiyi isimlendirmek için kullanmıştır. Kevin Hetherington, buradan yola çıkarak, heterotopyaları, birbiriyle alışıldığı/izin verildiği gibi bir uyum içinde olmayan şeylerin yan yana bulunduğu fiili mekânlar olarak tanımlar. Bu anlamıyla heterotopyalar, yerleşik düşünme/algılama/görme biçimlerini zorlayıcı, bu biçimleri teyit etmeyen mekânlardır (Hetherington, 1997: 42).

ilişkisi içinde ve kurulu düzenden geçici olarak kopartılmış bir zaman-mekân parçasıdır. Başkalık, birbiriyle ilişkili bütün mekânlarda fark olarak ortaya çıkar, bu anlamda 'başka mekân, başlı başına tek bir mekân değil; bir süreçtir,'⁵⁶ iki mekânın birbirine göre ilişkisinde ortaya çıkar ve ilişkisel olarak var olur.

Öylesine-herhangi-mekân,⁵⁷ İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmış, önce tamamen sinemadan bağımsız bir durum olarak, savaşın yaşanmadığı yerlerde dâhi, belirsiz bir kentsel doku, geniş kullanılmayan yerler, rıhtımlar, depolar, çelik hurda ve direklerin oluşturduğu yığınlardan kaynaklanmıştır. Bununla beraber, sinemaya özgü olan öylesine-herhangi-mekân, eylemin sebep-sonuç zinciri içinde ilerlememesi sonucu mekânın parçalarının birbiriyle bağlantılarının bulanıklaşması ve kopmasından doğdu. Bu kopukluklar ve bağlantısızlıklar, mekânın farklı biçimlerde yeniden bağlantılandırılabilen parçalardan oluşmasını sağladı. Mekânın bağlantılarının kopması, film kişilerinin içinde bulundukları duruma müdahale etmekten kaçınmaları, bunun yerine, olayları sadece görmekle yetinmeleri ve bir eylem beklentisini boşa çıkarmalarının bir sonucudur. Bu tür mekânın üretildiği filmlerde, izleyicinin etkin tasavvur gücü ve mekân parçalarının yeniden ve farklı şekilde bağlanması altı çizilmektedir. Bu anlamda öylesine herhangi mekân, filmin olayların sebep-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanmadığı, kopuklaştırılmış ve tamamen kavranamayan, yönleri belirsiz bir mekândır.

Barthes, bir yerin ilk kez ziyaret edilmesini aynı zamanda yazılmaya başlanması olarak görür. Kılavuzlar ve haritalarla bir kentin deneyimlenmesinin mümkün olamayacağını vurgular. Adresler, bu anlamda, kentin içinde belli bir yere nasıl gidileceğini anlatıcı değildirler. Bir adres ve adresin tarifi birbirini yansıtmaz. Adresin tarifi her seferinde yeniden yapılmalıdır. Adreslerin tariflerindeki değişikliği takip ederek kentin zaman içindeki dönüşümüne tanıklık etmek mümkündür. Konu edinilen filmler, bir adres tarifi olarak da okunabilecek birer öznel mekânsal hikâye

⁵⁶Foucault'nun ilk kez bir konferansta (1967) Fransızca olarak dile getirdiği kavram olan başka mekânlar "*des espaces autres*" başlıklı konuşmanın içinde heterotopyalar "*Hétérotopies*" ismini verdiği mekânsal durumun tanımını sunar. Bu kavramın müphemlikle bağlantısını kurarak analiz eden bir yaklaşım için bakz. (Hetherington, 1997: ix)

⁵⁷Öylesine-herhangi-mekân, Gilles Deleuze tarafından ilk kez sinema için kullanılan *any-space-whatever*" tamlamasının Asuman Suner (2005: 121) tarafından kullanılmış Türkçe karşılığıdır. Deleuze, Fransızca aslı "*espace quelconque*" olan bu kavramı, Pascal Augé'den aldığını belirtir (1997: 109).

olarak görülebilirler. Öyle ki, filmlerdeki yerlerin, bu yerlerin gerçek isimleriyle karşılaştırıldığında tanınırlıklarını yitirdikleri anlaşılabacaktır. Bu tanınırlık kaybı, filmlere tekinsizlik katar. Tekinsizlik bu tezde analiz edilen filmlerde bir korku unsuru olmaktan uzaktır. Daha çok aşinalığın kaybedildiği aralığı açmaktadır. Tekinsizlik kavramından bu filmlerde kentin gözle görülmeyen, dile getirilmeyen ve aslında hep var olan yönlerini anlatmak ve kentle ilgili klişelerden kopmak için yararlanılmıştır.

James Donald, kent ve sinemayı modern mekânlar olarak eşleştirdiği yazısını, tekinsizliğe bir potansiyel atfederek bitirir. Ona göre tekinsizlik, çoğunlukla uygulandığı haliyle "demonik imgeler" olarak değil, "Benjamin'i bütün yazılarında ziyaret eden *Angelus Novus*⁵⁸ gibi "filmleri ziyaret ettiğinde bir potansiyel taşıyabilecektir (Buci-Glucksmann'dan aktaran Donald, 1995: 93). Buna paralel olarak, filmlerde kurulan imgesel kentlerde tekinsizlik, bir arzuyu ifade edebilecektir. Steve Pile, benzer bir biçimde, filmlerdeki "psikolojik coğrafya"yı (*psychogeography*)⁵⁹ ayırtırmaya çalışırken tekinsizliğin filmlerde görselleşip işitselleşen ve kentte görünmeyen ama işler halde olan duyguları ve arzuyu temsil ettiğini öne sürer. Kenti fiziksel ve kurumsal oluşumlarından öte bir halet-i ruhiyenin evreni olarak niteleyerek, kentin, içerdiği bütün fiziksel görünümünün toplamından daha fazla olduğuna işaret eder. Binalar sokaklar ve trafik, kenti oluşturmaz. Aynı zamanda insanların yaşama biçimleri, iş, ticaret, alışkanlıklar, zevk, suç, öfke ve şiddet de kenti oluşturan parçalardır. Kentle ilgili gerçeklik, görünen kadar görünmeyeni, fiziksel kadar duygusal olanı, hızlanan kadar yavaşlayana, irtibat kadar rastlantıyı da alacak kadar genişletilir (Pile, *Real Cities*). Böylece kenti, gizli-açık ikiliğinde incelemek yerine kentte yaşanan deneyimlerin keşfi geçer. Kitapta kurmaca yapıtlarda izi sürülen gerçek dışı/gerçek üstü öğelerle (hayaletler, vampirler, büyü ve rüyalar) hem kentlerin duygusal işleyişi hem de kentin yaşanmış deneyimleri, toplumsal süreçleri, mekânsal ve zamansal veçheleri ortaya çıkarak

⁵⁸ Paul Klee'nin 1920 tarihli tablosu, Walter Benjamin tarafından "tarih meleği"ni temsil eden bir imge olarak özellikle, "Tarih Kavramı Üzerine" adlı makalesinde betimlenir (Gürbilek, 2001: 36) .

⁵⁹ Guy Debord'dan alarak geliştiren Steve Pile, *Real City*. Psikolojik coğrafya, ilk olarak tanımı 1955'de Guy Debord tarafından yapılan bir kavramdır. *Guy Debord ve Durumcular (Situationist International)*, bu kavramı, kentlinin artık ifade etmekten kaçındığı arzularını, duygularını kentin çeşitli veçheleriyle oynayarak ve beklenmedik taktik ve stratejilerin aylak tarafından alışılmadık hale getirilerek, hatırlatmasına veya keşfetmesine yönelik geçici performansları kapsar.

vurgulanır. Pile, bu yolla kent yaşamının fantastik, imgesel, düşselleşmiş (*phantasmagoric*) ve duygusal yönlerini ciddiyetle ele almak için bir alan açmayı önerir.

Almancadaki düz anlamı "evsizlik"ten yola çıkarak, tekinsizliğin (*Unheimliche*) edebiyatta psikanalitik incelemesini yapan Freud, evsizliği, aidiyetsizlikten öte bir durum olarak ele alır. Ona göre gerçek ya da hayalî olsun, evsizlik, savaştan sonra ortaya çıkan fiili durumla uyum halindedir. Savaştan sonra tekinsizlik, ev içine ya da kente kısıtlı değil, tüm dünyaya yayılan genel bir ruh halidir. Dünyada var olmaya genel bir yabancılaşma halinin hâkim olması ve geçmişe duyulan bir özlemin de eşlik ettiği bir bilinen şeylerin bilinmeyen yönleriyle açığa çıkmasıdır.

Yabancı figürü, Simmel'in kentte betimlediği toplumsal tipler içinde (yoksul, kumarmaz, hurdacı, vurguncu, mirasyedi, vd.) farklı bir mekânsal gruba dâhil edilir (Vidler, 1992). Aidiyetsiz bir figür olarak yabancıların tanımı, sadece şehre yeni gelen değil, daha çok "bugün gelen yarın kalan" yabancıların vücuda getirdiği bir modern mekânsal koşuldur. Yabancı, mekânsal bir kavram olarak, hem uzamın her noktasından bağımsızlığı hem de tek bir noktada sabitlenmeyi bir arada ve aynı anda ifade eder (Simmel, 1950: 402). Mekânsal bağlantıların hem insan ilişkilerinin yalnızca bir koşulu hem de insan ilişkilerinin mekânsallığının bir sembolü olduğunu söylemektedir. Her insan ilişkisini belirleyen yakınlık ve uzaklığın bir aradalığı, yabancıya göre ifade edilebilecek bir formül oluşturur: yakın olan uzaktır; ve uzak olan ise aslında yakındır. Zygmunt Bauman'a (2006)göre yabancılar, hiçbir kategoriye uymamaları ve kabul edilmiş zıtlıkların geçerliliğini inkar etmeleriyle tanımlanırlar. "Karşıtların doğal özniteliklerini yabancı çıkarırlar, keyfiliklerini açığa vururlar, kırılganlıklarını gözler önüne sererler. Bölünmelerin aslında ne için var olduklarını, üzeri karalanabilen ya da yeniden çizilebilen hayalî çizgiler olduklarını gösterirler" (2006: 66). Öte yandan yabancıların dikkate değer özelliği büyük oranda bildik olmalarıdır. Haklarında en az bir kaç şey bilinen yabancılar, davetsiz bir biçimde onları isimlendirenlerin görüş alanına girerler, bu yüzden "hiç kimse" ile aynı değildirler. Kentteki toplumsal ilişkilerin gelişmesi, gündelik işleyiş ve kişisel bir sığınma alanı olarak mesafe, dolayısıyla yabancılik önemlidir. Sivil dikkatsizlik,

bu anlamda yabancılığın kente getirdiği yazılı olmayan bir kuraldır. Metropolde, başkaları hakkında konuşmaya dayalı, içli dışlı bir bilgi edinmek mümkün değildir. Bilgi edinmek, gözle yapılan hızlı ve kısa irtibata dayalıdır. Bu kısa irtibat, görmüyormuş ve dinlemiyormuş gibi yaparak yakın mesafede yan yana durmak zorunda olunan kişiyle yabancılık temeline dayanan bir kuraldır sivil dikkatsizlik . Sivil dikkatsizlik, bu anlamda kentteki deneyim alanını genişletir (2006: 81). Başkalarının müdahalesiyle karşılaşmadan kentte uzun bir yürüyüş yapabilmeyi ve iş yürütmeyi olanaklı hale getirir. Öte yandan gören göze göre mutlaka bir gruba dahil edilerek uzak tutulan yabancılar, bu bakımdan göreceli bir sabitlik ifade ederler. Her birimiz en az bir göze göre bir yabancılar grubuna dahil edilirik. Bu haliyle yabancı müphemliğiyle öne çıkar: kurumların işleyişi için bir yandan gerekli olan mesafe, diğer yandan kentin tekinsiz yönlerinde de neden olur. Kentte zihinsel olarak sürekli yeniden kurulması gereken bir mesafenin vücuda gelişi olarak yabancı, üreticinin kendi ürettiği ürüne yabancılığını, tüketicinin satın aldığı malla özdeşleşmesini, paranın yıpranabilirliğine rağmen ondan ayrı algılanamayan akışkan ekonomisinin özelliklerini taşır. Kentte hayati olan bir içsel engelin Simmel tarafından altı çizilmiştir. Modern döneme özgü bir duygunun en uç hali olarak Agorafobiye değinen Simmel, "giderek daha da kayıtsızlaştığımız"ve "dışsal veçheleri altında ezilme duygusu"nu para ekonomisinin sonucunda toplumsal ilişkilerin nesneleşmesinin en uç biçimi olan kentsel varoluş, birey ile toplumsal çevresi arasında gerekli olan mesafedir bu içsel engel.

(...) çünkü böyle bir mesafe olmaksızın metropol iletişiminin omahşeri kalabalığı renkli düzensizliği katlanılmaz olurdu. Ticari mesleki toplumsal ilişkileriyle çağdaş kent hayatı bizleri muazzam sayıda insanla fiziksel yakınlığa zorlamaktadır - toplumsal ilişkilerin nesneleşmesi süreci, beraberinde içsel bir sınır içsel bir sığınak getirmemiş olsa duyarlı asabi modern insanlar umarsızlığın kuyusunda büsbütün yiterdi. (Simmel'dan aktaran Frisby, 2004: 24-25)

Büyük kentlerin yabancılığı, kentsel mekânı belirleyicidir. Simmel'in tasavvurunda kentsel mekân, "metropol, fiziksel sınırlarıyla değil, sosyolojik sınırlarıyla tanımlanır. Buna göre kent, "içerisindeki toplumsal etkileşimler üzerinde temel bir etkisi olan" kendine özgü bir toplumsal mekân olsa da, sosyolojik sonuçları olan mekânsal bir kendilik değil, mekânsal olarak oluşmuş sosyolojik bir kendiliktir.

Metropol sadece toplumsal farklılaşmanın, karmaşık toplumsal ağlarınyoğunlaşma noktası olmakla kalmaz aynı zamanda sınırları belirsiz toplulukların, kalabalıkların mekânıdır" (Frisby, 2004: 27).⁶⁰

Öte yandan yabancılik ve para ekonomisinin sebep olduğu tekdüzeleşme sonucu bir içsel hayata yönelme, ayırdedilebilmek ve ruhu yüceltmek için düşünülen kendini ifade yöntemleri, evin iç mekânına, kendi kimliğine dair yanılsamaların yaşanabileceği, modern hayatın tekdüzeleşmesine tepki olarak aşırı dekore edilmiş, dünyanın her yerinden toplanan bir nesnelerin sergilendiği, rahatlığın ve hijyenin yüceltildiği, kişisel tarihin milli tarihle kesiştiği tiyatral bir ortam olarak geçirilmiştir. Benjamin, yaşama alanının ilke kez çalışma alanının karşısı olarak ortaya çıktığı dönemde bulduğu içmekna ait fantazmagoriler, işine ilişkin düşünceleri iş mekânında bırakmak üzere, birey evinin "içmekânında hem uzakta olanları hem de geçmişte kalanları" toplar (Benjamin, 2004: 96-97). Bu ortamın bugün nostalji kavramıyla bağlantılı olarak düşünülmesi mümkündür. "Nostalji, yalnızca yerel bir özlemin ifadesi değil, bizatihi yerel ve evrensel ayrımını mümkün kılan zaman ve mekâna dair yeni bir anlayışın sonucudur" (Boym, 2009: 17). Svetlana Boym'a göre, nostaljinin hem kaybedilmiş bir şeye duyulan özlem, hem de farklı gelecekler kurmayı amaçlayan ve bir geçmişi eleştirerek yeniden değerlendirmeyi içeren iki türü vardır. İstanbul ve genel olarak Türkiye'de nostalji, hep genel bir geçmişe özlem olarak alınır. Oysa nostaljinin farklı türleri ayırdedilmeli, melankoli ve hüzün veren (yeniden kurucu) bir nostaljinin⁶¹ yanısıra düşünsel nostaljinin⁶² varlığı kaydedilmelidir. Böylece "mekânlar, hafıza ya da nostalji sembolleri olarak değil,

⁶⁰ Simmel için öznel kültür ile nesnel kültür arasındaki mücadele sosyolojinin çalışma alanına girer.

⁶¹ Svetlana Boym, "hüzün İstanbul'da, hem önemli bir yerel müzik duygusu, şiir için temel bir kelime, hem hayati bir bakış açısı, bir ruh durumu ve kenti kent yapan malzemenin ima ettiği şey" diyen Orhan Pamuk'un İstanbul'unu başka ulusal hüzün temsilleriyle bir arada alıntılanarak hepsinde bir tercüme edilememe isteği, benzersiz olma özlemine dikkat çeker. Tüm dünyada romantik nostalgilerin gramerinin benzerliğini not ederek, uluslararası bir diyalogu başlatmak yerine engellemesini talihsizlik olarak niteler (2009: 38-40).

⁶² "Düşünsel nostalji, kolektif resimli sembollere ve sözlü kültüre meyleden yeniden kurucu nostaljinin aksine eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlama işaretlerini önemseyen bireysel anlatıya meyleder". "Yeniden kurucu nostalji zamanı fethetmek ve mekânsallaştırmak adına ev ve sıra imgelerini ve ritüellerini yeniden kurarken, düşünsel nostalji hafızanın parçalanmış fragmanlarından hazzeder ve mekânı zamansallaştırır. Yeniden kurucu nostalji, kendini ölümüne ciddiye alır. Düşünsel nostalji ise ironik ve mizahi olabilir. Özlem ile eleştirel düşüncenin birbirine karşıt olmadığını gösterir". (2009, s. 88)

gelecek hakkında tartışma ve hatırlama bağlamları" olarak öne çıkar.⁶³ Kentte yalnızca fiziki planlama projeleri değil, yaşanmış çevreler, gündelik hayatta kurallara uyarak (*formal*) ve uymayarak (*informal*) kenti iskan etme yolları, kent kimliğine dair efsaneler ve kent hayatına dair hikâyeler de söz konusudur (Boym, 2009: 124). Huyssen'e göre müphemlik, nostaljinin her iki türünde de mevcuttur. Bu kapsamda harâbe, yıkıntı ve moloz yığınının farklı olarak, modernliğin başından beri var olan bir sorunsala işaret edebilir. Bunun tek örneği, Piranesi'nin 1700'lerin ortalarında yaptığı harâbeler ve hapishane *Carceri* gravürleridir.⁶⁴

Bütünlüklü ve kapalı bir modernlik anlayışının eleştirisi, Piranesi'nin hapishane (*Carceri*) gravürlerinde mevcuttur. Klasik mimariye romantik bir yaklaşım, kökenlere dönüş ve bu kökenden kaynaklı bir otoriteyi vadeder. Oysa Piranesi'nin gravürleri, Huyssen'in değerlendirdiği gibi, Aydınlanma düşüncesinin idealinin bir eleştirisini barındırır; daha doğru bir deyişle Aydınlanma idealinin karanlık yönünü temsil eder. Huyssen'e göre, harâbe figürüne ancak estetik ve politik bir yaklaşım benimsenirse önemi kavranabilir. Böyle bir yaklaşımda bu gravürlerin "güzel" ya da "dehşet verici" bir iç mekânı ya da antik mimarinin yeniden canlandırılmasını değil, modern zaman ve mekâna ilişkin kaygıların keşfini ve mekânla zamanın birbirine dönüştüğü, "dışarı" olmayan bir "içeri"nin icadını görmek mümkündür. Gravürdeki mekânın görünürde bir girişi ve çıkışı yoktur. Sonsuz, yönsüz, insansız ve "dışarı"dan nasıl görüldüğü tahmin edilemeyen bu iç mekân, Huyssen'in belirttiği gibi, henüz olmadığı halde, Romantik aklın eleştirisi gibidir. Huyssen, bu gravürlerin, gerçekçiymiş gibi değerlendirilmemesi gerektiğine değinir. Çünkü fiziki bağlantıları olmayan bu mekân, gerçekten de bir tasarımı ya da mevcut bir harâbeyi betimlemek için yapılmamıştır. Huyssen'in dikkat çektiği gibi, bu gravürleri gerçekçiymiş gibi değerlendirenler, Piranesi'nin gelecekteki toplama kamplarını ya da modern bireyin durumunu önceden tahmin ettiği gibi bir

⁶³ Frances Yates'in ortaya çıkardığı Antik Yunan'daki hafıza sanatı akla geliyor (Yates, 1966). Bu anlatıya göre, alışıldık çevredeki yerler (fiziksel topoi) hikâye ve söylemin bölümlerine (retorik topoi) bağlanır. Hatırlama ve yitirme arasındaki bağlar bulunduğu kabulü Antik Yunan'daki bu anlatıya kadar takip edilebilir (Boym, 2009: 124).

⁶⁴ S.M. Eisenstein, bu gravürlerin bir tanesini edinmiş ve bunların kendisinde bıraktığı sinematik etkiyi de yazıya aktarmıştır (Eisenstein, 1990).

indirgemeye varmışlardır (Huyssen, 2006: 14).⁶⁵ Huyssen'in *Carceri* yorumu, bu mekânın çelişkili özelliklerine dikkat çeker: Piranesi, bir yandan antik bir harâbe gibi (taş duvarlar, tonozlar ve merdivenler) yarattığı mekânı, bir yandan da tamamen sûni bir atmosfer ve içerikle donatmıştır. "Sahici ve doğal" olanla sûni olan *superimpoze* edilmiş haldedir. Huyssen'e göre *Carceri* gravürleri, montaj ve çoklu bakış açılarının bir ilk hali değil, bütünlük ve köken arayışına karşı bir eleştiridir. Bu eleştiriye gerçekleştirdiği estetik yöntem, harâbenin yüceltilen özelliklerini (eskiyebilen ve kalıcı bir yapı malzemesi olan taşın doğaya karışabilen özelliği) yönsüz, sonsuz ve insansız bir iç mekâna yayarak sorgulatmaktır. Bu sorgulamada iç mekânın sonsuzluğu konusu, Romantiklerin insanın iç dünyasına atfedecekleri önemin ve bu iç dünyanın gerçeklikle sorunlu ilişkisinin habercisidir. Bu anlamda modernliğin en temel çelişkilerinden birini de temsil etmektedir.

Sinemanın mekânı olarak İstanbul'daki harâbelere nasıl yaklaşılmaktadır? Harâbelere olan yaklaşımla İstanbul'un imgesi ve sinemadaki temsilleri arasında nasıl bir ilişki bulunur? İstanbul imgesinde harâbeyle nasıl bir ilişki kurulmaktadır? Bu sorulara film analizlerine ayrılan bölümlerde cevap aranacaktır.

ii. İstanbul'un Temsilinde Müphemlik

Tezde incelenen filmlerdeki ayrıcalıklı İstanbul deneyiminin kaynağı, belirgin bir biçimde kentte uzun zamandır biriken ve mitik, tarihsel ve kültürel den ekonomik ve politik olana, rüyadan felakete, efsanevi olandan sıradan olana ve tersine geçişler antolojisidir. Bu geçişlerin her biri, sıklıkla çalışmalara başlık ve araştırma konusu olmuştur. İstanbul'un efsanevi bir kent olmaktan sıradanlığa geçişi aynı zamanda kentin klişelerinden ayrışıp "kentin ruhu ve kentte yaşayanların kimlikleri üzerinden sürüp giden bir mücadelenin biçimlendirdiği daha karmaşık bir İstanbul'un ve küreselleşmenin kente taşıdığı dönüşümlere kimi direnen kimi anlamaya, uyum sağlamaya çalışan, bozup yeniden şekillendiren İstanbulluların"⁶⁶ temsillerini içerir (Keyder, 2000). Mübeccel Kıray, 1984 tarihli yazısına "Bugün İstanbul artık metropoliten bir kenttir" diyerek başlar. "İstanbul: Metropoliten kent" ile

⁶⁵ Ayrıca Albert Speer, harâbeyi faşist ideolojiye araçsallaştırmış, harâbe olabilecek tek malzeme olan taşın kalıcılığını yücelterek eskiyerek ölümsüzleşen bir mimariyi övmüştür. Antik mimariyi böylece bir kalıcılık ve ölümsüzlük, zamansızlık idealine kaynak olarak belirlemiştir.

⁶⁶

"İstanbul:19.yy.'ın hâkim kenti" arasındaki farklara değindiği yazısında, özellikle kentin yeni bir kişilik isteyen güncel yapısı üzerinde dururken bunu, İstanbulluların "19. yy.'a göre bambaşka bir biçimde şehre dağıtılmalarına sebep olan örgütlü çalışma, uzmanlaşma, ev ve iş yerinin birbirinden uzaklaşması, bir evde oturanların kompozisyonundaki büyük değişiklik, günün çoğunu değişik sebeplerle evin dışında geçiren çok sayıda insan, çok geniş bir saha içinde çeşitli büyüklükteki yerleşmeler arasında çok hareketli bir ilişkiler düzeninin yerleşmesiyle beraber, merkezin bütün bunları kontrol eden karakteri"ne bağlar. Bu makaledeki tahlile göre, İstanbul'daki dönüşüm, özellikle "ticari faaliyetin boş zaman mekânı olan bir hâkim kent" ile, "sanayileşmenin kentsel fonksiyonlarının eski kullanımlarla uyuşmayan mekânlarda ve kendine has bir biçimde dağıttığı kent" arasındadır. İstanbul'un asıl sorunlarını ortaya çıkaran bu süreç, İstanbul'un sorunlarıyla ilgili tartışmalardaki "demografik büyüme, sanayinin yerleşmesi, düşük vasıflı konut ve eski dokunun bozulması" olarak dile getirilen ve gerçekte sonuç olan sorunların zihinlerden uzak tuttuğu bir süreçtir. Bu tartışmaların, gerçekte, bu duruma bir çözüm üretmesi değil, yeni klişeler yaratmasının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.

İstanbul, çoğu kez klişeleşmiş kavramlarla anılır, hatta pazarlanır (Yardımcı, 2005). 1980 sonrası dönemde, İstanbul'daki kültür etkinliklerinin siyasetçi, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından da desteklenerek bir projenin parçası haline gelen pazarlama stratejisine nasıl eklemlendiğini ortaya seren Sibel Yardımcı, araştırmasında çağdaş sanat sergilerinin bir yandan kentleri dünya kamuoyunun dikkatine sunmakta ve belirli mekânlara turist çekmekte ne kadar etkili olduğunun altını çizerken diğer yandan da bu sergilerin temalı parklar ve alışveriş merkezleriyle ortak yönlerini de ortaya çıkarır. Bu ortamlarda 'öteki'nin estetik olarak ve "tehlikesiz" bir biçimde tüketime sunulması söz konusudur. Bununla beraber, farklılıktan duyulan tedirginlik ve farklı olana karşı beslenen düşmanlık, ortadan kalkmaz. Yalnızca bu hislere neden olan farklılık, estetik kategoriler aracılığıyla sınıflanmış, denetim altına alınmış olur (60-61) "Kentsel dönüşüm" kavramı da yine farklılığın denetim altına alınmasını sağlayan, bunu estetik ve işlevsel olarak gerekçelendiren projelerin başlığını oluşturur. Bu projeler, üretim ve mülkiyet ilişkilerini gözler önüne sermeksizin bir gösteriye dönüştürdüğü kenti pazarlar.

Klişeler, İstanbul'u (hiç de gerçek dışı olmayan) misyonlarla donatır. Bu nitelendirmelerdeki sorun, artık olmayan bir İstanbul'u yeniden canlandırmaya çalışmalarındadır. Yaşanmış haliyle değil, bugün özleildiği haliyle, (yeniden kurucu) nostaljiyle bir canlandırma söz konusudur (Boym, 2009). Bu hatırlama çabası, kentin ne geçmişi, ne şimdisi ne de geleceği hakkında bir bilgi içermemekte, bunun yerine bir "dünya kenti" olması için aslında paketlenip pazarlanmaktadır. "Kıtalar arasında köprü" "medeniyetlerin kesişme noktası", "imparatorluklar başkenti", "kültürel mozaik" "Doğu'ya açılan kapı", "Batı'ya açılan kapı", "Kültürler Sentezi" ve "İstanbullu" imgeleri, bazıları bugünün çerçevesi içinden geçmişe bakarak İstanbul'u nitelendiren, bazıları da zamanında olumsuz yanıyla yaşanan ve yaşanmış panoramalar, 'sahneler'dir.⁶⁷ Bu klişeler her ne kadar kulağa olumlu gelse de gerçekte, "eskitilmiş bir imgenin dışarıdan bakan bir göze kendini hatırlatmaktan öteye geçemeyen kalıplarıdır" (Keyder, 2000). Örneğin İstanbul'un "kıtalar arası köprü" metaforuna kaynaklık eden coğrafi konumu, iki kıtanın toplumlarının eklemlendiği değil, kopuklaştığı bir ayrıcalıktır (Keyder, 2000: 15). İstanbul festivalleri, kentin küresel tanınırlığına katkıda bulunmak üzere bir yandan bu eskimiş, yıpranmış ve yanıltıcı imgelerin yeniden dolaşıma geçirilmesini sağlarken, bir yandan da yeni bir imgenin kurulmasına çalışırlar (Yardımcı, 2005: 73). Kenti bir köprü ve kavşak noktası olarak sunarken 'Doğulu' bir kültürü, Batı'nın Aydınlanmacı değerleri, laikliği, ekonomik sistemi, teknolojik gelişimi ve çağdaş kültür ve sanatıyla başarıyla birleştirdiği varsayılır. Bu klişe imgelerin yeniden dolaşıma geçirilmesi, Avrupa Birliği'ne üyelik sürecinde etkili olabilecek bir kültür stratejisinin parçası olarak yorumlanır.

1996'da Habitat II için gerçekleştirilen Beyoğlu ve civarını yüzeyde yenileme faaliyetinin, aynı zamanda kendi kentlilerine bu civara girişi yasaklamaya varan bir vitrin gibi ele alınışı, 2005'deki Dokuzuncu Bienal'e kadar devam eden İstanbul'un tanıtımına yönelik çabalarda da benzer bir vitrin yaklaşımının oluşu bu savı

⁶⁷ Timothy Mitchell, sahneyi "Modernlik Sahnesi" olarak kavramlaştırır. Buna göre " Modern, Batılı, ya da kapitalist olanla uyumsuz gibi görünen öğeler sistematik olarak bastırılır, marjinalleştirilir ve tarihin akışı dışında bir yere konur. Bu öğeler birleştirici ve bir tarihsel mantık içinde ya da kapitalist modernliğin doğasını belirleyen ve altta yatan bir potansiyele gönderme yaparak anlaşılabilir; çünkü ancak bunların dışlanması ya da tâbi kılınmasıyla böyle bir mantık ya da potansiyel oluşturulabilir. Ancak bu öğeler bir yandan kurulmasına katkıda bulundukları modernliği yeniden yönlendirir, yolundan saptırır ve değişime uğrattırır" (alıntılayan: Ahıska,2005: 69.n22).

güçlendirir. Dokuzuncu Bienal'de seçilen konunun İstanbul'un kendisi olması ve seçilen sergi mahallerinin kentin endüstri sonrası kimliğini yansıtan binalar olması, çelişkilerle beslenen bir kimlik arayışını ortaya koyar.⁶⁸ Dokuzuncu Bienal'in yöneticileri Charles Esche ve Vasıf Kortun, bienalin konusunu "İstanbul" olarak belirlemelerini "tahayyül edilebilen kamusal alanda bir eleştirel uzlaşım alanı" oluşturmak olarak gerekçelendirmişlerdir. İstanbul bu anlamda bir "uygulanabilir tahayyül" mekânı olmuştur (Esche & Kortun, 2006).

İstanbul'u Avrupa Birliği'ne katılmak için bir köprü gibi kullanma çabası, öteden beri var olan ikilemlerin de su yüzüne çıkmasına sebep olur. Bu ikilemler modern/geleneksel, ilerici/muhafazakar gibi ikilemlerin terimlerini de zıtlık içinde kavranmaya zorlayan bir indirgemeye sebep olur. Bu ikilemlerle düşünmek mümkün olmadığı gibi, aralarındaki ilişkiyi, kavram çiftlerinin birbirine bağımlılığını da örter. İstanbul'u hem tarihi ve mistik hem de tanıdık ve güvenilir bir yer olarak tanıtmak yolunda kullanılan bu hazır klişeler, bir yanıyla İstanbul'u dünyaya sunmaya çabalayan bilinçli bir çaba, diğer bir yanıyla da Batı'nın bakışına göre kendini hizalayan bilinçdışı bir çabadır. Bilinçli gerekçelerle sunulan bir çabanın bilinçdışı temsiliyeti kente nasıl yansır? Daha önce de bahsedildiği gibi, kentin bir hâkim kentten metropole dönüşme süreci yerine, kentin silueti ve dokusu, demografik büyüme, gecekonduların artışı gibi sonuçların giderilmesi için tartışma ve protestoların⁶⁹ konusu olur. İstanbul'u bir sahne gibi algılamamıza sebep olan bu tartışmalar, temsilî mekânları, mekân temsillerini ve mekânsal icraatı etkiler; tersine bunlardan da etkilenir. Temsilî mekân olarak sinemada bu pazarlıkların yansıması kadar, birbirine hizalanamayacak kadar uzak olan kentin imgesi ve gerçek kent, zaman zaman müphemlik aracılığıyla Oryantalist düzenden çıkarılır, mekân ve imgesi arasındaki fark vurgulanır. Türkiye'de, sinemada bu eğilimin belirmeye başladığı filmleri keşfetmek daha kapsamlı bir araştırmayı zorunlu kılıyor. Ancak bu

⁶⁸ 1987'de başladıktan sonra bienal, ancak dördüncüsünde tarihi yarımada'nın turistik mekânlarının dışında bir binayı mekânlarına katabilmişti. Dokuzuncu Bienal ile beraber tamamen turistik ikonografyadan kopuşu ilan eden küratörler, aynı zamanda özellikle kentin çelişkilerini ön plana çıkaran mekânları seçmişlerdi. Bu çelişkiler, İstanbul'u Avrupa Birliği'nin eşliğinde bir ülkenin kenti olarak gören bir eleştirmen tarafından şöyle tanımlanmıştı: "Batılı laik devlet ve Doğulu İslam İmparatorluğu, gösterişçi varsıllığın mekânları ve sefalet derecesinde yoksulluk, demokratik kurumların belirişi ve otoriter gizli siyasal akımlar arasında" (Demos, 2005).

⁶⁹ Her ne kadar bu protestolar asıl sorunsala kamuoyunun dikkatini çekmek için bir başlangıç sayılabilecek olsa da, çoğunlukla taleplerin sonuçların giderilmesiyle sınırlı kaldığı görülmektedir.

tezde konu edinilen iki filmde bu eğilimin sabit bir ilgi konusuna dönüştüğü söylenebilir. Yine de Türkiye'de, sinemada İstanbul'un temsîlinin nasıl bir seyir izlediğine dair bir özet, en azından bu iki filmin bu seyre nasıl eklemlendiği ve bu hayalî güzergahta nasıl bir yol ayrımı ya da durak oluşturduğu konusunda yardımcı olabilir.

C - Sinema

i. Türkiye Sineması'nda İstanbul İmgeleri

Türkiye'de, sinemada İstanbul ve klişe imgeleri arasında çoğunlukla bir hizalamanın yapıldığı söylenebilecek filmler çoğunluktadır. Klişe imgeleri kullanmayan ve kendi imgelerini oluşturmayı deneyen girişimlerin ise en başından bu yana, olmadığı söylenemez. Türk sinema tarihine yönelik kapsamlı araştırmalardan birini yapmış olan Giovanni Scognamillo'ya göre Türkiye'de sinema, 1949 -1959 arasında, en canlı dönemini yaşamıştır. O'na göre bu senelerde yapılan denemelerin ilginç yönü, sinemacılar değil, ya tiyatrocular ve yeniliği türde arayanlardan; ya da Batı etkilerini sürdürenlerden gelmeleridir. 1960'dan sonraki Türkiye sinemasının temelini bu dönemde atıldığını söyleyen Scognamillo, yapımevlerinin de bu dönemde kurulmaya başlandığını belirtir. Bununla beraber, sokakta yapılan çekimlerin artmasıyla kent bir çevre olarak filmlerde görülmeye başlanır. Bunun sebebini ekonomik olanaklara bağlı olarak açıklayan Scognamillo, durumu şöyle özetler:

1950'lerden sonra sinema artık bir hareket kazanmıştır, kazanmaktadır. Hareket, tiyatrocuların, [Muhsin] Ertuğrul'un döneminde olduğu gibi çerçevenin içindeki hareketi, oyuncuların trafiği değil, çekimlerin dizilişinden, birbirine bağlanmasından, kurgudan kaynaklanan bir harekettir. Çevre artık sahne dekorları veya tiyatroya benzer platodaki dekorla sınırlı değildir, gerektiğinde, olanak bulunduğu anda, dışarıya sokağa çıkılmaktadır... Çevre, salt olayı resimlendiren bir fon, bir manzara olmaktan çıkarak giderek önem kazanmaya başlar. Artık çevre olayla bir uyum sağlamıştır ve bu uyum, hiç kuşkusuz, dekorun getiremeyeceği bir gerçeklik duygusu getirmiştir. Akad, *Kanun Namına*'da, büyük kenti öyküsüne katarak kullanır. Öyle ki kent, yollar, kenar mahalle, tamirci dükkanları yerine en uygun dekor bile kurulsa olay canlılığından pek çok şey yitirecektir (1998: 185-186)

1948 yılının Temmuz ayında eğlence vergisinin yabancı filmlerde yerli filmlerdekini üç katı olarak uygulanmakta⁷⁰ olduğuna dikkat çeken Scognamillo (1998: 111), bu dönemde yapılan denemelerin çokluğunu buna bağlar. Mekânın olaya katılımını yerinde yapılan çekimlere bağladıktan hemen sonra, Akad'ın etkilendiği savaş öncesi Fransız filmlerindeki dekorla yeniden kurulan kent sokaklarının Paris mahallelerinin ve damlarının filmlerde bir nitelik kaybına sebep olmadığını ekler. Mekânın filme katkısını yerinde yapılan çekime bağlarken gerçekçi bir dekorun maliyetini buna sebep gösterir. Doğruluk payına sahip bir tespit olmakla beraber, yerinde yapılmış çekimin ve gerçek yaşama yaklaşmanın önemine yapılan vurgu, 1960'dan sonra oluşan ve 65'e dek süren Toplumcu Gerçekçilik (1960–1965) eğilimini de işaretler. Toplumcu Gerçekçilik, başka sanat alanlarında da etkili olmuş bir akım olmakla birlikte, sinemada müphemliğin aranacağı ana hatlardan birini bu gelenekten kopuş oluşturur.⁷¹

Toplumsal Gerçekçi akım, edebiyatta ve resimde de ürünler verilen, faydacı ve pedagojik bir sanat yaklaşımını temel alan, yönetmenlerin kapitalizm ve burjuvazi karşıtlığı, filmlerin arka planını oluşturan toplumsal olaylar ve bir film dili oluşturmak üzere geliştirilen biçimsel denemeler ile ayırt edilebilen, Batı'ya dönük,

⁷⁰ Sinemalara da 1947-53 arası, yerli film gösterimine yapılan bir yarı yarıya indirim söz konusudur. 1948, Lütfi Akad için de ciddi özel sermaye, kendine yeni bir iş sahası arayan sermayenin bu sahaya giriş yılıdır. Türk sinemasını keşfedilen bir ülkeye benzetir. Bu yıllarda çekilen ilk dört filmde tiyatro etkisi görülmez (1998: 137). Scognamillo, 1949–59 aralığını sinemacılar dönemi olarak anar. Bu sırada yabancı etkiler de görülmez. Konular kaynaklar yerlidir (1998: 140). Kilit dönem dediği 1952-53 yılları ise denemeler yapılan bir dönemdir. O'na göre, 1950'lerin ilk yılları sinemacılar olayı dışında, yeniyile eskinin bir araya gelmesidir ona göre (1998: 141). Oysa Ali Gevgilli, konu (*Kanun Namına* özelinde) ile ilgili *Yeni Sinema*'da yazdığı bir makalede (1960) durumu, eskiden kurtulamamak, yeni bir işe girişmenin güzelliklerine kapılmak olarak ifade eder ve eski ile yenin birbirine karışmasını olumsuz bir dille eleştirir. 1960–77 arası ise kısmen Batı etkisinin ağır bastığını anlatır. Ona göre bu dönemi belirleyecek olan 1949-59 arası sinemalaştırma, izleyiciye yaklaşma dönemidir. Yakın uzak tarihi ele alan filmler ve yerli romanlar, folklorik öğeli köy filmleri yapılıdır. Belirli furyalar ve sömürülen konular belirir. Halit Refik durumu, batılı tiyatro etkisinden batılı sinema etkisine kaymak olarak açıklar (1998: 151). Yeşilçam sinemasını, çok partili döneme geçişin yansıması olarak nitelendirir.

⁷¹ Orhan Koçak 1960'larda resim alanında örnekleri verilen Toplumsal Gerçekçi akım hakkında, aynı sırada Avrupa'yla eş zamanlı gelişen başka bir tutumun varlığını gölgelediği ve öne çıkmamasına sebep olduğunu anlatır. Bu anlatımda Toplumsal Gerçekçiler (Dino, İyem, Günal, Günsur), 1960'larda ezilenlerin acılarına dikkat çekmiştir. 1970 sonrasında ise sadece eşitsizlik ve baskıyı değil, bunlara karşı direnişi de temsil eden ve izleyiciyi bu direnişle özdeşleşmeye çağıran bir eylemci anlayış belirmiştir (Koçak, 2009: 155) Bu temsil çabası, özdeşleşmeyi ve empatiyi öne çıkarmıştır. Oysa Toplumsal Gerçekçiliğin ilk örneklerinde de anlam ve öykü, önemsenmekle beraber aynı zamanda sorunsallaştırılmıştı. Orhan Koçak, yeni muhalefet biçiminin zayıflığının Altan Gürman'ın yaklaşımının yarattığı şokun kaydedilmesiyle fark edildiğini söyler. Gürman örneğinde yakalanabilecek bir yenilik, "çoktan anlaşılmış olmakla henüz anlaşılmamış olmak arasında" gözden yitmiştir (Koçak, 2009: 155).

demokratikleşmede öncü bir görev üstlenen ve Kemalist ideolojiyi benimseyen bir çaba olarak ortaya çıkar (Daldal, 2003). Batı merkezli felsefi yaklaşım ve bunlara koşut biçimsel arayışların, toplumcu-modernist bir sentez olarak bu filmlerde var olduğunu söyleyen Aslı Daldal'a göre, toplumsal problemler, başlı başına modernleşmenin sonuçları olarak irdelenmez. Bu sentezde modernleşmenin sonuçları, filmlerin temaları olarak ortaya çıkar. Bu sentez çabası her ne kadar sinemaya kavramsal bir boyutun ve toplumsal gerçekliğin eklemelenmesini sağlamış olsa da, modernleşmenin mutlak problemleriyle yüzleşebilmek için, var olan toplumsal gerçekliğin aktüel olmayan kurmacayla yüzleşmesi anlamında, bu akımdan bir kopuşu da göze almış filmler bu yönüyle önem taşır.

"Toplumsal Gerçekçi" akımın sentezci yaklaşımında, gerçekliği oluşturanın ne olduğu bilgisi, ulusal bir birlik yaratmak için milli, cinsiyetçi kurgularla (fantezilerle)*desteklenir. "Olmayanı olmuş gibi göstermek ve öldürmek için bir aciliyet duygusu" (Ahıska, 2005) ile hareket eden ve bu doğrultuda ortaya çıkan yapıtta veya süreç içerisinde gelişen müphemlikleri istemeden barındıran ya da göz ardı eden bu filmlerin yönetmenleri, tartışmaları, biyografileri ve ortaya çıkardıkları eserlerle beraber bu tezde incelenen iki filme hem bir deneyim alanı hem de referans kaynağı oluşturur. "Toplumcu Gerçekçi" filmlerde göz ardı edilen ve istenmeyen sonuçlar olarak oluşan müphemlikler, hem *Karanlık Sular* hem de *A Ay* filmlerinde istenen ve bilinçli olarak kullanılan temaları, kişileri ve hatta biçimi belirler. Öte yandan böyle bir karşılaştırmanın derinlikli olarak yapılması gerekir. Bu tez için önemli olan, incelenen filmlere bu miras sayesinde belli bir ciddiyetin aktarılmış olmasıdır.⁷² Ayrıca, bu iki film, gerçekçilikten çok gerçeküstüne, doğallıktan çok doğa ötesine, fanteziden çok fantastiğe yakın olmalarıyla da bu gelenekten bir kopuşu sergilerler.

⁷² Örneğin Batı dolayimli felsefi yaklaşım ve edebiyat ve resim alanlarını da filme katan biçimsel denemeler, bireyin yabancılaşmasının konu edilmesi, yıldız oyuncuların yokluğu, belli toplumsal tiplerin çizilmesine yönelik bir çaba, bu aktarılan mirasın izleridir.

* Fantezi "temelde, temel bir imkânsızlığın boş yerini dolduran bir senaryo, bir boşluğu maskeleyen bir perdedir (...) Toplumsal-ideolojik fantezinin iddiası, var olan bir toplum, antagonistik bir bölünmeyle malul olmayan bir toplum, parçaları arasında organik, tamamlayıcı nitelikte bir ilişki olan bir toplum vizyonu inşa etmektir" (Žižek, İdeolojinin Yüce Nesnesi, 2002, s. 143). Ahıska, bu kavramı, "milliliğin tariflenmesinde biz ve onlar arasında çizilen sınırların Batı'ya karşı barındırdığı bir dizi muğlak ve bölünmüş tavrı" ortaya çıkarmak için kullanır. Batı bir yandan "tarihimizi yadsıyan ve felakete sürükleyen" güçtür, bir yandan da "medeniyet" idealinin öncüsü ve örneğidir (2005, s. 80).

Tezde incelenen filmlere öncü olarak kabul edilebilecek diğer filmler, gerçeküstü, doğaüstü, düşsel ve fantastik öğeleri bir araya getiren, İstanbul'u mekân edinen filmlerdir. Bu filmler, metropol özelliğinden ve tarihsel birikiminden dolayı kent yaşantısını ve kentin özelliklerini modernleşmenin ifadesi olarak kullandıkları ölçüde öncü sayılabilirler. Öncü olabilecek filmlerde, bazı özellikler gözle görülmediği halde başka dünya kentlerinden hareketle, şehre öyle atfedilmiş, İstanbul'un da öyle olduğu kabul edilmiştir. Özellikle 1960 sonrası filmlerde görülebilen dramatik gerilim noktalarının, "modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine" yoğunlaştığını (Abisel, 1997; Daldal, 2003) ve toplumsal gerçekçi filmlerin bu modern-gelenek ikilemini ulusal bir kimlik arayışı yolunda kullandıklarını (Daldal, 2003) dikkate alınırsa, İstanbul'un sinemadaki temsilini incelemeye, 1960 tarihli filmlerden başlamak gerekir. Ancak, İstanbul'un, modernleşmenin sonuçlarının deneyimlendiği ve bir kentli kimliğinin geliştiği toplumsal mekân olarak belirginleştiği filmler bu tez için ayrıcalıklıdır. Bu filmler kenti bir kurmaca mekânı olarak kullanan ve düşsel bir coğrafya yaratabilen filmlerdir.

Bu yüzden, bir yol ayrımı olarak ve İstanbul'un temsili üzerine daha da geniş bir inceleme, 1960'dan başlamalıdır. Bununla beraber, bu yıldan önceki filmlerle sonrakileri birleştiren, İstanbul'a, sinemaya ve Batı'ya olan yaklaşımlarda aynı tutumun geliştirilmiş olmasıdır. İstanbul'a 1940'ların ortalarına kadar, "ülkenin yöneticileri kendi [ulusal] projelerine ikircikli bir bağlılığı olan bir yozlaşma ve komplo merkeziymiş gibi kuşkuyla" yaklaşırlar ve İstanbul'da doğmuş olmalarına rağmen, İstanbul'dan senelerce uzak dururlar (Keyder, 2000: 19). İstanbul'a ve Batı'ya dair bu tutum, o senelerdeki radyo oyunlarından da anlaşılabilir (Ahıska, 2005). Üstelik genel olarak Batı'lı modernliğin itirazsız kabulünü sağlamak üzere, yakınlıklardan kurulu bir toplumsal ilişki ağının dile getirmeksizin var sayan ve kaçamak bir tarzda buna yaslanan bir tavır da söz konusudur (2005: 324-325). Aynı şekilde, aydınların bu senelerdeki sinemaya yaklaşımında, eleştirme biçiminde de benzer bir iyimser tutum görülür. Hem Batı hem de Doğu filmlerinin birbirine zıtlık oluşturan özellikler atfedilerek eleştirilmesi buna örnektir. Bu örneklerde, Batı'ya olduğu söylenen hayranlık ve Doğu filmlerinin teslimiyetçi olduğu söylenen özellikleri eleştirilir. Bu yaklaşıma göre, Doğu geride bırakılmalı, Batı'nın

makineleşmesine temkinli yaklaşılmalıdır (Hüsamettin Bozok'tan aktaran Abisel, 2005, s. 33). Dolayısıyla İstanbul'un ve sinemanın, ülkenin yönetici ve aydınlarında bu tür ikilemleri harekete geçirmesinin 1960'dan önce de olduğu söylenebilir.

Daha önce filmlerde incelemesi yapılmış İstanbul temsillerinden hareketle ve bu filmleri tek bir film gibi okuyup, bu anlatıyı İstanbul imgesinin senelere yayılmış dönüşümü olarak 1990'a kadar takip edecek olursak, İstanbul, gittikçe içine doğru daldığımız bir peyzaj tablosu gibi görünür; doğal mekândan toplumsal mekâna geçişin anlatısı olur. *Yılmaz Ali* (1939) (Öztürk, 2003; Balan, 2006) ve *Şehvet Kurbanı* (1939) (Çiçekoğlu, 2007) ilk kent filmleri olarak kaydedilir. İstanbul'un temsilindeki dönüşümün izlenimini anlatabilmek için pek çok filmi referans almak mümkündür. Burada İstanbul imgesinin dönüşümünü temsil edenler, aynı zamanda nostalji, olağanüstülük, tekinsizlik, ironi içerenlerdir ve sadece bu yönleriyle özetlenirlerse İstanbul imgesinin dönüşümünde durak noktaları olurlar. Dolayısıyla sonraki paragrafta, bu imgenin dönüşümünü anlatmak için seçilen filmler şunlardır: *İstanbul Geceleri* (1950), *Kanun Namına* (1952), *Kanlı Para* (1953), *Öldüren Kent* (1953), *Yalnızlar Rıhtımı* (1959), *Gurbet Kuşları* (1964) *Ah Güzel İstanbul* (1964), *Sevmek Zamanı* (1966), *Vesikalı Yarım* (1968), *At* (1974), *Adı Vasfiye* (1985), *Aaahh Belinda* (1986), *Teyzem* (1986), *Camdan Kalp* (1990).

İlk başta, İstanbul, başka modern kentler gibi merkezi, hareketli, düzenli ve şık giyimli kentlilerin görüldüğü, gece hayatının sürdüğü, Boğaz kıyısındaki yalılarında zenginlerin yaşadığı, içe doğru ise halen mahalle hayatının sürdürüldüğü semtlerden oluşan bir imgeyle sunulur. Suç, belli mevkilerde izole edilir, kentin tamamını tekinsizleştirecek bir yaygınlıkta değildir.⁷³ Öte yandan, yine de, İstanbul gözardı edilemeyecek tehlikeleri barındırır (*Şehvet Kurbanı*). Bu tehlike de özellikle kentli kadınlardan kaynaklanır. İstanbul'da metropolün ve saatin iç içeliği, kadının, erkeğin gözündeki ikili kimliğiyle eşleşir. Zamanın ritminin aksamaması gibi, kentli kadın da felakete yol açar; zamanın ritminin aksamaması için, ya yok edilmeli ya da kontrol altına alınmalıdır (Çiçekoğlu, 2007: 75). Kentli kadınla her an sokakta değil,

⁷³ Sözü edilen her iki film de birer yeniden yapımdır. *Yılmaz Ali*, noir türünde bir deneme. *Şehvet Kurbanı*'nın kaynağı *The Way of All Flesh* (Fleming, 1940). *Yılmaz Ali*, aynı zamanda dönemin eğilimini aşar ve tiyatro etkisinden ayrılışıyla öne çıkar. Scognamillo'ya göre, Faruk Kenç, "esrarengiz olaylar ve kişiler, gizli geçitli esrarengiz mekânlarla dolu" filmi kameraya sağladığı "alışılmamış hareket biçimi" bir prototip haline getirmiştir.

taşraya giden bir trende karşılaşmak olasıdır. Haydarpaşa Garı, Galata Köprüsü ve vapurlar, manzaraya katkıda bulunan modern metropol elemanlarıdır ve modern metropolün temsilleri olarak çerçeveye dâhil edilirler. Taşra ise, çıkar ilişkileriyle dolu, düzensiz, suçun hâkim olduğu "medeniyetsiz" yer olarak metropolle zıtlık içinde betimlenir. Bu filmlerdeki İstanbul, henüz taşralaşmamış, hatta taşralılara davetkar bile gelmeyen bir İstanbul'dur.⁷⁴ Kentin davetkar unsuru, kamusal alanda istediği gibi dolaşan ve bu yüzden "işinde gücünde" erkeklere tehlike oluşturan kentli kadındır. Ancak kentli kadın sadece tehlikeyi değil, aynı zamanda taşralı erkek için de daha da fazla arzuyu temsil eder ve bu yüzden kentle özdeştir; kent ise güçlü ve ürkütücüdür. Bundan sonra, İstanbul, (taşra için) hem erkekler hem kadınlar için bir rüyaya dönüşmüştür (*İstanbul Geceleri*)⁷⁵. İstanbul'un içselleştirilmesi, sokaklarında kendini kentin vaatlerine kaptırarak yürüyenlerin suçluluk hissi, film karakterini biçimlendirmesine rağmen, kentten kaynaklandığı hissi hâkimdir.⁷⁶ Daha sonra kentin çekiciliği mitsel bir imgeye dönüşecek ve İstanbul'a, sahip olduğundan daha fazla ısıltı atfedilecektir (*Öldüren Kent*).⁷⁷ Bu yüzden, yaşamaya ve uğrunda ölmeye değer bir kent olarak gösterilen İstanbul, kentli kadınlarıyla ve onların tehdidine rağmen güzel, Bizans mirasıyla taşı toprağı altın bir kenttir (*Kanlı Para*). Bu mite uygun olarak "İstanbullular" ille de yalıda/konakta otururlar. Kentin kışkırttığı arzu, modernleşmenin (aynı zamanda Batılılaşmanın) ivmesini artıran bir etkidir. Bu arzunun sonuçlarından dolayı duyulan pişmanlık kentlileri gittikçe bu durumun sorumlusunu bulmaya iter. Kenti bu derece kışkırtıcı yapan kentli kadın ve

⁷⁴ Bununla beraber henüz 'modern' simgesel mekânları da toplumsal deneyimle oluşmamıştır. Kentin hafızasında henüz işgal yılları ve Kurtuluş savaşı vardır. Bu yüzden, tek tehlike olarak, erkeğin (özellikle de kentli kadına) kapılması olarak görünür (Arslan, Anne ve Kic, 2010, s. 125).

⁷⁵ Çok partili döneme geçilmiş, iktidar olan DP'nin politikaları ile başlayarak, sonraki belediye yöneticilerinin de çabalarıyla aynı süreç devam etmiştir.

⁷⁶ Orhan Pamuk, İstanbul, Hatıralar ve Kent adlı kitabında siyah-beyaz Yeşilçam filmleri hakkında şöyle yazar: "...siyah beyaz sokak sahnelerini görünce aklıma bir düşünce takılır. Kenar mahalledeki ahşap evin aydınlık pencereline bakarak başkasıyla evlenmekte olan sevgiliyi düşleyen kahramanın yürüdüğü parke taşlı sokakları gördüğümde ya da zengin ve güçlü fabrikatör karşısında alçakgönüllülük ve kanaatkarlığı bir gurur ve irade gösterisine dönüştüren kahramanın seyrettiği siyah-beyaz Boğaz manzaralarına bakarken, aslında hüznün kahramanın kırık ve acılı hikâyesinden ya da sevgiliyi elde edememiş olmasından değil, manzaranın, sokakların, İstanbul görüntülerinin içinden çıktığını ve kahramanın iradesini kıldığını düşünürüm". Buna dikkat çeken, (Çiçekoğlu,)

⁷⁷ Lütfi Akad, anılarında "dış çekimlerinde zorlu bir çıkmazla karşılaşıyoruz Kriton'la. Filmin konusu Kasımpaşa'da oturan bir kızın Beyoğlu'nun ışıklarına tutulması, ama çepeçevre İstanbul'un neresinden baktıksa her taraf kapkara. Sonunda Maçka sırtlarında bulduğumuz bir yerden Taksim yönüne doğru baktığımızda gördüğümüz zavallı birkaç ampul kümesiyle yetinmek zorunda kalıyoruz. İstanbul gerçekten kapkaranlık bir kentmiş. Uzun yıllar sonra Haliç'in karşı yönünden, Kasımpaşa'dan, hatta Maçka'dan baktığımda değişen bir şey yoktu." (Akad, 2004, s. 202)

modernleşme, diğer (Batılılaşmanın) bütün sonuçlarıyla beraber, sorumlu tutulur. Uzun zamandır kentte yerleşik olanlar (gayrimüslimler) ulusal bir kimlik adına, kentin taşradan aldığı göçle gelenler (yerleşik yabancılar) ise kültürel biçimlerde dışlanırlarken bunun ifadesi olarak kentin de temsili mekânları, eşikleri ortaya çıkar. Kültürel ötekiler, hem suçun hem kabalığın hem de kirin temsili olarak İstanbul'un anlatısında yeni yapıtaşları olurlar: sadece suçun ve alçaklığın kaynağını temsil ettikleri ölçüde bir temsiliyet elde ederler (*Yalnızlar Rıhtımı*). Bu yüzden, hayallerde, geldikleri gibi geri gönderilirler (*Gurbet Kuşları*). Böylece "taşı toprağı altın İstanbul" efsanesi son bulur. Payitaht başkenti İstanbul özlenirken tarihteki zaferler hatırlatılır. İstanbul'un züppeleri/aylak gezginleri mutlaka doğma büyüme "İstanbullu"dur ve kendilerini İstanbul'u olduğu gibi tutmakla görevlendirirler. Mahalleyi sahiplenen kentsoylu züppe, mahallenin namusundan sorumludur. Kentsoylu, İstanbul nostaljisinin yaratıcısıdır, yeni olan her şeyi "pis ve sahte" ya da "bozulmuş" olarak niteler. Kentin namusunu korumak üzere kendini bu mevkiye atar, şehre yeni gelen cahil ve şöhret düşkünü ama (henüz) masum taşralının namusu da kentsoyluya emanettir (*Ah Güzel İstanbul*). Bir kez kurulduktan ve sağlamlaştıktan sonra temsili mekânların dolayımıyla kentlilere yansıyan (sembolik ve gerçek) şiddet, artık her sınıftan insanın varlığını duyumsadığı, ancak klişelerden bağımsız dile getirmediği, sinemada ise ifadesini mekânsal olarak bulan bir manzara oluşturur. Sinema prodüksiyonunu filmlerin yönetimini ve senaryosunu oluşturanların sahip olduğu bir toplumsal eleştiri yapma ayrıcalığı gibi görenlerin oluşturduğu bu manzara, yeni oluşumlara izin vermez. Bu yönüyle dünya görüşlerini aktarmak milli bir ödev olarak görenlerin oluşturduğu bu manzara, toplumsal duruma dair tespitler kadar temenniler de içerir. Bu bakımdan, manzaranın ütöpik bir boyutu da bulunur. Kent filmlerinde mekân genellikle İstanbul'dur ve sadece bir çevre oluşturmaz, aynı zamanda filmdeki kentlileri oluşturur ve kentlilerden oluşur. Bu haliyle, İstanbul toplumsal bir mekândır. Bu toplumsal mekânda temsili mekân ön plandadır. Filmlerde düşlenen İstanbul, yaşanan İstanbul ile birliktelik oluşturur. Manzara hem doğrudan anlamıyla İstanbul'dur hem de bir toplumsal ilişkiler manzarasıdır. Toplumsal ilişkilerin modernleşmenin gereği olarak gereğelenirilmiş kentsel uygulamaların sonucu ve bu uygulamalara tepki olarak gelişmesi, gerçek

anlamıyla manzaraya, yani İstanbul'un görselleştirilmesine yansır.⁷⁸ Manzaranın, yeniden anlamlandırılabilmesi için önce sembolik olarak bozulması gerekecektir (*Sevmek Zamanı*). İstanbul'u manzara olmaktan çıkarıp, kentin kurulu temsiliyetlerinden başlayıp, eşiklerden şehre bakmak, bunu kentin sokaklarıyla karşılaştırmak, kentli kadın imgesinin gerçekte kentlinin kendisini temsil ettiğini ortaya çıkarmak da yeterli olmaz. (*Vesikalı Yarım*). Bu imgenin defalarca yeniden ve farklı eşiklerden gelen, farklı sınıftan kadınlarla üretilmesi gerekecektir. Kentin eşikleri sadece tren garları, kentler arası otobüs terminalleri olmakla kalmaz; okul, sınav, fabrika, korunaklı siteler ve villalar da bu eşiklere dâhil olarak kentin geçirgenliğini tehdit edecektir. Kentin gerçekliği, temsili mekânlarda gerçek üstü ifade kazanacak, bu eşiklerden geçenlerin yaşadığı toplumsal kopuş, mekânsal olarak ifadesini bulacaktır (*At*). Kentlilere ister istemez (hangi semt, hangi mahalle olduğuna göre) bir kimlik atfeden kent mekânları, artık, zihinsel olarak, yani kimin o mekânda bulunduğuna bağlı olarak, bunu yapmaya devam edecektir. Bir yere yerleştirilemeyen birey, yine kentli (modernleşen) kadının kimliklerinin toplamında ya da kimliksizliğinde, aidiyetsizliğiyle öne çıkar (*Adı Vasfiye*). Evin anlamı, yuva olmayı bırakır (*Teyzem, Ah Belinda*). Düşsel ve zihinsel yönlerinin fiziksel mekânları etkilediği bir kent olarak İstanbul, böylece, sosyal bir mekân olur. Bu sosyal mekânda artık, farklı sınıflardan kentlilerin gündelik hayattaki sıradan karşılaşmaları da kentin eşiklerine katılacaktır (*Camdan Kalp*).

Bundan sonra mekânsal pratik değil, temsili mekân, İstanbul'un klişeleşmiş "kültürler mozaïği" metaforuyla uyumlu bir biçimde çok renkli, ancak her biri

⁷⁸ Bir ruh halinin yansıması olarak manzara, edebiyatta Romantik akımın bir unsurudur. Romantikler, aklın evrenselliğine vurgu yapan Aydınlanma çağına yanıt olarak, duygunun yerelciliğini yüceltirler. Sıla özlemi romantik milliyetçiliğin başlıca mecazı haline gelir (Boym, 2009, s. 38). Romantikler kendi iç manzaralarıyla dünyanın şekli arasında mütakabiliyetler ararlar. Yerli sinemada bundan da öte, zaman zaman teknik yetersizliklerle de gerekçelendirilmiş bir beden mekân eklemlenmesi öne çıkar. Bu süreklilik, üretilmiş mekânın (göz aldatıcı) sınırlarını baştan geçersiz hale getirebilir mi? Bunu anlayabilmek için, Yeşilçam'da İstanbul'un bir arka plan, manzara olarak filme geçişinden söz ederken, gerçekte, bir efsane, mit olarak İstanbul'un imgesi değil, modernleşme sürecinde fark edilir bir görünürlük içindeki farklı bir mekân anlayışından söz etmeliyiz. Efsane ve mitler, bir kentin algılanışına eşlik etmeyi hiç bırakmaz. Kaldı ki, mitler ve efsaneler, istenmeyen birer geçmiş ya da Orta Çağ kalıntısı değildir sadece. Taşralılığın sürdürülmesi istenen yönleri olduğu gibi, mitler ve efsanelerin, her kentte ayrı bir hayal-gerçek bileşkesi oluşturan, kentin gözle görülemeyen yönlerini, hatta sorunlarını tasavvur ettiren bir yanı da bulunur. Gündelik yaşamda dile gelmesi mümkün olmayan gerçekliklerin, zihinlerde yer edinmesine sebep olurlar ve iktidar sahibi gücü sürekli rahatsız ettiren bir imgesel dolaşımı harekete geçirebilirler. Dolayısıyla manzaranın dönüşümü de modernleşmenin farklılaşan seyri, dönemeçleri, yol ayrımlarına da işaret edecektir.

sabitleşmiş parçalardan oluşan imgesini kurar. Bu mozaik, belli söylemler için bir harita gibi okunaklı bir yap-boz oyunu, başkaları için bir yatırım haritası, düzeltilmesi ve yerle bir edilmesi gereken bir bozulma, kimileri için de apokaliptik bir felakettir. Temsilî mekânın diğerlerini etkilemesi ve mekânsal pratiğin ikincil olması, örneğin, caddelerin sadece arabayla deneyimlenmesine sebep olabilir; ya da yakında bir yere yapılacak alışveriş merkezinin semtin itibarını artıracığı düşünülebilir. Tamamen estetik bir okumanın sonucu olarak rasyonel gibi görünen gerekçelerle, sadece bu mozaik metaforuyla anlatıldığı gibi, örneğin bir "gecekondu felaketi", "gökdelenlerin bozduğu siluet", "turizmi baltalayan manzaralar" olarak değerlendirilen bir duruma, doğrudan okunaklılığı var sayan bir şekilde karşı çıkılacaktır. İktidarın dilinin kullanılması sonucu, okunaklı mekân, böylece zihinsel duruma dönüşecek, kentlilerde de benzer kanaatler hasıl olduğunda, mekânsal pratik, siyasal güç dağılımını yansıtacaktır. Başka bir deyişle, mekânsal pratik, İstanbul'un bir "sahne" gibi değerlendirildiği politik güç sahası olacaktır. Mozaik metaforu ise, sabitlenmiş parçalarıyla bu politik güç sahasını temsil ederken bir yandan da bunu gizleyecektir.

Sonuç olarak, eski soyut modellerin şehre uygulanmasını temsil eden ve kenti tarihselliğinden kopartan metaforların, mücadele edilmesi gereken siyasal birer fonksiyonları olduğu anlaşılır. Kenti belli bir biçimde tasavvur etmeye teşvik eden metaforlar ya da klişelerle sinemada da mücadele edilmiştir. İstanbul, bu filmlerde "olduğu gibi" yansımaz. Ancak kentin bir hareket ve dinamizm anlamına da geldiği düşünülürse, temsilî mekân olarak tasavvur edildiği süreç içinde, kent, zaten değişmektedir. Kentin olduğu gibi yansıdığı düşünülebilecek filmlerde dâhi, kent tasavvur edilmektedir. Mekânın imgesi mekânı tam olarak yansıtmaz. Bu farkın inkârı yerine farkındalığı sayesinde, sinemada mekânın üreticileri olabilir mi? Daha da fazla, mekânsal pratik, buradan gündelik hayata taşabilir mi? Bunun mümkün olup olmadığı, İstanbul ve temsilleri arasında, ve temsilin içindeki iççelişki/müphemlik dolayımıyla araştırılmalıdır.

İstanbul'un temsiline uzun süredir kullanılagelmiş olan metaforların belli bir mekânsal pratiği empoze ettiği açıktır. Bundan sonraki iki bölümde incelenecek olan *A ay* ve *Karanlık Sular*, bu metaforları sorunsallaştırırken bir temsilî mekân

yaratırlar. Bu temsilî mekânın müphemliğinin kaynakları harâbe, fantastik, nostalji, tekinsizlik ve yabancılıktır. Bu kaynakların her iki filmde de nasıl kullanıldıkları ikinci ve üçüncü bölümde anlatılmaya çalışılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

A AY: EVİN İMKÂNSIZLIĞI

Reha Erdem, bir söyleşisinde, *A Ay* filmini ilk filmi olarak kabul ettiğini belirtir. Daha önce yapmış olduğu filmler arasında ne Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde okurken başkanlık etmiş olduğu Sinema Kulübü'nde gerçekleştirdiklerini, ne de daha sonra bu bölümü bırakıp Fransa'da sinema okumaya gittiğinde katıldığı, *Cinema Vêrite* ekolü içinde çalışan ve Jean Rouch'un projesinden yola çıkarak 1981'de oluşturulan Varan⁷⁹ atölyelerinde gerçekleştirdiklerini sayar. *A Ay* filmindeki duygular ve durumlar kendi çocukluğundan gelmekte olduğundan ilk filmi, odur.

...Çok sonradan daha iyi anladım ki daha çok benim çocukluğum, bire bir anekdotlar değil de, duygular, durumlar olarak benim çocukluğum. Onun için ilk filmim o, diyorum. Daha kendimle ilgili; teması, sineması, her şeyiyle halen taşıdığım, benim gibi bir şey o da. (Aytaç vd., 2009: 144)

A Ay'ın Rumeli Hisarı'nda bulunan bitmemiş bir ev⁸⁰ için yazılmış olduğunu, gündelik hayattan kaynaklanan bir film olmadığını, filmi gerçekçilikten koparmanın en kolay yolu olarak da filmi siyah beyaz düşündüğünü anlatır. *A Ay* filmi, yapıldığı 1988 yılında Türk sinemasının çok bağlı olduğu toplumsal gerçekçilik ekolünün dışındadır. Bu durumu ancak sinemayla anlatılabilecek şeyler yapma isteği olarak açıklayan Reha Erdem, *A Ay*'ı görsel ritim arayışlarıyla tanımlarken bu arayışının hâlâ devam ettiğini de ekler. Yaptığı filmlerde edebiyatın etkisini söyleşilerinde de dile getiren yönetmen, *A Ay*'da Sevim Burak metinlerinden, Edip Cansever ve William Blake şiirlerinden alıntılar yapmıştır.⁸¹

⁷⁹ *Varan*, Mozambik Cumhuriyeti'nin 1978'de ünlü yönetmenlere ülkedeki değişimleri filme alma çağrısı üzerine Jean Rouch'un önerdiği, Mozambik'i içeriden filme alabilecek kendi yönetmenlerini yetiştirme projesinin deneyimciliğini benimseyen bir kurumdur. İsmi Asya'da ve Afrika'da yaşayan bir kertenkele türünden alır.

⁸⁰ Bu ev, 'Perili Köşk' olarak bilinen Yusuf Ziya Paşa Köşkü'dür. 1910'lu yıllarda yapımına başlanmış olan köşk, farklı zamanlarda inşaatı sürdürülerek hiçbir zaman tamamlanamamış ve 1995'e kadar içinde aile üyeleri yaşamıştır. 1995'den 2001'e kadar yıkılarak ve önceki dış görünüşüne uygun olarak yeniden yapılmıştır ve şu anda bir şirketin genel müdürlük binasıdır.

⁸¹ Filmlerinin tümünde genel olarak Ahmed Hamdi Tanpınar, Dostoyevski, Max Frisch, Georges Simenon etkilerini de söyleşisinde belirtir (Aytaç, vd., 2009: 61). *A Ay*'da Sevim Burak

A Ay, 1988'de yapılmış bir film olarak yeni Türk sinemasına dâhil edilebilir.⁸² Yine de aynı dönem yapılmış diğer filmlerden, düşselliği, konusu, yarattığı İstanbul imgesiyle ayrılan filmin özeti şöyledir: Ergenlik çağında olan Yekta (Yeşim Tozan), halası Nükhet Seza (Nurinisa Yıldırım) ve dedesi Sırrı (Özcan Özgür) ile büyük ve köhne bir köşkte yaşamaktadır. Ara sıra onları ziyarete gelen Yekta'nın diğer halası Neyir (Gülşen Tuncer), Nükhet Seza'yı bu evi satıp taşınmak için ikna etmeye çalışmaktadır. Burgaz Ada'da yaşayan Neyir, adadaki yatılı kız okulunda İngilizce öğretmenidir. Neyir, Yekta'nın da burada okumasını ve Nükhet Seza ile Sırrı'dan ayrılmasını ister. Yekta'yı hem Ada'ya hem de kent merkezine götürerek onun sosyalleşmesini sağlamaya çalışmaktadır. Öte yandan Yekta, köhne evde mutludur; günlerini hayal kurmak ve kendi kendine oyun oynamakla geçirir. Yekta'nın, Sırrı'nın odasına girmesi, Neyir tarafından yasaklanmıştır. Annesi İhsan'ın akıbetinin (öldüğünün ya da terkettiğinin) belirsizliğine rağmen, (Nükhet Seza ile Neyir'in erkek kardeşi olan) Servet ile evliliği, Servet'in peşi sıra ölümü ve İhsan'ın Yekta'ya hamile kalışı anlatılmakta, ancak Yekta'nın babasının aslında Sırrı olduğu doğrudan telaffuz edilmemektedir. Yekta ise annesinin yokluğunu, her gece aynı saatte üst kat pencerelerinden birinin önünde bekleyerek telafi eder. Yekta'ya göre annesi, her gece köşkün baktığı kıyıda kayıkla geçerken ona gülümsemektedir. Neyir, Yekta'nın bu takıntısını evin köhneliğine ve Nükhet Seza'nın ilgisizliğine bağlar. Yekta, Neyir'in kendisine uygun gördüğü şeyleri yapmaktan kaçır ya da itaat etmemenin yollarını usulca bulur. Adada tanıştırıldığı Neyir'in öğrencisi Nuran (Arif Pişkin) ve tek başına adanın kırlarında yaptığı yürüyüşler sırasında karşılaştığı Kozmos,⁸³ yani manastır bekçisinin (Münir Özkul) arkadaşlıkları, onu her gece gördüğü annesinin hayalinin peşinden gitmeye iter. Bundan sonra, nihayet Neyir'in istediği gibi onun yanına, Ada'ya yerleşmek üzere evden ayrılır. Ancak bu kabullenme, hayalinin peşini bırakması değil, şekil değiştirmesi anlamına gelir. Nuran ile birlikte aradıkları çocuk başlı martıyı Ada'daki manastırda bulmuştur.

metinlerinden imgeler ve Edip Cansever ile William Blake şiirlerinden doğrudan alıntılar bulunur. William Blake ile ilgili olarak *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) filmi ile A Ay 'ın ortak yolların incelendiği bir yazı için bkz. (Oruç:2008)

⁸² Erdoğan ve Göktürk, yeni Türk sineması nitelemesini 1980 sonrası dönem için kullanırlar (2001: 538). Ancak aynı döneme dâhil edilebilen çok sayıda filmle A Ay arasında farklılıklar da süreklilik de bulunur.

⁸³ Kozmos, aynı zamanda, Reha Erdem'in son filminin ve baş kişinin ismidir (*Kozmos*, 2009). Bu karakter gibi diğerleri de farklı filmlerde yinelenirler ve her seferinde filmde farklı bir ağırlık gösterirler.

A Ay, sabit alt açılı ve göz seviyesi çekimlerle hareketli ve nesnelere yönelik çekimlerin hem uyumlu hem de uyumsuz kurgularından oluşan, mizansenin öğelerinde belli bir zaman diliminin tarihsel izlerinden olabildiğince ve bilinçli olarak arındırılmış,⁸⁴ izleyiciyle uyuşımı bozmaya yönelik, anlatı düzleminde çarpıcı olaylar içermeyen, geleneksel olay örgüsünü öne çıkarmayan, mizansenin öğelerinin yan anlamlara açık olduğu, soru sormaya çalışan türden bir sahneye koymayı ön plana çıkaran bir filmidir.⁸⁵

A Ay, küçük bütçeli bir filmidir⁸⁶ ve gösterim olanağını ancak 1996'da bulabilmiştir. İki yönetmenin uğraşlarına filmin mekânlarının bakımının yapılması ve çekim için hazırlanması da dâhildir.⁸⁷ Çekim yapılacak mekâna gösterdikleri doğrudan ilgi yönetmenlerin sadece Yeşilçam geleneğinden ayrılan bir tutuma sahip olduklarını değil, ayrıntıya ve mekânın maddi özelliklerine verdikleri önemi de gösterir. Filmin mekânlarını çekime hazırlamakla bizzat ilgilenen yönetmenin derdi aslında gerçeklikle arada bir mesafe kurmaktır. Yönetmen, "filmin kendi zamanına sahip olması" olarak tanımladığı bir tür yaratıyı öne çıkarır. Bu yaratının çabası gerçeklik değil, "gerçeklikle ilişkiyi kendi ürettiği anlamla kurması", araçları ise öncelikle montaj olmak üzere, mekânın ayrıntıları, kostümler, daha kapsayıcı bir söyleyişle mizansendir. "Mizansen, sahneye koyma, planları düzenleme bilgisidir. Montaj da öyle" (Bonitzer, 2006). Mizansen, sahneye koyma anlamına gelen bir tiyatro terimi olmakla birlikte, etimolojik anlamı, "bir çadırın içine koymak"tır (Peters, 1999: 27). Filmin dünyasının inşası da mizansenin detaylarında belirgin hale

⁸⁴ Yönetmen bunu söyleşisinde dile getirir (Aytaç, vd., 2009).

⁸⁵ Bonitzer'in söylediği anlamda sorular sormaya çalışan bir sahneye koyma kısmi görmenin sayesinde olur. Kısmi görme filmin uzayını da izleyiciyi de sorguya çeker (Bonitzer: 2006)

⁸⁶ Reha Erdem, çeşitli kişiler ve kurumlar tarafından sağlanan yardımlarla sonlandırıldığını belirtir. Kişiler Nursel Gülenaz, Osman Kavala; kurumlar Konsept, Varan, Fransız Dış İşleri Bakanlığı, Fransız Kültür ve İletişim Bakanlığı'dır.

⁸⁷ Bu zanaatkârca üretim tarzı, Hamid Naficy'nin kavramlaştırdığı "Aksanlı Sinema" için de belirleyicidir. Asuman Suner'in aktardığına göre, çoğunlukla bağımsız, dar bütçeli, küçük yapımlar olan aksanlı filmler, genellikle yönetmenlerin filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo yazımı, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk) bizzat katıldığı, kimi zaman filmin üretim öncesi ve üretim sonrası (yapımcılık, dağıtım, tanıtım) bizzat üstlendiği "zanaatkârca bir üretim tarzı" içerir. Bu tarz üretim, yalnızca sınırlı olanaklarla film yapmaya el vermekle kalmaz, aynı zamanda yönetmenlerin film üzerindeki kişisel denetimini artırarak kişisel bakış ve üslubun öne çıkmasına olanak sağlar (2005: 259). Bu kavram, her ne kadar sürgündeki yönetmenler için düşünülmüş olsa da, Asuman Suner, bu modelin, Türkiye'de yaşayan, Türkiyeli, dar anlamıyla yerinden edilmiş sayılamayacak yönetmenlerin filmlerini anlamak için de geçerli olduğunu gösterir. Öte yandan, Türkiye'nin bu senelerdeki sinema ortamında bağımsız ve popüler sinema arasında ayrım yapmak güçtür; çünkü popüler sinema da bağımsız ve yönetmenin kendi imkânlarını seferber ederek yaptığı birer "kişisel proje"dir (Köstepen, 2004).

gelir (Turner, 2006: 85-86). Örneğin çerçeve içindeki elemanların yerleşiminin anlatıda önem kazanması, uzamsal ilişkiler (kimin saklı olduğu veya kim baskın olduğu) anlatının ilerlemesini sağlar. Korku türü, izleyicinin, mizansenin öğelerini bir ipucu peşinde taramasını gerektirir. Tarihsel filmler, gerçeği bu derece etkileyici biçimde yeniden oluşturma gücüne sahip sinema ortamına bir övgü olarak mizansenin yüceltir. Öte yandan bir film, tarihsel izler taşımaksızın öznel bir dünyayı yaratabilir. Bununla beraber, tarihsel bir dönemin çelişkilerini de mekânsallaştırabilir. Böylece gerçeklikle ilişkisini mekânsal olarak kurar. Bunun bir sonucu olarak mekân, bir oyuncu gibi değişken ve olayların gelişiminde etken olabilir. Filmin mekânı, ismi geçmesine ya da belli bir yerin izlerini (o yere nakşedilmiş insan tiplerini), taşımasına rağmen, bilindiği halinden kopartılarak belirsizleştirilebilir, heterojenleştirilebilir. Bu anlamda mekânsal bir belirsizlik ya da heterojenleşme, profilmik mekânla filmik mekânın çelişmesi ya da filmin kendi söylemiyle, öyküsüyle, temasıyla çelişen bir mekânsal düzenleme ve çerçeve içi kompozisyon mekânın müphemleşmesinin araçlarıdır.

Reha Erdem'in *Hayat Var* filmi hakkında söyledikleri, yönetmenin filmlerinde mekânın taşıdığı önemin daha da belirginleşmesini sağlar:

Zaten bu filmin iki şaşırtmacası var. Birincisi; kıyafetler, dekorlar vs. rengarenk, ama bir yandan da ruhu çok monoton. İkincisi; bir yandan açık bir film, Boğaz'da (), ama bir yandan da çok klostrofobik bir film. Öyle şeyler düşünceyi başka bir yere getiriyor. Masa burda değil de şurdaya geçiyoruz yani. Bu tarz çelişkiler buna yarıyor (Aytaç vd., 2009: 153).

A Ay ile aynı dönemde yapılmış Yeşilçam filmlerinin gerçeklikle kendine özgü ilişkisi bu filmde yoktur. Yeşilçam filmlerinin ayırt edici unsuru olan dış mekânda ve yerinde yapılan stüdyo dışı çekimler, filmin yapıldığı dönemdeki kentin/İstanbul'un fiziksel özelliklerini de kaydeder. Filmin oyuncularını dışında filmde görünen kişiler, gerçek kentlilerdir. Yerinde yapılan çekimler rastlantısallığı içerirler, "öyküyü şimdiki zamana ve buraya yerleştirirler" (Abisel vd., 2005). Yeşilçam filmlerinin bu ayırt edici unsuru, A Ay'da görülmez. Rastlantısallık, yerinde yapılan çekimlere rağmen A Ay'da kontrollü hale gelir. Hareket, mizansene verilen öneme rağmen, çerçeve içiyle kısıtlı değildir. Bu yüzden gerçeklikle ilişkisinde kendine özgü bir yanı vardır. Bu, aynı mekâna toplayarak ve yan yana yerleştirerek

uzamsallaştırdığı ikiliklerden ileri gelir. Yeşilçam filmlerinde ve toplumsal gerçekçi filmlerde, gösterilen mekânlara dağılmış ikilikler, çelişkiler bu filmde aynı mekânda toplanır.

A Ay'ın anlatı uzamındaki temel mekân, tamamlanmadığı halde harâbeye dönmüş bir köşkün iç mekânıdır. Köşkün haraplığı, iç mekân sahnelerinde yaratılan duyumsallığa katkıda bulunur. Köşkün yinelenen dıştan görüntüsü ile iç mekân sahneleri arasında bir karşıtlık vardır. Köşk dışardan ne kadar kavranabilir ve tanımlanabilir görünüyorsa, içerden de o kadar sınırsız ve tanımlanamaz olarak sunulur. Köşkün iç mekân sahnelerinde vurgulanan girilmeyen odaları, bodrum kattaki dairesel merdivenlerle inilen mahzenin kapalı kapısı, eksik kulesi, geniş koridoru, demir merdivenleri, büyük pencereleri, harap döşemesi, yerinden çıkmış taban tahtaları, iptal edilmiş dış kapısı iç mekâna tanımsızlık katar.

Köşk, haraplığı kadar çevresinden kopuk ve tamamlanmamış oluşu sebebiyle Huyssen'in *Carceri* yorumunda olduğu gibi bir özellik kazanmaktadır. Piranesi'nin *Carceri* için kurguladığı parçalı ve sonsuz iç mekân fikri bu ev için de geçerlidir (1. B.: 34-35). İç mekândaki çekimler, evin olduğundan büyük algılanmasına sebep olur. Eve dışardan giriş kapısının iptal edili olduğu, giriş ve çıkışların nasıl olduğunun anlaşılmaması ipuçlarını sağlamaktadır. Yekta, Nuran'la birlikte eve girerken evin duvarına tırmanarak ulaştıkları başka bir girişi (çerçevesiz bir pencere boşluğunu) kullanır. Metrik ölçülerini hissettirmeyen ve ölçek şaşırtan iç mekân sahnelerindeki çekim açıları ve süreleri, köşkün parçalı ve sonsuz iç mekân algısına katkıda bulunur. Nükhet Seza'nın adımlayarak ölçmeye çalışması bu durumun gözden kaçamamasını sağlar. Öte yandan, köşkün dışı, iç mekânı kapsayacak bir kütle değilmiş gibi görünür. Bu anlamda bu ev, hem sınırsız bir iç mekân hem de hapisane gibi terkedilemeyen bir mekân olduğu hissiyle ikilem yaratır. Evin sınırsızlığına aykırı tek şey, Sırrı'nın Yekta'ya yasaklanan odasıdır. Bu ev, parçaların birleşmeksizin bir arada durduğu, aralarındaki fiziki ilişkinin önemsizleştirilmesiyle elde edilen yeni bir mekân türüdür. Bu anlamda soyuttur, ama soyutluğu fiziki mekân içermemesinden kaynaklanmaz. Temsil ettiği fiziki mekânı bağlamından kopartarak zihinsel ya da duyumsal bir yoğunlukla algılatan mekân türü olan "öylesine-herhangi-mekân" gibi, yeniden bağdaştırmalara açıktır (Deleuze, 1997: 109-111).

Soyutlaştırıldığında nitelikleriyle algılanan bir mekân olduğu halde öylesine-- herhangi-mekân, sonsuz kez yeniden bağlanabilir parçalardan oluşmasıyla soyutluk kazanır. Sonsuzluk hissi veren köşkün iç mekânı kadar köşkün vapurla adaya bağlanmasındaki kopukluk da öylesine-herhangi-mekânın farklı biçimleridir. Evden vapura geçiş sahnesi yoktur. Öte yandan vapur, adaya vardığında iskeleye yanaşırken ve insanlar vapurdan inerken görülürler. Öyle ki, vapur hep evden adaya götürür. Yine vapurla döndüklerini tahmin etmek kolaydır, ancak sadece evden gidişlerin sahnelenmesi ve adadaki iskelenin görülebilmesi, evi çevresinden bir defa daha koparır. Bu kopukluk, iç mekânın zamansallaşmasına katkıda bulunur.

Kopuklaşma başka mekânda da geçerlidir. Ancak başka mekân (heterotopya), yanyana olduğu bir mekânla ilişkisi içinde ortaya çıkar (1. B.:35): birbirine yabancı mekânların bir aradalığından, bağdaşmayan mekânların yan yana gelmesinden oluşabili. A Ay'daki heterotopolojinin Foucault'nun "mükemmel heterotopya" dediği geminin türevlerini, bazı "kriz heterotopyaları"nı ve "yaşadığımız mekânın hem mitik hem de gerçek bir tür araştırması"ndan doğan heterotopyaları (Foucault, 2005: 296) içerdiği açıktır. Bu heterotopolojinin biçimsel kaynakları gözün seçebileceği kadar açık olmasına rağmen "parlak imgeler"⁸⁸ olarak değerlendirildiklerinde başta heterotopya olmalarına sebep olan ilkeyle değil, vadettikleri kaçış çizgisine bir övgü olarak kalırlar.⁸⁹ Bu yüzden heterotopik mekânı vadettiğiyle değil, hangi ilkeyle ve

⁸⁸ Belli bir yazma eyleminin "(...)ev ve şehir hayatının parlak olmayan yönlerine de yer açtığı için de önemli" olduğundan söz eden Nurdan Gürbilek'in (1999) bu tezde alıntılanan denemesinde "parlak imgeler" in tuzaklarından söz edilmektedir (2.B.:71).

⁸⁹ Feride Çiçekoglu (2006), Reha Erdem'in filmografisine yayılan bir heterotopolojiye dikkat çekmekte, özellikle "tekne" olarak sandal ve Şehir Hatları Vapuru farkını vurgulamaktadır. Şehir Hatları Vapuru'na dair "1970'lerin sonlarında, 1980'lerin başlarında (...) İstanbul'da Şehir Hatları Vapurları'nın ne anlama geldiğini, çıkışta yapılan kimlik kontrollerini, üniforma korkusunu, hayatımıza sinmiş asker-polis ürküntüsünü" hatırlatır. Ve bunun için "Reha Erdem'in sineması kavramlardan yola çıkıp hayatı anlatmaya çalışan ya da kırdan şehire varmaya çalışan kategorik veya geleneksel bir sinema değil, şehrin dili olan sinemayı şehrin içinden konuşan, hayattan süzölmüş deneyimleri kendine has bir biçimde anlattığı için şehre dair kavramlarla açıklanabilen katmanlı bir sinema" olarak değerlendirir. Her ne kadar Şehir Hatları Vapuru ve Reha Erdem'in sinema diline dair söylediklerine katılmamak mümkün olmasa da, kayığın "özgürlüğe kürek çekmek" anlamına gelecek bir şekilde parlak bir imge olduğunu düşünmektedir: "üç filminde de karakterler" için "(...) geleneği kıran ama moderne geçemeyen bir şehir yaşamının sıkıştırılmışlık duygusundan kurtulmak için kendilerine ait bir "öteki" mekân zamana kürek çekmeye" çalıştıklarını söyler (Çiçekoglu, 2006). Nurdan Gürbilek'in (1999: 101) önerdiği türden bir "parlak bir imge" olmasına izin vermemek için kayığın, heterotopyanın genel anlamındaki gibi bir belirsizlik ifade ettiğine, kayıkla denize açılan kişinin eyleminden dolayı değil, mekânı bağlamından koparmak için bir fırsat yarattığı için bir deneyim vadetmesi dolayısıyla bir özgürlük vaadi içerebileceğine değinmek gerekir.

nasıl bir ilişkisellikte var olduğunu ortaya çıkarma ihtiyacı doğmaktadır. Heterotopik mekân aslında fiilî mekândır, bulunduğumuz yerlere bir tür "geri dönüş etkisine sahip"tir. Başka mekanı bu yüzden açıkça görülebildiğinde de sözlü olarak aktarım için çıkardığı zorluklar, içinde yaşanan ve "(...) birbirine asla indirgenemez olan ve asla üst üste konamayan mevkiler tanımlayan bir ilişkiler bütünü"nden kaynaklanmaktadır (Foucault, 2005: 294).

A Ay'da heterotopolojinin görünür kaynaklarından bazıları şöyle sıralanabilir: vapur, ada, kayak,⁹⁰ (bitmeden harâbe olan) köşk,⁹¹ oyun, yasak oda, manastır ve mezar, yatılı okul; heterokroniler: oyun, çocuk bandosu, ergenlik çağı, bozuk duvar saati, rüya, fal. Bunlar betimlenebilir bir heterotopoloji oluşturmaktadır. Bunların arasında adanın kırık bölgesindeki terkedilmiş manastır, adanın kesin sınırları içerisinde ve buna rağmen sınırsızlık vadeder. Manastır bekçisi (Kozmos), manastırın ve vadettiği sınırsızlığının bir uzantısıdır. Bu heterotopya, adanın coğrafyası ve filmik mekân arasındaki ilişkiden dolayı değerlendirilebilir.

Ada, ilk başta Neyir'in eviyle bütünleşir. İskeleyden itibaren, adanın düzenliliği öne çıkar. Önce vapur iskeleye yaklaşırken görülür, sonraki çekimde vapurdan inen Yekta ve Neyir, iskelenin sundurmasının altından geçip gidene kadar görülürler. Onlar giderken iskelede küfeler, birkaç kişi ve bir deniz subayı görülebilmektedir. İskelenin girişinde hizalı bir çocuk bandosu, Yekta'nın ilgisini çeker. bir bayram gününü (büyük ihtimalle 23 Nisan) haber verirken Yekta ve Neyir, bir faytona binerler. Neyir, yol üstünde, bisikletle onlara ters yönde giderken gördüğü öğrencisi Nuran'ın arkasından seslenip eve uğramasını ister. Evde Neyir'in kurduğu küçük düzenli evi, kendini işine adanmış bir öğretmenin evidir. Yekta'ya adayı beğendirmek için uğraşan Neyir, adaya ayak basmalarından itibaren kontrollü bir dünyanın yönetmeni gibidir. Pencereden görebildiği Yekta'ya ikna edici sözler söyler, Nuran'ın geldiğini görünce ona İngilizce olarak seslenip (zaten yoldan çevirdiği halde

⁹⁰Kayığın vapura göre bir farklılığı olduğunu not etmek yerinde olur. Vapur bu filmde heterotopik mekânları birbirine bağlayan nötr bir mekândır; kayak ise başkadır: nereden geldiği nereye gideceği belli olmaz.

⁹¹ Gülelgül Altıntaş, A Ay'daki köşkün tamamlanmamışlığı, içerdiği tehditler ve dışardan gelen tehlikelere açıklığı dolayısıyla bir heterotopya olarak kaydeder. Bu evi, *Hayat Var*'ın (2008) eviyle karşılaştırır ve benzer özelliklerine dikkat çeker. Ayrıca filmlerin, *Kozmos* (2009) dışında, tamamından oluşan bir "heterotopik İstanbul" imgesine de dikkat çeker (Altıntaş, 2009: 55). Bu tezde kentin bir heterotopya olmadığı, adanın ve doğasının bu tanıma daha uygun olduğu öne sürülmektedir.

yeniden) gelmesini söyler; kendi kendilerine tanışmalarını beklemeksizin, yine İngilizce, Yekta'yı Nuran'a tanıtır. Adaya geliş ve Nuran'la tanışma Neyir'in yönettiği küçük dünyanın provalarıdır (Neyir, yine burada, ama daha sonra, terzi Annick'e diktirdiği formayı Yekta'nın üzerinde prova edecektir). Sonraki sahnede bisikletle ormandan geçtikleri görülür. Bisikleti yolun kenarına bırakıp tepeye doğru tırmanarak adanın kırlık bölgesine geçtiklerinde Neyir'in yönettiği küçük dünyanın sınırından da çıkmış olurlar. Yekta daha sonra adada yürüyüşler yapacak, önce manastır bekçisi Kozmos ile karşılaşacak, biraz tedirgin ve kararsız olan Yekta yolunu değiştirecek daha sonraki karşılaşmalarında Kozmos ona terkedilmiş manastırın yerini gösterecek, Yekta her fırsat bulduğunda buraya gelecektir, Kozmos ile ettikleri sohbetlerde kafasını kurcalayan sorulara cevaplar bulacaktır. Bir defasında, Yekta, kırlık bölgeye nasıl geçeceğini seyyar bir balıkçıya sorduğunda (balıkçının öksürükleri arasında) "bu yol kendine çıkar, yani çıkmaz... ama bu yolu bırakır şöyle tepeye vurursan..." cevabını alır. Yoldan çıkıp tepeye tırmanarak kırlık bölgeye geçer ama tek bildiği yer olan Nuran ile martılara baktıkları tepeye bu kez tek başına çıkar. Kozmos ile ikinci karşılaşmaları buradadır. Daha sonra Yekta'nın sürekli gittiği manastır ve etrafındaki kırlık bölge, adanın küçük mekânına rağmen geniş bir özgürlük mekânıdır aynı zamanda. Neyir'in yönettiği küçük dünya ile bir aradılığı sayesinde ve adanın döngüsüyle olan ilişkisi sebebiyle bu mekânı heterotopik olarak nitelemek mümkün. A Ay'ın sonunda bu mekân, Neyir'in yönetmediği ve adanın çemberinin dışında bir sınırsızlık mekânı olacaktır. Bu sınırsızlık mekânı aynı zamanda filmin çerçeve dışıdır.

Boş odaların arasında dolaşan, ölmüş, kayıp ya da kısaca meçhul, birisinden söz edilen, tahtası çıkmış döşemelerinin altında saklanan anıların bahçesindeki toprağa gömülen ev, "hafıza sanatı"nı⁹² akla getirir. Mekânı hafızanın kendisi gibi değerlendirmek, evi bir kitap gibi bölümlenektir aynı zamanda. Hafıza, odalarında dolaşan bir mekân gibidir.⁹³ Farklı zamanların görünür katmanlar halinde

⁹² Aktif unutmama hafızayı harekete geçirmenin bir yoludur. Frances Yates, hafıza sanatına içsel yazının arkitektoneği olarak yaklaşır. On altıncı yüzyılda mekânsal olarak icra edilen hafıza sanatı, mekânlar arasında odalarda gezinmeyle eşleştirilir. (Boym, 2009: 124).

⁹³ *L'immortelle (Ölümsüz Kadın)*, Alain Robbe-Grillet, 1963) filminde kaybolan bir kadın figürü, kurmacanın olduğu kadar gerçekliğin de ulaşamaz, kavranamazlığını temsil eder. Bunu sağlamak için kadının varlığında harâbeye dönüşen İstanbul, onun yokluğunda gündelik hayatın mekânsal

yığılmasını ya da eklemlenmesini sağlayan harâbe, filmlerdeki kentlerin görselleştirilmesine katkıda bulunmak için kullanıldığında kente ilişkin imgelemi yeniden kurmaya zorlar. Asuman Suner, bu özelliği ulusaşırı kent filmlerine atfederek, bu filmlerde çağdaş kentlerin modern ve gösterişli yüzüne değil, köhne unsurlarına rağbet edildiğine dikkat çeker (2006: 249-250). Harâbe imgesinin "köhne bir unsur" olarak "özne-mekân ilişkisine dair sorgulamaları harekete geçirmekte" olduğu ve böylelikle "gerçeklik düzleminin oyunsal ve kurgusal yanını ortaya çıkardığı" A Ay için de söylenebilir. Özne ile mekan arasındaki birbirini belirleyen, birbirinden kopuk veya öznelerin mekânın uzantısı oldukları türden ilişkiler, kent ve mekanın dönüşümüyle beraber, modernleşmenin mekandaki sonuçlarıdır. Yaşanan mekan endişe kaynağı olmasına rağmen, bireylerin bu endişeyle başetme yollarını kendi aklı ve duyguları arasında bir gerilim olarak yaşaması, mekandan yola çıkılabilecek çözümleri unutturur. Kişisel gerilimin mekanda başka bir tecrübeye dönüşmesi ve kamusallaşması düşünülebilir. Gerçekliğin kurgusalılığı buradan yola çıkarak sorunsallaşabilir. Kurgusalılığın varlığı, gerçek hayatta, gündelik hayatın içinde kaybolur. Bunun ortaya çıkarılması gündelik hayatla arada bir mesafe yaratmakla gerçekleşebilir. A Ay bu mesafeyi üç çelişki halinde kurar.

A Ay'ın asıl mekânları olan Hisar'daki eski köşk, Burgaz Ada ve kent merkezi olarak gösterilen Mahmut Paşa yokuşuyla Avrupa Pasajı, birbirine deniz yoluyla bağlanır. Mekânlara geçişler vapurla ve iskeleden yapılır. Geniş açı çekilmiş sahneler iç mekândadır. Dış mekânda İstanbul'un bilinen manzaraları yoktur. İç mekânlarda kaydırmalı, çevrinmeli ve hareketli kamerayla yapılan çekimler, iç mekânları olduğundan da büyük algılatan bir etki yapar. İlk çelişki filmin mekânları arasındaki bu orantısızlıktır. Dış mekân ve kent, büyüklükleriyle orantılı bir biçimde çerçevelenmez. İç mekân ise kamera hareketleriyle kat edilemeyecekmiş gibi görünür. Bu, özellikle ikinci sekansta, belirgindir. Nûkhet Seza ile Yekta merdivenlerde başlayan diyaloglarını, birbirine geçişli iki odadan sürdürürken, Nûkhet Seza, ölen erkek kardeşi Servet ile evlendirilen Yekta'nın annesi İhsan'ın hikâyesini anlatmaya başlayınca kamera önce bir geri kaydırma yapar sonra yatay bir kaydırma ve çevrinme hareketiyle ikisi arasında salınım haline geçer. Çerçeveye bir

işleyişiyle ve sesleriyle bir bütün olduğu, yapıların yeni ve sağlam görüldüğü bir kent olur (Goldmann, 2005: 64-70).

Nükhet Seza girer, bir Yekta. Çerçevelendiklerinde ise her ikisi de çerçevenin ortasında değildir. Odaların büyüklüğü her iki film kişinin de odanın derinliğinde ve tavan görünecek şekilde, yüksek kapıların arasından çerçevelenmesiyle daha da vurgulanır. Kamera salınım halindeyken figürler de sabit durmadığından kamera önceki açısına geri döndüğünde beklenmedik biçimde yakın ya da uzak görüntülenirler. Bu sekans bitmeden kamera salınım halinden çıkar ve kesmelerle Nükhet Seza, Yekta'nın bulunduğu odaya gelir. İki kesmeyle yapılan bu geçiş sırasında ilk olarak sabit kamerayla kapı aralığından yapılan çekimde Nükhet Seza kameraya doğru yaklaşır. İkinci çekimde Yekta, orta plandadır ve geri giderek kameradan uzaklaşır. Her ikisi de kameradan aynı uzaklıkta olduğu halde, Yekta, annesi İhsan'ın hikâyesine devam eden Nükhet Seza'yı dinler. Nükhet Seza çerçevenin sağına doğru yürürken bir kesmeyle her ikisini de birlikte gören bir kamera açısına geçilir. Bu açıdan Yekta çerçevenin sağında, yüzüne düşen güneşle aydınlık, Nükhet Seza, çerçevenin solunda ve sırtı 45 derece pencereye dönüktür. Odanın köşesi ortalanmıştır. Nükhet Seza, Sırrı'ya çorbasını İhsan'ın içirdiğini anlatırken Yekta, "Tabi ki gördüm" diyerek çerçeveyi terk eder. Bu sahnenin uzunluğu kadar odalar arasında yakın uzak ilişkilerini yadırgatan salınımı da dikkat çekicidir. Odaların boşluğu, görecek bir şey olmadığı halde, kameranın yavaş salınımı, figürlerin ise beklenmedik şekilde (kameraya) bir uzak bir yakın konumlanması iç mekânı görecek bir şey olmadığı halde ya da bu yüzden büyütülmüş bir dünya gibi algılatır. Bu ilk çelişki ev-kent başlığı altında daha kapsamlı incelenecektir.

Nükhet Seza bir monologa dönüşen konuşmasını, merdivenlerin sahanlığından yapılmış bir çekimde, yorgun bir ses tonuyla yavaşça sürdürür. Bir dikey çevrinmeyle Yekta'nın başı alt katta görünür hale gelirken, Nükhet Seza basamaklardan inmeye başlar ve ayakları üstten çerçeveye girer. Anlattığı hikâye bu sırada, İhsan'ın Yekta'ya hamile kaldığı kısımdadır. Yekta basamakları çıkar ve sahanlığa gelir. Nükhet Seza da sahanlıktan birkaç basamak yukardadır. Bir an durup birbirlerine bakarlar. Nükhet Seza devam eder: "Sonra bir sabah sessizce yine gülümseyerek...". Buradan itibaren Yekta, halasının bu cümlesini şöyle tamamlar: "Bembeyazdı elbiseleri..." ve kameranın önünden geçerek yer değiştirirler. Yekta, sahnenin başındaki gibi basamaklara oturur. Nükhet Seza inmeye ve hikâyeyi

anlatmaya devam ederken Yekta, yine cümlesini tamamlar. Belli ki Nükhet Seza hikâyeyi hep aynı kelimelerle adeta bir replik gibi/replik olduğunu belli edecek şekilde anlatmaktadır. Önce Yekta söyler, Nükhet Seza onu duymamış gibi yineler. Kamera hareketlenir ve Yekta'ya yaklaşır. Nükhet Seza aşağıya inerken çerçeve dışındadır ve sesi de uzaklaşır. Yekta "işitilmiyor, hiçbirisi işitilmiyor" diye seslenir ama Nükhet Seza'nın sesi gittikçe uzaklaşır. Bu kez Yekta'nın "Haberiniz yok ki" diyen sesi duyulur ve dudaklarının hareketi bu sesin duyulmasından sonra görülür. Görüntü ve sesin eşleşmesi bozulmuştur. Koşarak yukarı çıkar. Bu *parça* üç kez yinelenir. "Haberiniz yok ki" deyişi önce duyulur sonra görülür ve görüntü ile ses hiçbir yinelenmede eşleşmez.

Sahne, Yekta çerçeveden çıkmadan kesilir. Klasik bir kurgu kuralı bozarak vurgulanan bu aksama, Yekta'nın isyanını temsil eder gibidir. Ancak bununla kalmaz ve aynı zamanda kurgu düzleminde bir oyunu da ima eder. Başladığı gibi merdivenlerde bite(meye)n bu sekansta, Yekta adeta sinematografik bir oyunla merdivenlere hapsedilir, sekansın sonunda da başındaki gibi merdivenlerdedir ve çerçeve dışına çıkamaz. Filmin sonunda, Yekta sadece çerçeve dışına değil, alan-dışına geçecektir. Oyun böylece ikinci çelişkiyi oluşturur. Oyun, filmin kendine dönük oyununundan ibaret değildir. Aynı zamanda fiili olarak Yekta'nın oyunları da mekânı müphemleştirir. Yekta'nın oyunları filmin dairesel mekânlarını hep dikine keser. Alan-içi ve dolayısıyla filmin kendi biçimi de hep bir çembere bağlanırken alan-dışı bilinmeyen, sınırsız ve uçsuz bucaksızdır. Filmin bu algıyı Yekta'nın bakışından sunduğu söylenebilir. Ada, örneğin kolaylıkla kat edilebilen bir çemberle başı sonu belli olmayan bir mekândır. Bunun dışına çıkmak, yani muammaya ulaşmak, adayı dikine, yokuşa doğru ve çember oluşturan yola dik olarak kat etmekle olur. Sınırsızlık böylece alan-dışına kaydırılır. Üçüncü bir oyun ilişkisi filmin anlatıcısının kararlaştırılamazlığıyla ilgilidir. Bu üç ilişki ev-oyun bağlamında incelenecektir.

Adanın sınırlı mekânı ve kentin sınırsızlıklarına göre iç mekân, ev içi, bitmemişliğiyle ve haraplığıyla başka türlü bir sınırsızlık vadeder. Bu sınırsızlık daha çok zamansaldır ve düşünsel nostaljiye dönüktür. Sunduğu sınırsızlık bir yandan hapsedicidir: Geniş zaman kipinde sonsuz bir yinelemenin içinde döngüsel

bir yaşam. Bu da üçüncü çelişkiyi oluşturur: İç mekân ve geniş zaman kipi. Bu çelişki de, ev-zaman başlığı altında incelenecektir.

A - Ev - Zaman

İlerleme düşüncesinin hâkim olduğu zaman anlayışında geçmiş, bir yıpranma, harâbeleşme olarak algılanır. Geçmişin uzaklığı mekândaki yıpranmayla eşdeğer düşünülür. Güncel filmlerden bazıları bu türden bir harâbe kullanımını benimsemekte, Piranesi'nin gravürlerindeki gibi bir eleştirelilik yerine yıpranma ve eskimeyi unutmanın metaforu haline getirmektedir.⁹⁴ Oysa modernliğe içkin bir sorunsal temsil eden harâbe imgesi (1.B: 34) aslında geçmişi eleştirelilikle yüklü bir biçimde yeniden ele alarak başka türlü geleceklere yönelme fikrini barındırır (Huyssen, 2006, s. 6). Benzer bir yönelim, nostaljinin ikili anlamında da görülür: hem kaybedilmiş bir şeye duyulan özlem, hem de farklı gelecekler kurmayı amaçlayan bir geçmişi eleştirerek yeniden değerlendirme. Andreas Huyssen'e göre, harâbelerin nostaljik cazibesi ve bozulma, aşınma ve doğaya dönüş unsurları, onların gerçek hayatta mizansen olarak kullanılmasıyla, işlevinin değiştirilmesiyle yok olur. Nostaljiyi artıran müzeci korumacılık ya da yaklaşımdır.

A ay'daki harap köşkün boşluğunu vurgulayan bütün işaretlerin (tavandan sarkan naylonlar, zemin tahtaları yerinden çıkan döşeme, iptal edilmiş kapılar, camsız pencereler) ya çerçeve aracılığıyla ya da sahnede bir eleman olarak altı çizilir. Film, mekânın anlatıyla ilgili bütün anlamlarından sıyrılarak bir "fazladan görme" (Bonitzer: 169) üretir ve tek bir biçimde anlatılan bir geçmişin yıkımdan başka bir sonuç getirmeyen gizeminin, girilmeyen odalarıyla ve karanlıkta kalmış mahzenleriyle artık bilinmek istenmeyen sırların anısıdır. Yeniden kurucu nostaljideki gibi, belli bir hatırlama biçiminin harâbesidir.⁹⁵

⁹⁴ *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Sil Baştan, Michel Gondry, 2004) filminde olduğu gibi. Unutma tamamen bir yıpranmaya ve harâbeleşmeye yol açan bir eksilme gibidir. Oysa unutma, hatırlamanın diğer kutbunu oluşturmaz. Hafızanın işleyişinin bir parçası olan unutma, istemsiz hatırlamanın kaynağını oluşturur. Aktif unutma kavramında olduğu gibi olumlu bir anlam yüklenmesi de mümkündür. *Sil Baştan* için mekânların silinmesi, dijital filmin olanaklarını dekorun olanaklarına ekleyerek, mekânları hızla eskitip yıprandırarak, bazen de birbirine karıştırarak, yönleri ve ölçeği bozarak gerçekleştirir. Dijital olanakların mekânın bu şekilde sunumu için kullanılması, unutmanın mekânsal bir yıpranma olarak ifade kazanmasına güncel bir örnek oluşturur.

⁹⁵ Ackbar Abbas, bu duruma örnek olarak bir Hong Kong Kültür Merkezi Gösteri Sarayı'nı verir. Bu bina, eski Victoria stili Hong Kong -Kanton demiryolu istasyonu binasının yerine yapılmış, ancak

Film geniş zaman kipinde bir dünya yaratır. Yapıldığı zaman diliminin izlerinden olabildiğince arındırılmıştır. Herhangi bir tarihsel olaya gönderme yapılmaz. Gündelik bir yaşama ritmi yoktur. Zaman kesitiyle ilgili tek ipucu, Neyir'in "Şu okullar da açılrsa artık...!" deyişiyle çıkarılabilen okulların yaz tatili zamanıdır. Yekta'nın evde geçirdiği 'boş vakit' evi tanımlayıcıdır. Adaya taşınırken "evimiz ne kadar da büyükmüş halacığım" der. Adaya taşınırken Nükhet Seza'ya veda ettiği sırada evin büyüklüğünü algılar. Bu ev Yekta'nın dünyasını oluşturur aynı zamanda. Bu harap ve boş köşk, Yekta için doludur. Yekta'nın oyunları ve hayalleri evi doldurur.

A Ay'da harap evin yarım kalmışlığı, boş odalar, bitmeyen tadilat planları, yapıldığı zamansal dönemi mekânsallaştırır. Bununla beraber iğne batma korkusu, içerdeki martı, tahtaların altına gizlenen kutu, yanık kokusu, Yekta'nın merdivenlerde ve bodrumdaki holün basamaklarında oturuşu mekânın zihinsel oluşumuna, duyuları harekete geçirerek (ses, koku, ısıyı hissettirerek) katkıda bulunur. Mekân bu motiflerle duyumsanır hale gelir, mekânın görsel boşluğunun ardında ve içinde hayallerle ve anılarla doluluğu hissettirilir. Ev, Yekta'ya anne gibidir.⁹⁶ Öte yandan, ev ve aile hayatının kültürel göstergeleri maddi olarak yoktur, böylece niteliklerin atfedileceği bir bağlam da yoktur. Film, duyular aracılığıyla evi bedenselleştirir. Yekta koridorda iken yatay ve karanlık; metal merdivenlerde dikey ve soğuk; zemini gevşek tahtalı (ve altında bir şeyler saklamaya uygun), odalar birbirine açılırken büyük ve aydınlık; pencereden bakarken kağıt gibi ince ve gözeneklidir.

Evin içi boş olmasına rağmen (duvarlarda asılı tabloları ve saatlerle koltuklar dışında), tamamen söze dökülmüş eşyalarla doludur. Özel hayat kültürel göstergelerden arındırıldığında geriye kalan ailenin ve bireyin sözlü tarihidir. Ev,

eski yapısı sadece saat kulesi korunarak bu şekilde tarihten bir "alıntı" yapılmıştır. Buradaki durumu Holbein'in "Sefirler" (*The Ambassadors*) tablosuyla karşılaştırır. Bu karşılaştırmadan, bu tablodaki etkinin tam tersi, yani perspektifin içinde ancak yan bakıldığında görülebilen "anamorfik nesne"nin (resme yan açıdan bakınca görülebilen kurukafanın) perspektifin gücünü sarsan bir öge olmasına karşın, buradaki saat kulesinin resmi tarih anlatısının pürüzsüzlüğünü sağlamak üzere, daha çok unutmayı sağladığına dikkat çeker (1999, s. 79-80). Unutma imgesini oluşturan, mimari bir yıkım ve yeniden uygulamanın tam ortasında görülmemesi imkânsız bir biçimde konumlandırılan ve bir saat kulesiyle temsil edilen resmi tarihtir.

⁹⁶ A Ay'daki evin, (Yekta'nın köşkün zemininin altına ve bahçesindeki toprağa saklayıp gömdükleriyle, annesini beklediği odadaki zeminde ve bodrum kattaki merdivenlerde yatmasıyla) hem bu dokunuşsal özelliği sağlayarak hem de sırlarını vererek Yekta'ya yakın oluşuyla annesi yerine geçtiğine dikkat çeken Doç. Dr. Funda Şenol Cantek.

imparatorluk zamanından bu yana tamamlanmaksızın eskimiştir. Bununla birlikte siyasal dönüşümler boyunca ayakta kalmıştır, ama kent ve toplumsal mekânının dönüşümünü atlatamayacağı ortadadır. Öte yandan evde yaşayan modern bir 'çekirdek aile' söz konusu değildir. Aile, ne Osmanlı'dan kalma paşa zenginliğini koruyabilmiş ne de cumhuriyetle beraber gelen değişikliklere ayak uydurabilmiştir. Ev ahalisinin sohbetlerinin konusu köşkün tamamlanması ya da terk edilmesi üzerinedir. Geniş zaman kipi her ne kadar böylelikle sağlanmış olsa da, bu aynı zamanda anlatılmayan bir tarihin, sosyal durumun da ifadesidir. Boşluklar, uzaklıklar ve yakınlıklar fiziksel olarak gözlemlenebildiği gibi değil, ayak uydurulamamış sosyal süreçlerin mekânda ifade kazanmış nitelikleridir. Mekân, Simmel'e göre, onu oluşturan insanlar tarafından yürütülen sosyal süreçlerin belirtilerini taşır(2000: 68). Köşkün haraplığı, mekânın terk edilmeyişinden kaynaklanan ekonomik bir durgunluğun maddeleşmesidir. Kentsel arsa mülkiyeti, sermayenin kâr etmek amacıyla ürettiği bir pazardır. Arsasından dolayı değer kazanacak olan köşk, terk edilmediği ve yıkılmadığı için parasal değer taşımamaktadır. Bire bir görsellik kazanan bu özellikler, köşkü metafor olmaktan çıkarır.⁹⁷

A Ay'da Nükhet Seza'nın anlattığı Yekta'nın geçmişe ve şimdiye dair hayalleriyle örtüşmeyen hikâyeleri harap köşkün zamansallaşmasına katkıda bulunur. Köşkün metruk hali, duvarların, pencerelerin, döşemelerin yapıldığı malzemeyi öne çıkarır. Nükhet Seza'nın hikâyeleri de eşyayı öne çıkararak buna katkıda bulunur. Aile imgesini bir soyağacı anlatısına dönüştürmeden paramparça bir halde sergileyen anlatı, malzemenin ve sözün birleşiminden oluşur. Sözün ve eşyanın birleşiminden oluşmayan soyağacı ve biyografi de böylece harâbeyi oluşturan yığına katkıda bulunur. Harâbe, görünenden ibaret değil, birleşmeyen bir söz ve eşya kataloğundan, aidiyet hissi vermeyen aile kurgularının parçalarından, hatırlanmak istenmeyen bir geçmişin tekrar tekrar anlatılan travmatik olayından oluşur. Köşkün vücuda getirdiği geçmiş, sadece temsil edilmekle kalmaz, geçmişin yıkıntısından sorumlu bir kişinin, bir suçlunun aranmasını da beyhude bir çabaya dönüştürür.

⁹⁷Perili Köşk, bu filmin tamamlanmasından sonra bir holdinge satılmış, genel merkez olarak kullanılmak üzere, büyük bölümü aslına uygun olarak yeniden inşa edilmiştir. Bu yönüyle köşkün filmin konusu çerçevesinde ifade ettiği maddi değersizliğin filmin yapımının dahil olduğu bir süreç içinde değer kazanmasıyla ironik hale gelmiştir.

A Ay'da Yekta, doğayı kente tercih eder. Kent, Yekta'ya içinden geçilecek bir mekânı, doğa ise içinde durulabilecek ve dolaşılacak bir mekânı sunar. Kentteki kalabalığın ve sokakların içinden geçmek ona sadece evden uzaklaştığını hatırlatır. Adanın kırlarında bulduğu ikinci evi, anne eviyle yakın ilişkisini belirleyen şeyin de doğa olduğunu hatırlatır. Ev hem harâbe olduğu için hem de içerde beslenen martı sebebiyle doğaya yakındır. Bu yüzden adadaki Neyir'in evi değil, kır ve manastır ona yuva olur.

Ergenlik çağı, sadece insanın biyolojik değişimini değil, doğadan topluma geçişini de temsil eder. Öte yandan burada doğa pastoral, nötr bir huzur mekânı değil, yürüyüşlerle katedilecek, keşifler yapılabilecek, patikalar icat edilecek, sürpriz karşılaşmalarla şaşırtacak, insansız ama kalabalık, kente rakip bir mekândır. A Ay daki doğa metaforik bir manzara ve peyzaj değil, yırtıcılık ve yaşam mücadelesiyle birlikte görüntülenir. Bununla birlikte ergenlik, insanın itkilerini keşfettiği bir zaman olarak kaydedilir. Doğa, bu anlamda sezgilerle keşfedilecek, içinde durulacak, tahayyüle elverişli bir mekândır. Bu yüzden, kent değil doğa, Yekta'ya ev olacaktır. Yeni "ev"inde Yekta, tahayyüllerini terketmek zorunda değildir. Burada gördüklerine müdahale edebileceği bir ortam bulabilir, rüya ile gerçek arasındaki ilişkiyi yeniden kurabilir. Rüya tabirlerinde sadece metafor olan doğayı adada doğrudan görebilir ve onun bir parçası olabilir. Bu anlamda doğa, kentin kalabalığının yerini tutar. Öte yandan doğa ve rüya ayrıştırılmalıdır. Bu ona Kozmos'un cevabıdır: "Rüyanda gördüğün kuş, sadece rüyanda gördüğün kuştur". Daha önce Yekta, annesinin fotoğrafını çekemediği için gördüğünü reddeden Nuran'a "rüyalarının fotoğrafını çekebilir misin" diyerek tepki verir. Aslında, rüya ile gerçek arasındaki katı sınırdan yakınmaktadır. Kozmos ise bu sınırı farklı bir biçimde çizer: rüya tabirleri rüyayı betimleyemez ve anlam veremez.⁹⁸ Sözcüklerle görülenlerin betimlenmesinden rahatsız olan Yekta için bir sırrın açıklığa kavuşmasıdır bu. Aynı zamanda, rüya ile söz arasındaki gerilimde takılıp kalan Yekta'nın adayı evi olarak kabullenmesinde, en

⁹⁸ Yekta, filmin ilk sahnelerinden birinde de rüyasının anlamını sorduğunda Nükhet Seza, tabirler rehberindeki kalıplara bakarak cevaplamış, Yekta da gördüğü rüyanın öyle olmadığını söylemişti.

az "çocuk başlı kuş" motifi kadar etkilidir. Yekta, bu sınırı keşfettiğinde, aslında bu sınırı icat edebileceğini de anlar.⁹⁹

B - Tema

A Ay'da tema, ilk bakışta köklü bir ailenin bugünü ve geçmişte kalmış anıları gibi görünürken, ailenin aslında görüldüğü gibi sadece birkaç kuşak bir arada yaşayan bir aileden ibaret olmadığı, imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde gelişen bir çelişkiyi temsil ettiği, ilk üç sahnede ortaya çıkar. Tema buradan ergenlik çağındaki Yekta'nın yetişkinliğe geçişine kaydırılır. Öyküyü ve temayı belirlemek için yapısalci kuram, bir mantık dizgesi sağlar. Anlatı, zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsilidir (Onega and Landa, 2002: 12). Anlatıbilim, olay örgüsünün incelenmesine ya da eylemle karakterlerin betimlenmesi arasındaki ilişkiye yoğunlaşır (2002: 13). Todorov'a göre yapısalci analizin merkezinde olay örgüsü bulunur. Olay örgüsü, temel olarak, dengeli bir durumdan dengenin bozulması sonucu yeni bir dengeye doğru hareketi içerir. A Ay, olay örgüsü bakımından ele alındığında oldukça basittir. Filmin başında, Yekta'nın geleceği konusunda verilemeyen karar ile bozulup filmin sonunda yeniden elde edilen denge, Yekta'nın köşkten ayrılarak Neyir'in yanına yerleşmesi ve yatılı okula gitmeyi kabullenmesiyle sağlanır. İkinci denge halinin farkı, Yekta'nın son sahnede ortadan kayboluşuyla ya da alan-dışına çıkarak doğaya karışmasıyla ortaya çıkan, Neyir'in çaresizliğidir. Yekta, Neyir'i de değiştirmeden değişmeyecektir. Olay örgüsü bakımından basit olan A Ay, metnin kendisine odaklanınca karmaşıklştır. Çünkü "öykü, metinden ürettiğimiz bireştirilmiş bir soyutlamadır" ve metni ortaya çıkarmaya yardım etmez (2002: 18). Soyutlamayı, eylemi temsil ettiği ölçüde ve öykünün yalnızca anlatsal yönlerini hesaba katarak yaparız. Dolayısıyla, "aynı öykü, çok sayıda metnin oluşturulmasına olanak verebilir" (2002: 18). A Ay da birden fazla biçimde anlatılabilecek bir temel metin sunar, eylemleri olabildiğince kısıtlı tutar. Bu anlamda olası öykülerin hiçbirini içermediği veya birkaçını birden içerdiği

⁹⁹ Baudelaire'in gerçekçi resamlara serzenişinde gerçekle hayal arasında çizdiği sınır, Baudelaire'in daha sonra sürekli ele aldığı bir ikilemdir. Baudelaire bu ikilemi aşmaz, iki uç arasındaki sınırları sürekli yeniden icat eder, gerçeklikle hayal arasındaki karmaşık ilişkileri deneyimler ve daha sonra nesirlerine geçirir. Modernist tutum, çelişkiler çözülmeksizin aralarındaki gerilimin sürekli canlı tutulmasıyla ilgilidir. Baudelaire için bu gerilimi kent ve içinde kaybolabildiği kalabalık sağlar.

söylenebilir. Bu anlamda "dizimsel eksen" ¹⁰⁰ A Ay, izleyici tarafından yapılan/yapılması beklenen soyutlamayı öne çıkarır. ¹⁰¹

Yekta'nın yönetmenin dışavurum aracı olan bir karakter değil, yönetmenin dikkatleri öyküden ergenlik çağına toplamaya, ilgiyi olayların yerine mizansene kaydırmaya çalıştığı bir anlatı figürü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu anlamda yaratıcılığı ¹⁰² ön plana çıkaran ve gerçekçiliğini olay örgüsüyle değil, mizansendeki ayrıntılarla ve motiflerle sağladığı da öne sürülebilir. Ancak bu, gerçekliği kopya etmek için değil, ayrıntılar ve motiflerden zaman-dışı belirtiler yaratmak için yapılmış gibidir. Bu anlamda Yekta gerçekçi bir karakter değildir. Aynı biçimde diğer karakterler de gerçekçi değildirler. Olayların ve karakterlerinin gerçekçiliğinin yerine geçen olay örgüsü, toplumsal gerçekliğe yönetmenin aldığı tutumun öne çıkmasını sağlar. Bunu sağlayan bir başka öge de karakterler aracılığıyla kurulan karşıtlık çatışmasıdır. Denge modeline alternatif olarak sorgulatici (*erotetic*) anlatı modeliyle Noel Carroll, izleyicide merak uyandıranın gerçekçilik değil anlatıda gömülü olan bir sorular-cevaplardan oluşan sistem olduğunu vurgular. Bu sisteme göre, filmin belli sahnelerinde önceki sahnelerde sorulmuş bir soruya cevap verilir, tam olarak cevap verilmez ya da cevap verilmekle birlikte yeni sorular yükseltilir (Carroll, 1988: 179). Bu sistem aynı zamanda filmin çatışma yapısını destekleyicidir. Yapısalcı kuramcılarının ve özellikle Rus Biçimcilerin öne sürdükleri gibi, anlatının işleyişindeki süreklilik bir çatışmanın kurulmasıyla olanaklı hale gelir. Anlatılar, her ne kadar uzlaştırma ya da müzakere ihtimaliyle sonuçlansalar da, başlangıçta bir çatışma ile hareket kazanırlar. Sosyal durumla ilgili çelişkiler, kişiler arası ihtilaflar ve çatışmalar ya da karşıtlık çatışması (*oppositional conflict*) yaratılır. Karşıtlık çatışması, anlatısal yapının bir özelliği olduğu kadar filmin bütünlüğü içinde hasıl olan tüm anlamlarla da birlikte örülür (Turner, 2006:

¹⁰⁰ Anlatının belli sayıda ardıl parçalardan oluştuğuna dayanarak zamandan ve eylemlerden oluşan boylamsal yapısına Onega ve Landa'nın, yapısalcı eleştirmenlerden alarak belirttiği isim. Anlatı, buna göre, bir olaylar dizisi değil, bir olaylar dizisinin temsil edilişidir (Onega and Landa, 2002: 14).

¹⁰¹ Ancak anlatının tanımındaki temsili yaklaşım, birden fazla yolla anlatının çözümlenebileceğini zaten söylemektedir. Anlatının, olaylardan oluşan bir durumu temsil ettiği de doğrudur. Bu durum ise yataydan çok dikey bir yönde gelişen yorumlamaya bağlanmaktadır.

¹⁰² Onega ve Landa'ya göre klasik anlatıda da bir eylemin temsil edilişi olan olay örgüsü sanatsal bir yapıdır. Şair olayların yaratıcısı değil, olay örgüsünün yaratıcısıdır. Aristoteles için tragedyaı oluşturan yönler (olay örgüsü, karakterler, söyleyim, düşünce, sergileyim, şarkı) arasında en önemli olan ve temel altyapıyı oluşturan da olay örgüsüdür.

87). Bu çatışma, filmin belli bazı imgelerini de oluşturmaktadır. Kurulan bir karşıtlık, motif olarak hem yapıyı hem de söylemi besleyerek hem olay örgüsünün hareketini sağlar hem de imge ve ses olarak oluşur. Bununla beraber, "motifler, [anlatısal] yapının tema desteğini oluştururlar" (Turner, 2006: 230). Filmde mizansenin önemli bir ögesine dönüşen harap köşkün iç mekânı, haraplığına rağmen bu durumun normalleştirilmesiyle, izleyiciyi ev fikrini sorunsallaştırmaya davet eder. Bu davetin içinde yaşanmış bir geçmişin kararlaştırılmazlığıyla beraber, köşke dair sadece Yekta'nın evi olmaktan başka çelişkili bir bilgiyi de taşır. Bu bilgi, köşkün köhneliğinde cisimleşir. Köhne köşk imgesi filmin anlatısındaki anahtar imgelerden biridir. Filmin anlatısına hareket sağlayan çatışmanın arka planını oluştururken görmezden gelinemeyecek köhneliğiyle bu çatışmanın köhneliğini ve uzlaşmanın olmayışını görselleştirir. Modern ve geleneksel çatışmasının köhneliğini vurgular. Film süresinde çatışma, geçmiş-gelecek arasından başka bir aralığa taşınır: şimdi-gelecek arasına.

Buradan yola çıkarak *A Ay*'ın temasının kısaca, "evin ve ailenin imkânsızlığı" ya da "evi ve aileyi terk edebilmek" olduğu söylenebilir. Aile, tam da filmin yapıldığı zamanlarda, sosyal bir gerçeklik olarak parçalanmışlığıyla tanımlanabilir.¹⁰³ Reha Erdem de söyleşilerinde, evi terk edebilmekten bir büyüme sorunu olarak sık sık söz etmiştir. Filmde işlenmeden bırakılmış motifler de bulunabilir. Bunlar, filmin çeperinde kalan bir yığın oluşturan ve anlatının gerçekmişgibiliğini, gündelik yaşama temas noktalarını sağlayan figürler ya da öğelerdir. Örneğin Rahime bir sosyal tiptir: gündelikçi. Eve gelip giden, etrafı toparlayan, yerleri silip camları parlatan, öte yandan filmin ritmine de uyumsuz (kararlı ve yerinde hareket edip konuşan, vakit kaybetmeyen) ve modern, kentli, işçi kadın. Kent gezmesinde ıssız sokaklardaki bali çeken ve keman darbuka çalan çocuklar da sosyal birer tiptedir.¹⁰⁴ Sırrı da bir motiftir: Yatalak ve sesini kaybetmiş baba figürü¹⁰⁵ bir çocuk için de kalıcı bir

¹⁰³Aileyi oluşturan üyelerin siyasi görüşlerinin çatışma halinde olduğu bir dönem, siyasetten geri itilen bir sahici kamu ve geride kalan boşluk olarak 1980'lerden söz eden Nurdan Gürbilek'dir (Gürbilek, 2001).

¹⁰⁴1990'lardan itibaren toplumsal bir sorun olarak "sokak çocukları" tartışılmaya başlanır. Bir korku nesnesi, dehşet figürü olarak suçla özdeşleşen "sokak çocuğu" imgesi, bazı popüler kültür ürünlerinde savaş açılan suçun simgesine dönüştürülmüştür (Suner, 2006: 81-82)

¹⁰⁵Türk sinemasında baba figürü, "...temsil ve kimlik krizini çözecek belirsizlik ve istikrarsızlığın sebep olduğu kayganlığa son verecek bir baba figürüne duyulan arzunun sahnelenmesi"dir (Arslan, 2007: 14). Öte yandan, bu imkânsız figürün tekrarı, "yaşlı babanın otoritesini devretmemekteki

imgedir. Bunlardan başka deniz, sandal, Yakup tablosu, martı, iptal edili kapılar, bozuk saat, teneke kutu, ölü kedi fotoğrafları, çocuk kafalı kuş, radyo, dikiş iğnesi, vd. Motiflerin çoğunun klasik bir anlatıda olması gerektiği gibi filmin süresinde anlatıyı anlamlandıracak şekilde kullanılmamasının altının çizildiği, teneke kutunun ve ölü martının Yekta tarafından gömüldüğü sahneye dayanarak söylenebilir. Belli bir yorumu reddetmeyen göndermelerle yüklü bu motifler, filmin sürekli ayrışmasına sebep olur. Öykü, basitçe bir yaz tatili olarak özetlenebilecekken, pek çok biçimde yorumlanmaya bu motif çokluğuyla açılır. Motiflerin çokluğu Yekta'nın evrenini rüya ile gerçek, hatırlama ile unutmaya kararsızlığında bırakır. Edebiyattan ödünç alınmış imgeler den anlatıya bağlı motif (Tomaşevski, 1995) olarak kullanılanlar da vardır. Kullanılmayan motifler, anlatıdan ayrılmayı teşvik eden, Yekta'ya ait olmayabilecek hatıra ve rüyalara bağlanabilecek özgür motifler olarak filmin içinde yaşamaya devam ederler. Filmin yeniden izlenmesine teşvik eden ödünç alınan ve başka rüya ve hatıralara bağlantılar kurabilecek bu motiflerdir.¹⁰⁶

A Ay'daki evin sosyal bir ortam olarak kısıtlılığında söz etmek mümkündür. Yekta'nın gördüğü rüyaların tabirleri, yatalak babanın iğne batma korkusu, bitmemiş evin tadilatı için yapılan planlar ve İhsan'ın belirsiz akibetini sürekli anlatan halasıyla vurgulanır. Filmin hareketini sağlayan ikinci bir gerilim daha bu sosyal ortamla Neyir'in temsil ettiği 'Batılı'laşmayı benimsemiş kadın imgesi arasında bulunabilir: Geçmiş ve gelecek arasındaki gerilim. Dolayısıyla evi terk edebilmek, aynı zamanda bu gerilimin çözülmesi ve yeni bir dengenin oluşması yönünde olacaktır. Yeni kurulan denge, eski dengenin unsurlarından birinin değişimini de içerecektir. Böylece, temanın daha uzun bir biçimde geleceği şimdiyi de içerecek biçimde

ısrarını andırıyor. Belki yaşamın kendisi bu otoritenin içini doldurabilecek bir alternatif yaratamadı. iktidar ve gücü temsil eden eski ikonlar her ne kadar güncelliklerini yitirmiş de olsalar kendilerine atfedilmiş olan imtiyazları geri vermemeye kararlı görünüyorlar. Daha doğrusu, babanın adına, onları bizler yaşıyoruz" (Eyüboğlu, 2002).

¹⁰⁶ Örneğin Yekta, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* şiirinde geçen bir isimdir. Harap köşk, yanan köşk, köşkün ayrıntıları, Nükhet Seza'nın hatırladığı *Sauze'nin Şipr* kolonyası (Erdem, 1990: 53), perdeler, sepetler, bronz kornişler, işlemeli tafta örtüler (Erdem, 1990: 53), Sırrı Bey'in iğne korkusu, halaların birbiriyle mesafeli konuşmaları, Yekta'nın rüyada gibi konuşması, Cumhuriyet'in yücelttiği Batılı değer yargılarıyla "İstanbul'un payitaht olduğu dönemden arta kalmış kişiler" (İleri, 2007) arasında Doğu'yla Batı arasındaki gelgitleri olan bir kültür, tabureye çıkılarak bir 'ant içme' gibi okutulan ezberletilmiş Blake şiiri ve İstanbul'un Türk, Ermeni, Yahudi topluluklarının iç içe yaşayışı canlandırılması (isimlerle), güncel bir betimlemenin olmayışı ve bunlarla beraber nostaljik olmayan bir ironi ve ölümcüllük gibi Sevim Burak'ın hikâyelerinde bulunan motiflerle sıkı sıkıya örülüdür.

genişletmek veya evi geçmiş ve gelecekten kurtarıp 'şimdi' ye kurmak olduğu söylenebilir. Çünkü halaların temsil ettiği 'geçmiş' ve 'gelecek', birinin Yakta'nın temsil ettiği 'şimdi' de eriyip gitmesi, diğerinin ise 'şimdi'den etkilenerak değişimi kabul etmesi koşullarıyla Yekta'yı yetişkinliğe taşıyabilecektir. Böylece gerilim, Yekta'nın itaatsizliği ile Neyir'in Yekta için duyduğu gelecek endişesi arasındaki mücadeleye taşınır.

Başta halası ve dedesiyle/babasıyla birlikte yaşayan ve günlerini eski evde oyun oynayarak ve annesinin ayışığında pencerenin önünden geçtiğini hayal ederek geçiren Yekta'nın hayatı, Neyir'in onu evden alıp kendisinin İngilizce ğretmenliği yaptığı yatılı okula almak istemesiyle değişecektir. Filmin en başında duyurulan bu niyet, sonunda gerçekleşir. Ancak aralarında filmin farklı düzeylerinde işlenen mücadele, basitçe Yekta'nın Neyir'in gelecek kurgusuna uyum sağladığının değil, adadaki manastırda bulduğu ocuk kafalı kuş imgesini annesinin yerine koyduğunu ve bu yüzden adaya, yatılı okula gelmeyi kabul ettiğini gösterir. Yekta, Neyir'i de değiştirmeden değişmeyecektir. Filmin sonunda Neyir'in kendini ifade edemediği anda sarf ettiği "birdenbire" sözcüğünü, manastır bekçisi Kozmos, sürdürür ve tamamlar:

Sonra her şey birdenbire çirkin, birdenbire çirkin, birdenbire çirkindi
Bozuldu bir akşamüstü kıylara çıkmak çünkü
Eller bir soğuk el resmine girip dondular.
Ay rd
Her şey bir hizada kaldı, bütün eşyaları kaldırdılar.
O kaldı
Bir o kaldı: gelişen korku (Cansever, 2005).¹⁰⁷

Yekta Neyir'i de kendisiyle beraber oluşmaya çekecektir. İlk denge ile son denge arasındaki fark budur. Yekta'nın annesi devingen bir motiftir.¹⁰⁸ Yeşil kayıktaki anne, ocuk başlı kuş olarak tanınınca koşullar değişir.

Film boyunca dilin kullanımı, monologlar, tekrarlar, eski Türkçe, İngilizce ve İtalyanca zerine kuruludur. Son sahnede  lisanla (İtalyanca, İngilizce, Türkçe)

¹⁰⁷ Edip Cansever'in Tragedyalarından bir bölümünü İtalyanca olarak okur.

¹⁰⁸ Devingen motif, bir motif olarak yapıtın ayrıştırılamayacak kadar küçük bölümüdür. Devingen olması fabulanın içinde bir durumdan diğerine geçişi sağlarken durumun değişmesini sağlamasından ileri gelir (Tomaşevski: 1995).

bile biribiriyle iletişim kuramayan iki insan görüntüsü şaşırtıcıdır. Neyir'in çaresizliğini dile getirirken önce İngilizce sonra Türkçe kekelemesi, Kozmos'un İtalyanca söylediği ve İtalyanca olmasına rağmen Edip Cansever'in şiiriyle verdiği cevap, filme hâkim dil kullanımından bir kaçıştır. Yekta'nın kaçıyla birlikte gelişen bu iletişimsizlik ve kekeleme aslında Yekta'nın rüyaları ve hayallerinden vazgeçmeme kararlığının bir sonucudur. Ergenlikten çıkışı, ancak bu kararlılıkla göze almaya değer bir kayıp olacak, çocukluğunun kaybı pahasına kendisine gösterilen değil kendi icat edeceği bir yolda büyüyecektir. Filmin diyaloglarındaki dil, harap köşk ve halalar kadar Sevim Burak şiirlerindeki imgelemi canlandırır. Sevim Burak'ın yarattığı imgelem de Selim İleri'nin dikkat çektiği gibi İstanbul'u geniş zaman kipinde verir.¹⁰⁹ Kullanılan dil, bu geçmeyen geçmiş, şimdi ve gelecek üçlüsünün bir parçasıdır.

C - İç Mekân - Ev

İç mekân, Nurdan Gürbilek'e göre 1980'den itibaren Türk sinemasını sürekli meşgul etmiş bir konudur (1999). Bu filmleri eşyanın bir dekor olarak kaldığı iç mekânlar, manidar tablolar asılı duvarlar, odalar içinde uzun uzun dolaşan kamera, yukardan çekilmiş merdiven sahneleriyle insanın mekânla ilişkisinin zorluklarından olabildiğince yalıtılmış ev görüntüleriyle tanımlayan Gürbilek, iç mekâna yöneltmiş böyle bir merakı, mekânın Türk sineması tarafından yeni keşfediliyor olmasına ve mahremiyeti görünür kılma, iç dünyaları gözetleme ihtiyacına cevap veriyor olmasına, seyirlik bir malzeme oluşturmak üzere döşenmiş, yaratılmış, kurgulanmış olmalarına, hepsinden de önemlisi evin iç mekânının belli bir estetik duygusu yaratmanın kestirme sembolizmini sağlıyor olmasına bağlar. Nurdan Gürbilek, bu filmlerin neredeyse bir "özel hayat" türü oluşturacak derecede ayırt edilebildiğini söyler (Gürbilek, 1999: 103). Dolayısıyla ev içinin "başa çıkılamaz, denetlenemez bir kütle" ev hayatını ise "estetik bir ifade kazanamayan bayağı yanlarıyla", "kişinin dış dünyayla ilişkisinde her an var olan bir pürüzden söz ettiği için de; içinde yaşadığımız kentle, oturduğumuz mekânla, (...) ilişkilerimizin üzerinde yükseldiği bu

¹⁰⁹"Geçmiş, şimdi ve gelecek adeta iç içedir Sevim Burak öyküsünde. Belki bu yüzden daima geniş zaman ..." (İleri, 2007).

zemini kaydettiği için" önemli olan bir yazma biçiminden söz eder (1999: 106).¹¹⁰ Gürbilek, okurun aklında bu tür yazıdan hep "parlak bir kaçış imgesi" kaldığına ve "okurun kendi orta sınıf yaşantısıyla roman kahramanının kötü yazgısı arasındaki çelişkiyi kaydetmemesi"ne dikkat çeker.

Asuman Suner, evin Türk sinemasında hem konu edinilmesini hem de bizzat sahneyi oluşturmasını "eleştirel içli dışlılık" olarak tanımlar (2005, s. 318). Suner'e göre, yeni Türk sinemasının, ev ve aidiyet karşısındaki tavrını bu "eleştirel içli dışlılık" oluşturur. Ancak bu tavır, yadırgatıcı bir etkiye ve kendi evini "ev" olarak hissetme duygusunda bir huzursuzluğa sebep olur. Bundan doğan ruh hâli, evin imkânsızlığının farkındalığını da kapsar. Suner'e göre bu farkındalık, Türk sinemasının vadettiği yeni bir görme ve düşünme biçimi olarak kaydedilmeye değerdir.

Gürbilek'in 1980 sonrası sinemasında tespit ettiği "özel hayat" sembolizminin yerini, 1990 sonrası sinemasında Suner'in tespitindeki "evin imkânsızlığı" almıştır. Modernliğin özündeki evini başka yerde yaratma arzusu,¹¹¹ özel hayatın getirdiği boğucu ve kısır dünyadan bir uzaklaşma isteğidir. Modern insan, kendi vatanında sürgün olmayı, yabancı olmayı benimseyen kimsedir. Yabancılaşma, herhangi bir kentli için sürekli deneyimlenen, reflekslerle ve küçük müdahalelerle görmezden gelinen bir durumdur. "Ev"inde hissetmeye engel olan modern yaşam koşulları, kentlinin kullanımına sunulan çeşitli kaçış yöntemleriyle normalleştirilir (örneğin, evini dekore eden kentliye övgü yapan dergiler ve reklam filmleri ile kamusal mekânı kent mobilyalarıyla iç mekân gibi dekore eden kent yönetimleri). Normalleştirmenin bazen abartarak yücelttiği bazen de sakladığı şey, özel hayat ve sebep olduğu bir içsel dünya mahkûmiyetidir. Özel hayatla modern yaşam arasında kurulan bağı, hattâ modern yaşamın kendisini temsil eden ev, aynı anda hem kamusal alanla özel alan arasındaki bağı hem de sınırı oluşturur. Bu anlamda konut, sinemada

¹¹⁰Bu yazma biçimini özellikle *Aylak Adam* (Yusuf Atılgan'ın ilk kez 1959'da Varlık Yayınları'nca basılan öyküsü) 'dan yola çıkarak açıklar. Nurdan Gürbilek, bu öykünün "sadece yeni bir şehir yaşantısını, bir aylaklık deneyimini anlattığı için ya da çocukluğunda kaybettiği yüzü şehrin yüzeyinde dolaşarak onarmaya çalışan birinin bu arayışını anlattığı için değil, aynı zamanda ev ve şehir hayatının parlak olmayan yönlerine de yer açtığı için de önemli" olduğundan söz etmektedir.

¹¹¹ Modernliğe bugünkü tanımını veren Baudelaire sanatçının evini kalabalıkların içinde yaratmak zorunda olduğunu söyler (Baudelaire, 2004). Lukacs, "aşkın evsizlik" kavramını modern deneyime atfen üretir (Boym, 2009: 51).

temsili zorlu ve sorunlu bir konudur. Evin nasıl temsil edildiği ve evin neyi temsil ettiği ayrı ayrı ele alınacak konulardır.

D - Ev - Kent İlişkisi

Filmde evin kentle ilişkisi, yukarda söz edilen ilk çelişkinin ışığında ele alınabilir. A Ay'da ev, görüldüğü haliyle içinde yaşanamayacak kadar haraptır. Oysa filmin hikâyesi, mekânları bağlayışı, köşkün haraplığını unutturur. Evin yakın fiziksel çevresinden ayrıştırılmış hali, kent merkeziyle ilişkisini olduğundan farklı bir biçimde kurmaya sebep olur. Rumeli Hisarı bilindiği haliyle ve bir manzara olarak gösterilmez. Evin denizle görsel bağlantısı dışında konumunu gösteren bir geniş plan yoktur. İstanbul'un tanıdık mekânları tanıdık olmaktan çıkar. Rumeli Hisar'ındaki köşk, popüler ismiyle "Perili Köşk"tür. Kentteki sokaklar "Mahmutpaşa Yokuşu"nun sokaklarıdır. Vitrin önünde durulan pasaj "Avrupa Pasajı/Aynalı Pasaj" dır.

Açılıştaki çevrinmeli çekimle köşkün dışardan gösterimi, köşkün altı katlı (bodrumdaki iki katla) ve kademeli kütlmesine önem kazandırarak köşkün bir film kişisi gibi değerlendirilebileceği izlenimini en baştan oluşturur. Daha sonraki iç mekân sahnelerinde Yekta'nın evin içindeki hareketlerine bağlı kamera açılarıyla, Yekta, evin içinde öylesine vakit geçirirken, düş kurarken, saklanırken, uyurken gösterilir. Yekta'nın eylemsizliklerinin, onun evde geçirdiği "boş vakit"in çerçevelenişi mekânın özelliklerini ortaya çıkaran tarzdadır. Evde geçirilen bu boş vakit ile kentte geçirilen vakit arasındaki fark, ev mekânı ile kent arasındaki farkı tanımlayıcıdır. Kentte hızlı adımlarla ve oyalanmadan yürünür ve ancak bir pasaj içinde vitrinin önünde durulur. Kent sahnesinde Yekta'nın sokaktakilere olan ilgisi Neyir'in etrafına bakmadan yürüyüşüyle çelişir. Kentin bir 'çarşı'dan ibaret olduğunu kaydeder gibi oyalanmadan ve belki de bir şey satın almak için pasaj içinde bir vitrin önünde duraklanarak kat edilmesi, dikkati evin iç mekânının sunduğu bu olanağa çeker. Ev, Yekta'nın düşleri ve oyunlarına mekân olur. Şehre ancak halasıyla birlikte gidebilir. Kentin çerçevelenişi, tekinsiz bir atmosferi yaratıcıdır. Kentin eski öğelerini çerçeveye alacak biçimde yer seçimi, kepenklerin kapalı olduğu saatte ayrı çekimlerle gösterilen kavgâ edenler, yokuş aşağı eğreti tahta kızaklarla kayan çocuklar, bali çeken çocuklar ve çalgıcı çocuklar, peşisıra kalabalık ve gürültülü

cadde, son olarak da üstü camlı pasajla filmin kenti evsizlerden ve anonim bir kalabalıktan oluşarak uyandırdığı tedirginlik, agorafobiden klostrofobiye değişir.

Bir kent gezmesi sahnesinde, olabildiğince kısa bir süre içinde, önce, agorafobi: Kent hayatına özgü iki özelliğin arasında hızla gidip gelme hali. İlki, kentin sunduğu şeylerle bir özdeşleşme hali, ikincisi bunlardan fazlaca uzak olma hali. Aynı zamanda hem mekânsal hem de zihinsel kaynaklı olan bu durum, kentin geniş mekânlarında bir yandan coşku duyan ve içinden geldiği gibi davranma imkânı bulan kentliyi öte yandan aynı geniş mekânlar tedirgin eder (Vidler, 1991, s. 37). Kent sekansında, insanlar ıssız sokakta gruplar halindedir. Caddedeki kalabalık ise tek tek insanlardan oluşur. Aşağıya doğru bir açıyla görünen kalabalığın içinde Yekta ve Neyir'in ayakları, birbirine karışır. Peşpeşe dizilen farklı yönde kesmeler, bu sekansı dramatize eder. Sonunda pasaja (Avrupa Pasajı) girdiklerinde vitrinin önünde dururlar. Kuşbakışı çekimle galerinin tamamen görüldüğü sahnede Yekta'nın dış sesi, yerinde kaydedilmiş sesi örter. Bütün bu sekans boyunca aralarında konuşma geçmez. Kentle ilişkileri ön plandadır. Sonuncu sahne olan pasaj sahnesinde klostrofobi, Yekta'nın dış sesiyle belirginlik kazanır. Meydanların ve sokakların içinden geçip gitmeleri ve sonunda bir vitrine bakmakla özetlenebilecek kent gezmesi sırasında, kentteki diğer insanlarla görmek dışında hiçbir şekilde temas kurmazlar. Yekta'nın dış sesi, kuşbakışı bir açıyla gösterilen galeriye klostrofobik özelliğini kazandırır. Oysa, Yekta, bütün bu gezme boyunca konuşmaksızın yoğun görme deneyiminden sonra, yabancılik hissine kapılmıştır. Simmel'in modern hayata özgü duygulanımlarından biri olarak kavramlaştırdığı yabancılik hissi, kentlinin uzun süre konuşmaksızın görmek-bakmak durumunda kalmasıyla ilgilidir. Bu durumların sıklığı ve uzun süreli oluşu, kentlinin dış mekânda kapalı kapılarla çevrili olduğu hissine kapılmasına sebep olur. Böylece klostrofobiye dönüşen bir agorafobi, özel alanda, yalnız kalındığında gelişen bir durum olmaktan çıkar. Bu ikilem bu kısa sekansta iki kişiye dağılmış halde bir aradadır. Bu çelişen algılar metropolde tek bir kentlide hasıl olur. Bunu tetikleyen de kenttir. Yekta ıssız sokaklardaki grup halinde çocuklara ilgiyle bakarken tekinsizliği düşündüren Neyir'dir: coşku ve endişe. Kalabalıkta ikisinin ayakları birbirinden ayırtılamayacak biçimde, ama, kalabalıktan ayırtılmış biçimde çerçevelenmiş, hareketi sağlanmış. Kalabalıkta anonimlik, tekinsizlikle eşleşir ve her ikisini de kapsar. Üçüncü sahnede ise pasajda

Neyir vitrin önünde rahattır ve vakit geçirir. Yekta ise klostrofobiye taşır. Kentliye özgü bu duygusal salınım iki ucun yan yana iki kişide bir çelişip bir örtüştüğü bu sekansta sergilenir.

Ev ve kent bir iç/dış ayrımına uygun görselleştirilmemiştir. Ev bir iç mekân gibi donatılmamış, ailenin parçası olduğu orta sınıfın sembolleri ve izleriyle işaretlenmemiştir. Sözlü olarak aktarılan İhsan'ın belli belirsiz akibeti, Sırrı Bey'in iğne korkusu, Nükhet Seza'nın rüya tabirleri ve baktığı fallarla evin tadilatı konuları döner durur. Evi oluşturan adeta bu sözlü anlatılardır. Evin iç mekânı ile kentin dış mekânı arasında başka bir kopukluk bulunur. A Ay'da kentin bütününe dair herhangi bir fikir verilmez. Turistik İstanbul'u simgeleyen manzaralar yoktur. Bundan da öte, kentin belirgin yerlerinin belirsiz hale gelmesi söz konusudur. Gerçek bir konumun düşsel sunumu bu kopuklukla başlar. Evin kentle ilişkisi deniz üzerinden kurulur. Çevreleyen denizle birlikte ev, Yekta için annesiyle özdeş bir düşsel dünyadır. Nükhet Seza'nın evi tamamlama, metrajını çıkarma planlarıyla düşsel ev ile fiziksel ev arasında bir salınım oluşur. Bunun aksine, kent merkezi çekimlerinde bu kez gerçekçi mekânlar, gerçeküstü yerlere dönüşür. Bunu kentin kepenkleri kapalı dükkanların arasından kıvrılan sokaklarında (Mahmutpaşa yokuşu) yürürken çocuk gruplarının ve kavga eden bir grubun görülmesi güçlendirir. Öte yandan A Ay'da ev, hem kent içinde hem de kent dışındadır. Kentte, çerçeve içine güncel bir mekân girmez. Evin haraplığı, kentin de eski ve ıssız oluşuyla uyumludur. Filmin yapıldığı senelerde gerçekleştirilen yeni mimari çevreye dair herhangi bir iz kaydedilmemiş, bilinçli olarak çerçeveye alınmamıştır. Filmin düşsel ve zamansız özelliğinin bundan kaynaklandığı söylenebilir. Tarihi belli olmayacak şekilde yıpranmış iç ve dış mekânlarda yapılan çekimlerde modern bir yapı ya da güncel bir kentsel düzenleme görülmez.

Filmi modern sinemasal üsluplara eklemleyen özelliği, kenti anonimleştirmesinden, yıpranmış mekânların oradaki insan varlığını teyit etmeyişiinden çıkarılabilir (Orr, 1997). Yeni kent öğelerinin filme dâhil edilmeyişi, sosyal olarak kenti oluşturan mekânın ve bağlantısızlıkların ortaya çıkmasını sağlar, en azından kentin merkezine ilk kez gelen bir ergen açısından. Yıkıntı halinde bir kamusal hayatın da belirtisini oluşturabilecek kadar titizlikle seçilmiş mekânlardan

geçen yıpranmışlık, eski yapılara olan bir meraktan çok, sanki kamusal ve özelin bağlantısızlığından, hatta kamusalın olmayışından kaynaklanan bir yıpranma gibidir. Bu bakımdan tek başına yıpranmışlık, yeterince tüketilmiş, klişelere dönüşmüş ve kentlilerin eylemleriyle oluşturmadığı ve dolayısıyla dönüştüremediği kamusal hayatın temsili olarak görülebilir. Ev ile kentin bağlantısı ve kopukluğu bu anlamda değerlendirilebilir. Bununla beraber, evin bilinmeyen yönleriyle olduğundan büyük; kentin ise, iskele, kalabalık caddeler, kıvrılan ıssız sokaklar ve boş pasajdan oluşacak şekilde olduğundan küçük temsil edilişi, 1980'lerden sonra, kamusal ve özel alanların arasındaki ayrımın belirsizleşmesiyle paraleldir. Türkiye'de yeni oluşan ve devletle özdeşleşen kamusal alan, filmde, kentin ortak alanlarının tekinsizliği (sokaklarda tek tük yabancıların görünmesi ve iskelenin kalabalığı) ve boşluğu (pasajdaki gibi) ile temsil edilir. *A Ay*'daki sokaklar kamusal alan değil, Uğur Tanyeli'nin deyişiyle "hiç kimsenin alanıdır" (Tanyeli, 2005). Sokakta insanlar tek başına değil, gruplar halindedir ve karşılaşma anları yoktur. Özel alanın kamusal alanla bağlantısı sadece uzaktan kurulur. Yekta'nın ailesi dışındaki insanlarla karşılaştığı yerler vapur, iskele, kentin sokakları ve adadır. Buralarda karşılaştığı yabancılarla onun arasında, görmek ve görülmek dışında ne konuşmak ya da göz göze gelmek ne de birlikte hareket etmek gibi bir temas olmaz. Sadece adadaki manastırın bekçisi Kozmos ve Nuran ile aralarında bir diyalog gelişir; balıkçıyla yol sorduğunda aldığı cevap dışında göz teması da tedirgin edicidir. Balıkçı, Yekta'nın baktığını fark ettiği sepetteki balıkların üstünü örter. Ev, Yekta'nın başkalarıyla karşılaşmasının en az olduğu yerdir. Temizliğe gelen Rahime ve bir kez çağırdığı Nuran sayılmazsa, Neyir'den başka gelen giden yoktur. Sırrı'nın odasına girdiğinde Yekta'nın uzakta duruşu ve konuşurken Sırrı'nın ağzından ses çıkmayışı da diğer mesafeleri belirginleştiricidir. Yakın ve uzak, Yekta kendi evinde sıradan ailelerin tensel bağını bilmez. Nükhet Seza çoğunlukla evden çıkmaz.¹¹² Ev ile bütünleşmiş aile, mahremiyetten ibaret, bir o kadar da birbirine psikolojik olarak uzak bireylerden oluşur.

Meral Özbek, kamusal ve özel alanlarının ilişkisini kültür ve tecrübenin ilişkisi üzerinden okuduğu yazısında (Özbek, 2004), Kluge'nin mahremiyetin tiranlığı adını verdiği ilişkisizliğin sebeplerine ve sonuçlarına değinir. Buna göre,

¹¹² Yekta ile Nükhet Seza'nın adaya gittikleri gün Neyir'in seneler sonra Nükhet Sezayı adada yeniden görmekten duyduğu sevinci anlattığında bu durum kesinleşir.

öznel deneyimin kamusal olarak temsil edilmemesinden kaynaklanan bir alanlar ayrılığı, aynı zamanda kültür aşınmasıyla sonuçlanır. Çünkü sınıfsal kültür, mahremiyet-aleniyet ilişkisinde belirir. Kişinin kendini, yakın ilişkilerini ve yaşadığı olayları başkalarının ortasında ifade ederken, mahrem olanı ifşaat ya da sırrı açığa vurma şeklinde değil de, tecrübenin kültürel biçim ve kodların dolayımından geçirebilme yatkınlığının gelişmesiyle ve bunun toplumsal koşullarının yaratılmasıyla olur. A Ay, böyle bir ilişkisizlik, Nükhet Seza'nın sözlü geçmiş anlatılarına, Sırrı'nın bir baba figürü olarak muğlaklığına, Neyir'in çıkışı kendi mahremiyetinde aramasına, Yekta'nın deneyim edinebileceği bir kent olmayışına bağlanır. Aile bireylerinin hiçbir toplumsal gruba dahil olmayışı ve Yekta'ya biçilen tek geleceğin bir yatılı okula gitmekten geçmesi de bunu destekler. Rahime'nin Yekta'nın durumuna dair duyduğu endişeyi paylaşmayan Nükhet Seza'nın bu anlamda fakirleştirilmiş bir mahremiyetin öykücüsü yapar. Nükhet Seza, neden özlem duyduğu anlaşılmayan bir geçmişin sadece dekorunu anlatmakta, İhsan'ın akıbetiyle yüzleşmemekte, Sırrı'ya da herşeye rağmen yüksek bir bilinç atfetmektedir.

İstanbul'un A Ay'daki sunumu tamamen öznel bir kent algısının üzerine kuruludur ki bu da Yekta'nın algısıdır. Filmde Yekta'nın itaatsizliği filmin kendine dönüşlü bir ögesi olur. Anlatı düzeyinde olduğu kadar imgesel düzeyde, mizansen ve kurgu düzeylerinde de bu itaatsizlik anlam kazanır. Film, bu düzeylerin çakıştırılmasıyla mekânının müphemleşmesini sağlarken bundan bir olanak çıkarır. Mekânın müphemleşmesi gerçekleşmemiş, yaşanmamış ama hâlâ potansiyeli olan niteliklerin de birikimini sağlar. Kentin öznel algısı filme işlendiğinde tekil bir algının sergilendiğini, böylece bu mekânla ilk kez karşılaşan birinin bildiği bu mekânlara dair kendi algısı ile farklı bir algıyı örtüştürecek ya da birinden diğerine geçiş yapacaktır.¹¹³ Yekta ile Neyir'in şehre gittikleri sahnede Pasaja girdiklerinde sabit kameranın galerinin en üstünden bakışı, Yekta'yı ve halası Neyir'i birlikte görmemizi sağlar. Bu açı, binayı gören bir varlık yerine koyar. Neyir bu kez vitrin önünde zaman geçirirken rahattır; Yekta ise huzursuz. Yekta üç kez pasajı terk etmek ister, iki seferde de Neyir elinden tutup onu vitrinin önüne çeker. Üçüncüsünde Yekta, tam bir çocuk davranışıyla kendini yere atarak elinden tutulup çekilmesine

¹¹³ Burada *palimpsest* olarak kent fikri öne çıkar (Donald, 2000).

engel olur. Ama Yekta'nın (dış sesle) sarf ettiği sözler bir yetişkinin sözleridir: "Hala, hala diyorum. Bir koku var! Yanık kokuyor. Yanık diyorum. Yanık kokusu bu! Hala! Halacığım, gezmeyelim bu yanık kokuyu, diyorum". Sesin dıştan, bakışın ise yukardan oluşu bir ikilik yaratır. Bakış açısı, kimseye ait olabilecek bir açıdan değildir. Oysa Yekta'nın sesi, dış ses olduğundan çerçeve içindeki varlığıyla çelişir. Dış sesin Yekta'ya ait oluşu, Yekta'nın birinci tekil şahısa dönüştüğü izlenimini verir. Öte yandan çelişki bakış açısının fiziksel olarak Yekta'ya ait olamayacak bir açıdan oluşundan kaynaklanır. Sesin sözleri de bu sahnenin Yekta'nın gördüğü ve anlattığı bir rüya canlandırması olduğu izlenimini güçlendirir. Sözcükler durumla bire bir örtüşmez ve tam bir ifadeye dönüşmez. Sesten "diyorum" ifadesini duymak bu sahnenin Yekta tarafından anlatıldığı izlenimini destekler. Öte yandan sahnenin rüya olup olmadığı tam olarak belirlenemez. Daha önce Nükhet Seza'nın yaptığı rüya tabirine itiraz eden Yekta, bu sahnede başka bir rüyasını anlatır gibidir. Böylelikle yönetmen yerine geçer ve filmin de anlatımını ele alır. Kimseye ait olamayacak bakış açısı da böylece açıklık kazanır. Yekta sahneyi önce rüyasında gören kişidir. Dolayısıyla anlatırken rüyayı gördüğü gibi değil, hatırladığı gibi anlatacaktır. Bu savı doğrulamak için üç sahne öncesine bakılabilir. Manastır sahnesinin sonunda Yekta, uçuruma doğru ellerini iki yana açtığı halde sırttan geniş planda gösterilir. Dışöyküsel (*extra-diegetic*)¹¹⁴ müzik, bir orkestra şefini izler gibi, Yekta kollarını iki yana açtığında başlar. Bu sahneden sonraki sahnelerde ise çeşitli biçimlerde kendisi için konulan kuralları ya ihlal eder ya da ihlal etmeksizin itaatsizlik eder.¹¹⁵ Böylece Yekta, yönetmenin ikizi olarak filmin yönetiminde söz sahibi gibi görünmeye başlar. Anlatının merkezinde kalmak üzere çaba sarfeden bir figür gibidir. Derinlemesine çizilmeyen bir figür olduğu halde itaatsizliğiyle, söz dinlemeyişi ve çerçeve içinden sürekli çerçeve dışına kaçmaya çalışmasıyla yönetmenden bir adım öndedir. Yönetmenle mücadele halinde bir figürün şehre harita gibi geçirilmesi söz

¹¹⁴Bir anlatıdaki dışöyküsel öğeler, film kişileri tarafından duyulmayan, görülmeyen ya da var sayılmayan elemanlardır. Öyküsel (*diegetic*) olanın aksine dışöyküsel olan öğeler, kurmaca dünyaya gönderme yapmaz.

¹¹⁵Sonraki sahnede Yekta Sırrı'nın odasına girer ve ezberlettirildiği şiiri okuması istendiğinde şiiri tekrar tekrar okuyarak kuralları ihlal etmeksizin itaatsizlik eder.

konusudur. Bu sadece birinin zihninin yansımaları olan kenti değil aynı zamanda kentin hem tekilleşmesi ve tekil bir deneyime eşitlenmesidir.¹¹⁶

Evin kentle ilişkisi bağlamında değinilecek bir nokta daha, konut probleminin kentlerin en başat problemi olmaya doğru gidişiyle ilgili olarak ev fikrinin geçirdiği dönüşüme rağmen pazarlanmasında halen bir mitolojik tasavvurun canlı tutulmaya çalışılmasıdır. Bu probleme değinen kuramcılar, modern sonrasında, kendi evini kurabilmenin, ekonomik ve coğrafi olarak yapılan seçimlerle birlikte, küreselleşmenin etkisiyle sarsılan yerleşik bir sembolik sermayeyle değil, küresel tüketim kültüründen oluşturulan bir sembolik birikimle tanımlandığına dikkat çekerler (Öncü, 2005). Bu çelişkide, "yeni bir mitolojik kurguya doğru evrilen 'ideal ev', kentin dağınıklığından, kalabalıklardan, pislikten, trafikten uzak, steril sosyal mekânlarda homojen bir yaşam biçimini tasavvur ettirir"..

1980'lerden itibaren İstanbul'da konut reklamlarında kullanılan ve Ayşe Öncü tarafından 'düşler ülkesi' olarak isimlendirilen kurgu, belli bazı eğilimleri öne çıkarır. İstanbul'un dışında ama (otoyoldan, otomobille) çok yakın, oto-parklı, oyun bahçeli, spor alanları olan toplu konutlar, İstanbul'u bu düşsel kurgunun esas kişisi olarak kullanır. Bu kurguda, İstanbul'un geçmişine dönülerek eski, sorunlardan uzak yaşamı, çocukluk anıları aracılığıyla aktarılır. Bu kurgunun çeşitli biçimlerinde merkezi olan düşünce, geçmişin güzelliği ile bugünün yozlaşması arasındaki karşıtlık ve karşıtlığın bilinciyle kendiliğinden gelen mutlu bir gelecek fikridir. Bu fikri donatan da "yemyeşil ağaçlar" inanılmaz güzellikte doğal pınarlar" "yakın arkadaş ve dost çevresi" "sağlıklı huzurlu ve hareketli bir sosyal yaşam" "alışveriş spor ve eğlence olanakları" dır. Bu kurguda İstanbul'un, bir keşmekeş, trafik ve kalabalığa boğulmuş ve dayanılmaz hale geldiği fikri hâkimdir. Ayşe Öncü, 1980'lerin ortasından itibaren konut reklamlarına hâkim bu kurgunun üst ve orta sınıfların kent merkezini terk etmesine ve 1990'larda kentin hem mekânsal hem de kültürel olarak parçalanmasına sebep olduğunu öne sürer.

A Ay, İstanbul'un dayanılmaz bir hal aldığı var sayılan 1980'lerin sonundaki konut reklamlarındaki kurgusunu, ideal ev kurgusunu doğrulayarak değil, bu

¹¹⁶ Aynı zamanda tam da bu yüzden herhangi bir kent olmasıdır. Öyle ki İstanbul ya da Hong Kong olduğu fark etmez.

kurgunun kamusal hayatı yok edişini bildiğimiz ve alışık olduğumuz mekânları bilinmediği biçimde yeniden kurarak açığa çıkarır. Casetti'ye göre, sinemanın gerçeği hükümsüz hale getirmesi olanaksızdır: Gerçeklikten ancak vazgeçtiği söylenebilir. Buna rağmen, vazgeçtiğinde bile, filme gerçeğin kırıntıları geçer. En suni film imgesinde bile gerçeğe dair en azından ışık kalır. Sinema bu ikiliklere temel olarak bir müzakere zemini arar. Gerçeklik gözden kaybolduğunda yeniden suyun yüzüne çıkar. Bu müzakere, ikilikler arasında sallantıda bir durumdan öte dairesel bir süreklilik sunar. Sinema böylece kendini bir yakınlaştırıcı ve arabulucu olarak teyit eder. Sinema, tek bir imgede, ayrı ve çelişkili değer yargıları, dünya görüşleri, var olma biçimleri, kültürel tercihleri birleştirme bunları karşılaştırma ve birbirine aşılama müktedir olur (Casetti, 2008: 108, 110). *A Ay*, *Yekta* ve *Harap Köşk*ün imgesinde bu türden bir çelişkiler müzakeresini geliştirir. *Yekta*, *Nükhet Seza*'nın sözlerindeki gibi "...Şimdiden asıldı kaldı adayla *Hisar* arasına, *Neyir*'le benim arama, dördüncü katla üçüncü kat arasına, *Sırrı Bey*'le *İhsan Hanım* arasına, bu ev gibi asılı kaldı o da" (Erdem, 1990: 40). *Harap Köşk*, geleneksel anlamda bir yuvayı sağlamayışı bir yana, dışarıyla farkını oluşturacak bir iç sunmayışıyla da öne çıkar. Ailenin bir çocuğa aktarabileceği hiçbir şeyi yokken, kentin kentlilere sağladığı bir kamusalılık yokken, ideal ev, açıkça yoktur. Döneminin hâkim ev kurgusuna itiraz etmenin bir yolu olarak *Harap ev* ve anlatılamayan geçmiş, bir bileşke oluştururlar. İdeal ev kurgusunu donatan bütün imgeler, *A Ay* filminde yokluklarıyla değil, eğreti varlıklarıyla filmin dünyasını oluştururlar. Filmin siyah beyaz oluşu 'eski'lik hissini güçlendirirken ağaçlar ve doğaya ait herhangi bir varlık, daha çok ölüm itkisini ve insanın doğaya dönük şiddet potansiyelini akla getirir. Yakın arkadaş ve dost çevresi yerine birbirine yabancı insanların karşılaşmaları, hem olumlanarak hem de olumsuzlanarak önemsendir. Kent merkezi ise *Nükhet Seza*'nın dediği gibi, aslen 'koca bir çarşı'dır. Böylece kamusal hayatın ve kamusal mekânların yokluğu, filme köhne bir geçmişin anlatılamayan hikâyesinin donukluğuyla birlikte siner. Filmde içeriğe dair hareket edebilen tek şey *Yekta*'nın hayal gücüdür. *Yekta*'nın imgeleminde İstanbul böylece farklı bir mitolojiyle iç içe geçen bir düşler ülkesidir. Düş, bu anlamda bir peri masalı değil, ölüm itkisini ve şiddeti silmeyen, bununla beraber deneyimi yücelten bir zaman-mekândır (Özbek, 2004). Böylece ne 'eski ev' sürdürülebilmede ne de yeni diye sunulan ev, olduğu gibi kabul

edilmektedir. Yönetmenin ev ve evsizlik ikilisini filme yansıttığını kabul etmek yönetmenin aslında gündelik bir meseleyle uğraştığı sonucuna götürmez. Aksine, bu önemli ve gündelik olmayan, güncelliğini hep koruyan problemin betimlenmesi yerine, evsizlik sorununun filmin içinde yeniden ve kaybedilmiş anlamlarını da katarak yaratılmasıdır. Bu aynı zamanda Tomaşevski'nin temanın güncelliği konusunda yaptığı ayrıma denk düşer. Bu ayrıma göre, çağdaş olan her şey güncel değildir ve çağdaş yaşamın bir betimlemesini yaparak bir temanın güncelliği sağlanamaz (Tomaşevski, 2000: 227). Evsizlik ve aidiyet sorunu çağdaş sorunlardır. Konut edinme mücadelesinin de sömürüldüğü bir pazarda evin her zamankinden daha "parlak bir imge"yle sunulduğu bir zaman söz konusudur. Bütün diğer mücadelelerin yanında konut mücadelesinin pazar değeri olduğu için 'ev'i baştan yaratması değil, evin geçmiş mitolojik anlamlarını da yeniden ve hiç de geçerli olmadığı biçimde uyandırması sonucu bir konut satın almakla evini kurmak eş anlamlı görünür. Konut satın almanın aidiyeti olumlayacağı izlenimi yaratılır. A Ay daki ev, bir payitaht mirası olmasına rağmen tamamlanmamışlığıyla aidiyeti olumsuzlar. 'İdeal ev' klişesini bütün boşluğuyla, klişede evi oluşturduğu ima edilen bütün maddi özelliklerinden kopararak gösterir.

E - Ev - Oyun İlişkisi

Oyun fikri dört düzlemde gözlenebilir. İlki, anlatı düzeyinde Yekta'nın fiilen oynadığı oyunlardır.¹¹⁷ İkincisi, filmin üst söylemsel düzleminde ortaya çıkan oyundur. Üçüncüsü, filmin düşsellikle gerçeklik arasında gidip gelen ve filmin anlatıcısının belirsizliğini içeren kurmaca yapısıdır. Dördüncüsü ve üçüncüye bağlı olarak gelişen oyun ise, filmin eylem-düzeninde geliştirilen ve alan-içi ile dışını çeliştiren labirent anlatısıdır.

i. Birinci düzlem

Köşk parçalı bir içmekândan oluşur. Hiçbir zaman bir kişiyle beraber bütün hareketine eşlik etmeyiz. Arada mutlaka kapalı kapılar bulunur. Bir odaya girerken kapılarla beraber kesme yapılır. Kapılar bu anlamda mekânın parçalılığını korumaya yarar. Bütün odalar boşluklarıyla birbirine benzediğinden birinden diğerine geçişin

¹¹⁷ İlki, diğer düzlemlerin içinden geçerken açıklanacaktır.

kapılarla vurgulanması tekrarlanır. Böylece yukarısı ve aşağısı, aynı zamanda, mekânlar boş olduğundan dolayı, izleyiciyi zihninde birleştirmeye zorlar. Mekânların birleştirilmesi Yektanın her gün yaptığı hareketler, Nükhet Seza'nın hikâyeleri ile görüldüğünden farklı, belki dolu, eksik katları ve kuleleriyle, olması planlanan haliyle, bazen de içinde geçen hikâyelerin bilinmezliğiyle ve esrarıyla farklı farklı haller alır. Yekta'nın yukarı aşağı çıkıp inmesi, bazen de bodrum katta ve merdivende oturması, koridorda beklemesi, pencereden annesini gördüğü oda(kendisi pencereden baktığını reddeder, çünkü muhtemelen annesinin ona baktığını düşünüyor), Sırrının odası, merdiven altında ölen martı, Nuran'la birlikte dışardan girişleri binayı farklı biçimlerde zihnimizde oluşturmamıza sebep olur.

Yekta'nın annesinin kaybolmuş ya da ölmüş olduğu ikilemi üzerine kurulu olan filmin hikâyesi Yekta'ya ve köşkün akıbetine odaklanırken Yekta'nın iç dünyasını değil, çevresini oluşturan kişilerin diyaloglarıyla Yekta'nın geçmişi konusunda bazı bilgileri, halalarının onun geleceğini ilgilendiren karar arifesini anlatır (Ağaoğlu, 2006; Tankut, 2004). Öte yandan öykü düzleminde ortaya çıkmayan Yekta'nın iç dünyası, mizansende ve kurguda ön plana çıkar. Filmin anlatı süresi, Yekta'nın yatılı okula verilmesi ile köşkün tamamlanması ve tadilatının yapılması konularının kararlaştırılmasına koşuttur. Filmin sonunda her iki konu da kararlaştırıldığı gibi sonuçlanmaz. Yekta'nın ergenlik çağına oluşu, geçiş döneminde bir kız çocuğu olarak filmi de belirleyici bir önem taşır. Çocuklukla yetişkinlik arasındaki geçiş zamanı, sadece Yekta'yı tanımlayan bir unsur olmakla kalmaz, hem mekânı/kenti hem de filmi belirleyen bir öge olur. Film, ergenlik çağının müphemliğini mekânsallaştırır/görselleştirir ve aynı zamanda filmi izleyenlerin de mekânla/kentle ilişkisini müphemleştirir.

ii. İkinci düzlem

Yönetmenin görsel bir ritim arayışının başlangıcını temsil eden *A Ay*, ara yazılarla bölümlere ayrılmıştır. Açılış, ritim arayışını daha en baştan belli edecek şekilde eş süreli kısa ve sabit çekimlerden oluşur. İlk kare, filmin isminin ilk hecesidir: "*a*". Sonra sırasıyla dalgalı deniz, duvar saati, tablo, sakın denizde kayak, eski ve geniş bir ahşap kapı, yine saat, kapılar, koridor ve saat, denizde ölü kedi, ölü kediye inip kalkan martıları görürüz. Daha sonra, küçük harfle filmin ismi yazar: *a*

ay. Alt açılı genel çekim ölçeğinde çok katlı ahşap bir köşk, yatay bir çevrinmeyle gösterilir. Bu sahne, köşkü çapraz bir açıdan görüntüleyecek şekilde yerleştirilmiş bir kamerayla çekilmiştir. Köşk, ancak bir çevrinmeyle tamamı gösterilecek kadar çerçeveyi doldurur. Köşkün son kez gösterildiği sabit çekim uzak planda ise bu kez daha geniş bir açıyla ve köşkün tek cephesi karşıdan tam olarak görünecek şekilde daha geniş bir görüş açısı elde ederiz. Böylece diyebiliriz ki, film kendi üzerine kapanmakla kapanmamak arasında bir yerededir. Kurucu çekim, belli bir ritim ile gösterilen sahnelerden sonra, köşkün çevrinmeyle gösterilmesinden oluşur. Filmin müziği bu açılış sekansının hemen ardından başlar. Filmin son sahnesinin bitişi ise, yine baştaki müzik devam ederken, aşırı pozlanmış denize ve beyaza doğru bir çevrinmeyle yapılır. Ancak hemen sonrasında, beyazın içinden açılmayla görünür hale gelen köşkün sabit çekimi üzerine jenerik girmeye başlar ve filmin başındaki gibi ritmik çekimlerle sırasıyla, Nükhet Seza pirinç ayıklarken, Sırrı Bey bir şeyler söyler gibi ağzı açık yere dökülmüş kibritlere bakarken, toprağı kazmış bir kedi ortaya çıkardığı ölü martıyı parçalamaya çalışırken ve Nuran, çocuk başlı martı fotoğrafını banyo ederken görünürler ve fotoğraf kartı kararırken görüntü de kararır. Köşkün açılıştaki kendini tam ele vermeyen görüntüsü ve sondaki açık seçik görüntüsü bir başlangıç ve son olarak filmi dairesel bir biçimde kendi üstüne kapatırken, bunların da öncesine ve sonrasına ritmik olarak yerleştirilmiş görüntüler, aslında film izlemeyi oyun olarak kabul edersek¹¹⁸, bir oyunun araç gereçlerini sağlar gibidir. Çünkü bu ritmik çekimlerle gösterilenler filmin içinde açılan olayların bir öncesi ve sonrasından çok, olaylar açıldığı sırada, kurgu sırasında tercih edilmemiş çekimler gibidir. Örneğin, Yekta, Sırrı'ya kibritleri bırakıp Neyir ile beraber köşkten ayrıldığı anda, Nükhet Seza ile vedalaşırken görüldükleri sırada, büyük ihtimalle Sırrı, o kibritlerle işte aynen böyleydi. Bu aynı zamanda Johan Huizinga'nın oyun için söyledikleriyle de uyum içindedir:

...Eğer oyunun belirgin imgelerin kullanımına, gerçeğin belli bir temsiline dayandığını fark edersek, bu durumda ilk çabamız bu imgelerin veya bizatihi bu temsilin değerinin anlaşılması yönünde olacaktır. Bunların bizzat oyun üzerindeki

¹¹⁸ Yönetmen, bir söyleşisinde, çerçeve dışında gizlediği yolların, çukurların bir süre sonra oyuna dönüştüğünü söyler. Filmi izleyenlerin de (bu vesileyle) oyundan oyuna geçmesini istediğini anlatır (Aytaç, vd., 2009: 165).

etkilerini gözleriz ve bunu yaparken de, oyunu kültürel hayatın faktörü olarak kavramaya çalışırız. (Huizinga, 1995: 20).

Bu çekimler filmi izleyenler için filmin temsil ettiği gerçeğin imgelerini verir. Film de oyun gibi, "gündelik veya asıl hayat olmadığına" dikkat çeker böylece. Oyun faaliyeti, nedensizliği ve geçiciliğiyle gündelik hayata sızar. Ancak oyun, yine de gündelik hayatın içinde bir kesinti veya bir rahatlama meşguliyeti değildir. Hayata eşlik eder, onun bir tamamlayıcısı ve bir parçası olur (Huizinga, 1995, s. 25-26). Oyunun bu yönleri de göz önüne alınırsa, filmin, oyun oynama faaliyetiyle ortaklığına açıkça dikkat çektiği söylenebilir. Bu ortaklığa, filmin akışı içinde yer alabilecek fakat bunun yerine sonuna eklenmiş sahnelerin bu geçişle de dikkat çekilir. Çünkü, *A Ay*, böyle bir açılış ve kapanışla, gündelik hayattan, bu hayatın içinde işgal ettiği yer ve süreyle ayrıldığını, bu vesileyle tıpkı oyun gibi algılanmak istediğini sinematografik bir dille söyler.

Yalıtılmış ve sınırlı olma niteliği oyunun üçüncü özelliğidir. Zaman ve mekân olarak bazı sınırların içinde sonuna kadar oynanmaktadır. Kendi akışına ve bizzat kendi anlamına sahiptir...Oyun sürerken hareket, gidiş gelişler, kader değişiklikleri, birbiri yerine geçmeler, bağlanmalar ve ayrılmalar görülür...Oyun hemen kültürel bir biçim olarak belirlenir.

Oyunun bu anlamda sinemanın bir olanağı olarak görüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü filmler de oyun gibi hayatın tamamlayıcısı rolünü üstlenebilirler. Hayatın yerine geçtiği, onu olduğu gibi temsil ettiği durumda ise, oyun süresinin ve yerinin ihlal edildiği, böylece oyunun yerini hakikati sunma iddiası alır. Filmin içindeki merdiven sahnesinde Yekta'nın montajla tekrarlanan hareketi, şiir okuma sahnesinde Yekta'nın fiilen oynadığı oyun, yani, şiirin süresini aşarak şiiri tekrarlama, oyunun filmin içindeki kapsamını genişletir. Böylece şu sonucu çıkarmak mümkün görünüyor: Oyun fikri, filmin başında ve sonunda dikkat çekilen bir öğe olmakla kalmaz. Başka düzlemlerde de ortaya çıkar. Sadece filmin gündelik hayattan ayrı bir süre olduğuna bazı öğelerle işaret etmekle kalınmaz, filmin anlatı düzleminde de oyun fikri işlenir. Örneğin Yekta'nın oyunları hem çocuksu hem de yetişkinlerle baş edebilecek kadar olgundur. Öte yandan halasının anlattığı hikâyeleri dinlemeli ve Sırrı'nın odasına girmemelidir. Bunun dışında oyunları vaktini geçirir. Sahip olduğu bu 'boş vakit', mekânı etkiler. Boş vakit/serbest zaman içinde,

mekân, içinde farklı biçimlerde hareket edilmesinden dolayı nötrleşir, daha önce yüklendiği işlevlerden sıyrılır. Boş vakit içinde edinilen uğraş yer hissini oluşturucudur. Yekta için de, bu biçimde söz konusu olan ev içinde evdir. Çocukların evin içinde, bahçede bir çadır kurarak bu çadırın içinde yeni davranış biçimleri ve zaman döngüsü icat etmeleri gibi, Yekta'nın oyunları onun bu imkânsız eve yerleşmesini sağlar. Film, olayların hangi tarihte ve dönemde geçtiğine dair kesin bir fikir vermezken oyun oynamaya özgü bir mekânsallığın filmi geometrik olarak oluşturduğu söylenebilir. Bilinçli olarak tarihsel belirginliklerin¹¹⁹ seyreltilmesi, filmin zamanının homojen bir zaman içinden bir kesit olduğu izlenimini yaratırken Yekta'nın sürekli oyun oynarken ve hayal kurarken gösterilmesi izleyeni kendi çocukluğundan taşıdığı imgeleri çağırmaya teşvik eder.¹²⁰

iii. Üçüncü Düzlem

Böylece diyebiliriz ki film, bize kendi içinde bütün bir dünya sunar. Filmin başı ve sonuna eklenen sahneler filmin zamanını vurgular. Bütün gösterilenler filmin zamanına aittir. Filmin dışı olarak da nitelenebilecek baştaki ve sondaki hareketli kesitler, aslında filmin zamanına dâhildir. Filmin uzamı, yerlerin özelliklerinin yeniden bağlantılandırılmasıyla öne çıkar. Ev mekânı sadece haraplığıyla değil tamamlanmamış olmasıyla, büyük kilitli ve iptal edilmiş kapıları, büyük pencereleri, geniş koridorları, dört katlı ve keşfedilecek kadar büyük oluşuyla dikkat çeker. Böylece filmin süresine de mekânlarına da Yekta'nın bakışından geçiş yaparız. Özdeşleşme kurarak değil, Yekta'nın düşsel dünyasına onun aracılığıyla ve ondan bağımsız bir geçiş olanağı elde ederiz. Oyunun mekânsal sınırlılığıyla örtüşen bir düzen içerisinde, yavaş yavaş bu düşsel dünyanın biçimsel özelliklerini algılarız. Biçimsel düzen ise Yekta'nın hareketleriyle ortaya çıkar. Başta verilen araç gereç, biçimsel düzenin parçalarıdır. Her bir mekân ayrı bir biçimsel düzen ifade ederken,

¹¹⁹ Yönetmen, filmlerine dair yapılan zaman dışılık nitelemesine şu sözlerle karşı çıkar: "... Zaman dışılıktan ziyade bunu şöyle tanımlamalı: Filmin kendi zamanı var. Sadece filme ait bir zamandan söz ediyorum. 1962 de olabilir 2067 de olabilir. Filmin figürleri, filmin mekânları, filmin tarihi anlattığım. O tarih yalnızca filmde var. Bunun nedeni de ben sinemada yalnızca yaratılmış olanı, yapay olanı seviyorum. Gerçek olan ama gerçeklikle kendi ürettiği anlamıyla ilişki kurabilen bir sinemanın peşindeyim... Tarihler de dolayısıyla gündelik değil. Gündelik olmamasına çalışıyorum. Bu bazen kıyafet mekân seçimine dek zorluyor" (Aytaç, vd., 2009: 149).

¹²⁰ Herkesin çocukluk anılarında mutlaka bir mekânın izleri vardır. Hatırlamak, Bachelard'a göre, bu mekânsal izler sayesinde olur (Bachelard, 2008: 43-44).

Yekta, bu mekânları birbirine kendi oyun mekânını oluşturacak şekilde bağlar. "Her oyun, ister maddi veya hayalî, ister keyfe göre saptanmış veya zorunlu olmuş olsun, önceden belirlenmiş kendi mekânsal alanının sınırları içerisinde cereyan eder" (Huizinga, 1995). Oyun alanının oyuna tahsis edilmiş yer olduğunu belirten Huizinga, oyun alanlarından "bildik dünyanın ortasında, belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalar" olarak söz eder.

Oyun, Yekta'nın yaşam ve ölüm arasındaki sınırları da keşfetmesini sağlar. Durham'ın kavramlaştırdığı anlamda bir "her yerde evinde olma arzusu" nun filmde etkili olduğu, Yekta'nın gerçekle düş arasındaki sınırı bulmayı ve hatta bu sınırı ihlal de etmeyi oyundan öğrendiği söylenebilir. Yekta'nın oyunları, filmin de düşsel mekân yaratma potansiyelini açığa çıkarır tarzdadır. Yaşadığı ev ölmeyen babanın girilemeyen odası ve çorbayla beslenmesiyle bir tabu oluşturur ve mahrem alanı da bununla işaretler. Mahremiyetin anlamı da budur: hem sahip olunan hem mahrum olunan şey. Yaşadığı ev, mahremiyet/mahrumiyetle işaretlenmiş bir yarı ölü evdir. Bu yüzden gerçeklikle düşselin sınırını bulduğunda çemberin dışına çıkmanın başka yollarını ararken manastırla, oradaki mezarla karşılaşır. Düşsel dünyası onu halalarının temsil ettiği geçmiş ve geleceğin kontrolünde bir şimdi olmaktan kurtarmıştır. Ancak düşsel dünyanın sınırlarını, ya da sınırsızlığını keşfettiği anda bu kez dış dünyayı keşfetmek için bağlantılar arar. Bu göçebeleşmenin ilk adımıdır, diğer bir deyişle, hiçbir yerde evinde olmamak ve her yerde evde olma arzusunun da ifadesi. Çemberlerin dışına çıkmanın yollarını arar: İlk seferinde (yönetmen tarafından) çerçeveye hapsedilmiştir, ikincide oyun alanı olarak evin içindeki mesafeleri ve görüş açılarını kullanır (Rahime ile saklambaç); üçüncüde oyunun kurallarını ihlal etmeden itaatkarlıktan itaatsizliğe geçmeyi başarır; dördüncüde adayı çevre yolunun dikine kat ederek manastırı keşfeder; sandalla denize açılır; beşincide ise halasının sürekli dil öğretmeye çalışarak kurmaya çalıştığı disiplini yine dili kullanarak ve buna eylemi de katarak yolundan şaşırtır. Halasının gelecek tasarısına kayıtsız şartsız teslim olmaz. Onun dil oyunlarına katılır ve onu bu oyunda yener. Özgürleşme sadece bu anlamda değil, okulu, yani akademiye kabullenişle de gerçekleşir. Halasının gelecek romantizmine aldanmadan akademiye kabullenmenin bir yolunu bulmuştur. Öte yandan ölüm itkisi onu ölüme doğru değil, yaşama doğru çekmiştir. Doğduğu evi onun bitimsiz oyunlarına mekân oluşturmuş, gerçek ve eski

bir mezar gördüğünde ölümün aslen mezarlıkta tutulduğunu anlamıştır. Böylece kendi asli evini, ilksel dünyasını oluşturma, yoktan var etmenin yollarını (onu zorlayan halasının da katkısıyla) bulup çıkarmış, ölüm itkisi onu özgürleşmeye götüren bir yol açmıştır. Bu anlamda kökene bir geri dönüş yapmamış, bir köken arayışına ya da icadına başvurmamış, 'aile'nin köhneliğini terk etme fırsatı olarak bu kökensizliği bir fırsat olarak değerlendirmiştir.

Bir durumun içerden algısıyla dışardan algısı arasında müphemliğin yaratıldığı iki sahnedan birinde Rahime'nin cam ardından bakışı dışardan bakışı oluşturur. Önce Yekta hakkında soru sorar. Nükhet Seza konuyu Yekta'dan kendilerine çevirir, sonunda konuyu değiştirerek kahve falına bakmaya başlar. Rahime konu değişince camı silmek üzere açar, dışardan silmeye koyulur. Aşağıda Yekta'yı, camın ardında Nükhet Sezayı gören bir konumdur. Çerçeveyi tutan eli film çerçevesinin içindeyken cama nefesiyle buğu yapar. Bu sırada çerçeve içinde görünen Nükhet Seza, falda büyük kanatlı kuşlardan bahsederken duyulur. Rahime, dışardan bir bakışın sağlayacağı en yetkin konumdur. Hem Yekta hem Nükhet Seza görüş alanında, dışarıdan bakanın müphemleştirdiği bir mekânsal düzenleme belirir. Buğulanmış camın ardında Nükhet Seza, aşağıda ağacın arkasında saklanan Yekta, çerçevenin kapsadığı alanın içinde az yer kaplarlar. İç mekân bu etkiyle küçülür, bir evren olmaktan çıkar. Nükhet Seza da eşyaların arasında kayıp, kendisi de bir mobilya gibidir. Camdaki yansıma ise, Rahime yakın olduğundan, büyüktür. Böylece (önceden niteliklerle dolu görünen) boşluk ortaya çıkar, büyük iç mekân minyatürleşir. Rahime, bu evin hem içinde hem dışında, çifte bakış açısına yerleşir. Serbestlik kazanır. Öte yandan filmin muammalar geçirmiş iç mekânı ise basitleşir, eğreti bir hal alır.

Diğer sahne ise ev-kent başlığı altında incelenen pasaj sahnesidir. Bu pasaj sahnesinde, dış anlatıcı Yekta'dır. Oysa bundan birkaç sahne öncesinde dış ses, Neyir'indir. Filmin en başında ise Yekta dış sestir. Nükhet Seza'nın sesi hiç dış ses olmaz. Hatta bir sahnede, konuşurken, dışöyküsel (*extra-diegetic*) müzik başlar. Nükhet Seza'nın konuşan görüntüsü böylece sessizleştirilir. Pasaj sahnesinde, görünen ile dış ses arasındaki kopukluk, sahnenin rüya gibi algılanmasına sebep olur. Bu Yekta'nın gördüğü ve anlattığı bir rüya da, Yekta'nın itaatsizliğinin filmin

kurgusuna geçmesi de olabilir. Her iki durumdaki müphemlik, izleyicide, sahnenin kim tarafından görüldüğünün ayırt edilememesinden doğan bir gidip gelmeye sebep olur.

iv. Dördüncü Düzlem

Anlatının öznesinin belirsizliği, Pascal Bonitzer'e göre, okura da yolunu şaşırtan bir muammayı işin içine katar: Anlatıcının kendini tasvir etmemesi ya da tanımaması (2006). Romandaki bu süreç, sinemaya aynen değil, alan-dışına bağımlı bir öge olarak akatırıldığında aynı etkiyi yapar. Bonitzer'e göre, böylece, "...labirenti yaratmak ve izleyiciyi bu labirentte saklı bir şeyin peşine düşürmek mümkün olur" (2006: 61).¹²¹ Hollywood anlatısında labirentin *thriller* türünde örnekleri verilir. Bu türün örneklerinde boyutlar, ölçekler ve doğrusallıklarla, açıklık ve kapalılıklarla, saydamlıklar ve opaklıklarla işleyen bir geometrik düzen ayırt edicidir. Filmin teması buna göre geometrik bir insanın sonucu olarak da ortaya çıkabilir. Filmde fiziksel mekânın bu geometrik düzenlemeler aracılığıyla dönüştüğü, belirsizleştiği, silindiği, kısaca müphemleştiği hissedilebilir. Dolayısıyla alan içi ile alan dışı arasında bir çelişki olabilir (Heath, 1986). Bu çelişkilerle mevcut bir bina da mutlaka alışıldığı gibi (bilinen bir mekânın daha önce çekilmiş fotoğraflarındaki gibi) gösterilmez. Kamera açısı, montaj gibi ikinci ve üçüncü bir düzenlemeyle mevcut mekânsal düzen değiştirilebilir. Kısaca, sinemada mimari bir yapıyı anıttıran geometrik düzenlemeler sinemaya özgü yöntemlerle (mekânda hareket eden kamera, ayrımların oluşumu, iki boyutluluk) gerçekleştirilir. Bu alan içi ve dışının birbiriyle ilişkisiyle olduğu kadar çerçeve içindeki gerilimlerin de aracılığıyla olur.

Bununla birlikte Hollywood anlatısında *thriller* sınırlarında beliren labirentimsi olay örgüsü ve yüzü silme girişimleri, Avrupa sanat sinemasında belli bir tür içine girmeksizin var olur. Yüzün ve bobinin çakışması filmin de bitişi anlamına gelecek kadar askıya alınır. Tema, yüzün ve bobinin çakışması olurken, bu çakışmanın anlamı filmin (ve sinemanın da) sonudur.¹²² Burada ayrıntı çekim, yüzü bir arazi gibi gösterir. Öte yandan yüz ve bobinin çakışması kadar alan içinin alan-

¹²¹Bonitzer, film rulusunun, yani "bobin"in hem mumya, hem Ariadne'nin ipliği, hem film, hem de halk dilinde surat anlamına geldiğini belirtir (2006: 59). Bobinin "yüz" anlamına gelen popüler kullanımı için bkz. *Larousse De Poche* (1993).

¹²²Örneğin *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

dışı tarafından yok edilmesi de labirent anlatısına katkıda bulunur. Boşluk bu türden anlatılarda öne çıkarken asıl amaç yüzün ve kişilerin silinmesiyle meskûn olmayan çekimi yapabilmektir (Bonitzer, 2006: 67).¹²³

Çocuk başlı kuş motifinin diğerlerinden ayrılarak filmin sonunda tam da Bonitzer'in labirent anlatılarında ayırt ettiği biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu sahnede Yekta, film boyunca sözü edilen (ilk kez Nuran tarafından) çocuk başlı martı muammasını çözmüş gibi olur: Çocuk başlı kuş imgesini manastırın içinde bir duvarda büyük bir freskten geriye kalan bir parça olarak karşısında bulur. Bonitzer'in anlattığı biçimde isme karşılık gelen bir yüz, bu muammayı çözülmüş saymamız için yeterli olur.¹²⁴ Önemli olan annesinin yerine geçecek olan ve annesi gibi bir muamma olan çocuk başlı kuşun bir imgesinin bulunmuş olmasıdır. Böylece sadece ismi bilinen bir kişinin bulunmuş bir imgeyle çakışmasıyla iki muamma birden çözülür. Aranan anne ile aranan çocuk başlı kuş tek bir imge olurlar. Tam da bu çakışmadan sonra bobin çözülmeye başlar: Kapı kilidi kırılır, yeşil sandalda geçen anne hayalî yok olur, Yekta denize açılır, annesini bulamaz, balıkçılar onu geri getirir, Ada'ya taşınmayı kabul eder, ölmüş martıyı diğer biriktirdikleriyle gömer, Sırrının odasına girerek bir kutu kibrit bırakır. Çocukluğun bittiğini de denize açılmadan hemen önce ilan eder. Çocukluğunun bittiğinin bilincinde olmak ancak ödünç alınmış bir motif olabilir. Ergenlik çağına giren bir kız çocuğu için bu biyolojik bir döngünün başlangıcı demektir. Fiziksel işareti belirgin olsa da gerçekte, bu, bilinçte ayırt edilemez. Yine de yarım kalmış bir çocukluk imgesi çarpıcıdır. Yaşından büyük göstermek isteyen gerçek hayattaki ergenlerin aksine Yekta, çocukluktan çıkmak istemez. Bu aynı dönemde yapılmış filmlerdeki masum çocukluk imgesiyle hiçbir ortak yan taşımayan bir çocukluk imgesidir (Suner, 2005). Kendi bilincinde bir çocukluk, doğadan henüz ayrışmamış, toplumsallığa adım atmamış, hâlâ oyunun sahasında ve zamanındadır. Filmin bir yüz göstererek çözdüğü muamma, Yekta için aynı zamanda çocukluğun kendisidir ve bu muammanın içinde kalmak ister. Film onu bu muammadan çıkmaya zorlar.

¹²³Örneğin *L'Eclisse* (Tutulma, Michelangelo Antonioni, 1962) ve *Professione: reporter* (Yolcu, Michelangelo Antonioni, 1975).

¹²⁴Ancak bu çözümde bir tuhaflık bulunur: Ortaya çıkan yüz, aslında dinsel bir ikondur (Cebail). Yekta bunu bilmez.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARANLIK SULAR : ŞEHRİN ÖTEKİ YÜZÜ

İstanbul, Türk sinemasında pek çok filmin "evrenini oluşturmaya" rağmen (Abisel, 1994:78), Yeşilçam melodramlarında, "aşınlaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür 'içerisi'ne dönüşmüş bir arka plan işlevi üstlenir" (Suner, 2006: 219). Bu evrende, 'içerisi'ni oluşturan her şey, İstanbul'a özgü kabul edilir. Bununla birlikte, 'içerisi' mecazi değil, doğrudan anlamıyla 'içerisi'dir (köşkler, yoksul mahalle evleri, yalıların iç mekânları). Farklı filmlerde sürekli tekrar edilen aşınlaştırılmış bir 'dışarı' da iç mekân gibi özellikler kazanır. Yeşilçam filmlerinin büyük bölümünü tanımlayıcı bir tür olarak melodram, 'içeri'de geçen, 'içeri'yi anlatan bir tür olarak da ayırt edilir (Elsaesser'den aktaran Suner, 2006).¹²⁵ Klasik Yeşilçam melodramlarında "filmin tematik ve görsel yapısı kaçınılmaz biçimde İstanbul'a bağlanır" (2006: 219). Öte yandan İstanbul'a bağlanan bu yapı, İstanbul'u belli yerler ve bu yerlerin belli bazı öğeleriyle temsil eder: manolyalı bahçeler, arnavutkaldırımları, köşkler, rıhtımlar, çiçekler sarkan duvarlar, Boğaz'a tepeden bakan çay bahçeleri, vd. Zaman içinde ve çelişkilerle oluşmaya devam eden bir kent ikonografyasını, sabitleşmiş bir panoramaya dönüştüren bütün bu görsel ve tematik yapı, aslında belli bir ideolojinin görselleşmesidir. Bu anlamda 'içerisi' olarak aşınlaştırılan İstanbul, daha çok belli bir 'İstanbulluluk' imgesiyle bütünleşir. Klasik Yeşilçam melodramlarında, bir aşk hikâyesi çerçevesinde gelişen film öykülerinde İstanbul'un tanınmış yerleri, hikâye ile uyumlu bir arka plan olarak kullanılır.

Toplumsal gerçekçi yaklaşımın etkisiyle 1960'ların ortalarından itibaren, (toplumsal ilişkilerle) sinemada farklı bir İstanbul betimlemesi söz konusu olur. İstanbul'un sinemadaki merkezi rolü değişmez iken öykülerin İstanbul karşısında aldıkları konum değişir (Suner, 2006: 220). 1960'ların ortalarından itibaren, kentin farklı eşiklerinden kente bakışların İstanbul imgesine getirdiği farklılık, parçalılıktır. Bu parçalılık (hem kentte hem de kent ile kentli arasında) sadece toplumsal sorunlara eğilen sanat filmlerinde değil, ticari filmlerde de görülür. Kente tutunmanın zorlukları konu edilirken, kente yeni gelenle kent arasındaki ilişkinin bileşenleri

¹²⁵ Bununla beraber, Yeşilçam filmlerinde öykünün bir noktada dış mekâna geçirilmesi söz konusudur ve bu geçiş, genellikle kadın ve erkek kahramanın birbirine aşık olmasını takip eder (Erdoğan, 1998: 173-181).

1970'lerle 1980'ler arasında farklılıklar gösterir. Bu farklılık, topluluk dayanışmasından bireysel mücadeleye kayışta görülebilir. İstanbul'da yaşanan sorunlar önceleri ekonomik güçlükler ve ahlaki bedellerle sınırlı iken, 1980'lerde "yeraltı dünyasının tuzakları" da bu sorunlara katılır (Suner, 2006: 222,n.6). Asuman Suner, 1990'lardan itibaren yeni Türk sinemasıyla birlikte İstanbul'un görsel ve tematik düzlemlerde sinema perdesinden silindiğine, filmlerde kentin kimliğine dair belirgin görüntülerin kullanılmadığına dikkat çeker. İstanbul'a karşı belirgin bir ilgisizlik ya da İstanbul'a "sıradan, yeknesak ve sıkıcı" bir nitelik atfetmek yeni Türk sinemasının ayırt edici unsurudur. Bu noktada *Karanlık Sular*, bu ilgisizliğin aksine İstanbul'a "ayrıksı bir yüz" kazandırmasıyla kaydedilir (224, n.8).¹²⁶ Bu bölümün konusu olan *Karanlık Sular*'da İstanbul, hem filmi kurucu bir unsur olarak hem de film tarafından kurulan bir kentsel mekân olarak öne çıkar.

Karanlık Sular'ın senaristi ve yönetmeni Kutluğ Ataman, aynı zamanda filmin yapımcısıdır. 1989'da çekilmeye başlanan filmin bitirilmesi beş yıl sürmüş, gösterime girdiği yıl olan 1994'de, Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde SİYAD ödülünü almıştır. *Karanlık Sular*, yönetmenin kendi deyimiyle "bağımsız sinemanın Türkiye'deki ilk örneği"dir (Ataman, 2009).¹²⁷ *Karanlık Sular* filmini yaptığı "Temaşa Film" şirketini sonradan kapattığını belirtirken Kutluğ Ataman, bu tezin yazıldığı sıralarda bir başka film prodüksiyon şirketi işletmekte ve "çağdaş sanatlarda sanat prodüksiyonu" yapmaktadır (Ataman, 2009).¹²⁸ *Karanlık Sular*, yerli-yabancı teknisyenleri bir araya getirmenin sağladığı olanaklar bakımından, yönetmenin iyi bir

¹²⁶Suner, *Karanlık Sular* filminin gösterim yılını, yapıldığı yıl olarak kaydetmiştir. Kutluğ Ataman, Mithat Alam Film Merkezi'nde yapılan söyleşide, filmin yapıldığı yılın 1989 olduğunu belirtir.

¹²⁷Bağımsız sinema, endüstriyel üretim şemasına alternatif bir üretim yaklaşımı olarak, zanaatkârca bir tutumun da içinde olduğu bir dizi stratejiyi içerir. Bağımsız film yapımındaki zanaatkarlığın her ne kadar olumlu yanları öne çıksa da, Richard Sennett'in, zanaatkarlığın yeni bir şey üretememeye ve yapılan işin tekrarlanmasına, teknik metodolojiye fazlasıyla bağımlı kalması gibi olumsuz yönlerine dikkat çektiğini göz ardı etmemek gerekir (Sennett, Zanaatkar, 2009). Öte yandan sinema üretimi söz konusu olduğunda, Halit Refiğ'in, sadece biçim kaygısıyla yapılan üretimin ne kadar halktan uzak ve gerçeklikten kopuk kaldığına ve içeriğin zayıfladığına dair endişeleri de dikkate değerdir (1971). Ancak bu tezde kastedilen zanaatkarca tutum, yönetmenin kendi iktidarı ve yetkisini Hollywood üretim şemasına uygun olarak kullanmaması, hatta bu şemayı altüst edecek biçimde filmin farklı üretim aşamalarında bizzat bulunması ya da belli aşamalarda karar vermeyi bir başkasına (örneğin kurgu veya görüntü yönetmenlerine) bırakabilmesi anlamında kullanılmaktadır. İlk olarak ABD'de adı konulan ve belli bir yapım biçimini anlatan bağımsız sinema, *Karanlık Sular*'ın yapıldığı yıllarda, 1985'de *Sundance Film Festivali* ile, sadece bağımsız filmlerin katılabildiği yerleşik bir film festivali haline gelmişti.

¹²⁸Film şirketinin adı: *İnleyen Nağmeler*. Bu şirketin yan kolu olan bir web sitesi de bulunmaktadır: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (<http://www.saatleriayarlamaenstitusu.com>). Bu şirketle seçilmiş bir sanatçı grubunun iş üretimine servis vermeye yoğunlaşmıştır (Haydaroğlu, 2008).

deneyim olarak değerlendirdiği bir filmidir.¹²⁹ Yönetmen, filmi öne çıkaran nitelikler arasında filmin atmosferine ve görsel niteliklerine dikkat çeker.¹³⁰

Karanlık Sular'ın hikâyesi, Osmanlı burjuvazisinden bir ailenin kızı olan Lamia Köprülü'nün (Gönen Bozbey), bulunamadığı halde boğularak öldüğü söylenen, gayrimeşru oğlu Haldun'un (Metin Uygun) yaşadığına dair bir işaret almasıyla başlar. Lamia, Amerikalı bir araştırmacı olan Richie Hunter (Daniel Chace) aracılığıyla, oğlundan eski bir pusula alır. Pusulanın üzerinde Asur dilinde bir yer tarif edilmektedir. Lamia, evde gözetlendiğini düşünmektedir. Gerçekten de, şoförünün (Numan Pakner) de üyesi olduğu bir tarikat, Lamia'nın oğlundan kalan bir elyazmasını ele geçirmek için uğraşmaktadır. Ayrıca, onunla birlikte yalıda yaşayan hizmetçisi (Tülin Oral) ve Haşmet (Haluk Kurtoglu) de aldığı psikotik ilaçlarını aksatmaması konusunda titiz davranmaktadırlar. Lamia, Sümer dili uzmanı olan Stefan'dan (Eric Pio), pusuladaki yol tarifini tercüme etmesini, bilinmeyen bir dilde yazılmış olan elyazmasını da çözmesini ister. Öte yandan, Haldun, evrenin sırrını içeren elyazmasına (ve dolayısıyla görüntüyle sözün birleştirilmesi amacına) tarikatın ulaşmasını engellemek için kız çocuğu görünümünde bilge bir vampir olan Bizans İmparatoriçesi Theodora'dan (Beste Çınarcı) tarikatın ayin yerini (Yerebatan Sarnıcı) öğrenir. Bu girişime Hunter da dâhil olmuştur. Tarikat, Lamia'nın şoförü sayesinde elyazmasının kopyasına ulaşabilmiştir; tarikatın lideri (Aytan Sert) olan 'ters cam ressamı', orijinal elyazmasını ele geçirmek için her yolu denemeyi kafasına koymuştur. Haldun ve Hunter, tanıklık ettikleri ayin sırasında çıkan yangında, tarikatın mekânından kaçarlar. Öte yandan, Hunter, gerçekte vampir olduğunu unutmuş bir vampirdir; üstelik Haldun'u vampirleştiren de odur. Hunter, sıradan bir

¹²⁹ Kutluğ Ataman, bu filmde yabancı dildeki yapımcılık terimlerinin ilk kez Türkçeleştirilmiş olduğuna dikkat çekerek sinema ünvanların iş tanımlarının yapılmasının gereği üzerinde durur (Ataman, 2009). *Karanlık Sular*, diyaloglarda farklı lisanların kullanıldığı bir filmidir. Hem içerikte hem de yapım düzeyinde farklı lisanlar hem içerilir hem de sorunsallaştırılır. Öte yandan filmin yapım sürecinde, sinema yapımcılığı terminolojisini Türkçeleştirmeye katkısı, işbölümüne dayalı üretime de sırtını dönmediğini gösterir. Bağımsız bir film olarak nitelenmesine rağmen işbölümünü olumlayan bir tavrı olması sebebiyle, *Karanlık Sular* filminin üretim aşamasından itibaren belli bir çelişkili/çiftdeğerli durumu öne çıkardığı, önemsemediği söylenebilir.

¹³⁰ Çeşitli yazılarda *Karanlık Sular*'ın Oryantalist eğiliminden söz edilmiştir. Benzerlikleri olduğu öne sürülen *L'immortelle* (*Ölümsüz Kadın*, Alain-Robbe Grillet, 1963) filmi de aynı şekilde eleştirilmiştir. Buna karşıt olara, Lamia'nın (Gönen Bozbey) temsil ettiği üst sınıftan kadın tiplmesi, hikâyenin asıl yazarı olarak tanıtılan ilk kadın hattat Mehveş'in cumhuriyete geçişte kayıp bir kuşağın temsilcisi olarak sunuluşu, filmde tarihsel ve kültürel mirasın ele alınış biçimi, İstanbul'un yeniden oluşturulan imgesi gibi ayrıntılar, filmin Oryantalist olmadığı, aksine Oryantalizme karşı benimsediği tutumu gösteren ipuçlarıdır.

insan, turist, kiralık katil ya da casus gibi, görünürde İstanbul'da bir Bizans sarayının (Tekfur Sarayı) uluslararası bir iş merkezine dönüştürülmesi çalışmalarında bulunurken, bilinmeyen bir sebeple, elyazmasının peşine düşmüştür. Hunter'ın patronu olan Freeman (Barry Thorne), Haşmet ile ortak olmak istemektedir. Filmin başında, Haşmet, bu ortaklık için Lamia'yı ikna etmeye çalışır. Filmin sonunda, Lamia'nın da rızasıyla, arsasına bir apartman yapılması için ve sigorta geliri elde etmek üzere yalıyı yakma planı uygulanır ve ortaklık da gerçekleşir. Evrenin sırrını içeren elyazması, evle birlikte yanar; filmin muammasının kaynağı da böylelikle yok olur.

Karanlık Sular, içerdiği birden fazla paralel hikâye sayesinde birkaç biçimde anlatılabilir. Aslında katmanlar tamamen örtüşmez; tek örtüşme yeri filmin ilk ve son sahnelerindeki sinema perdesinin yüzeyidir. Birbirine geçmiş dünyalar, ölümler ve yaşayanların dünyaları zaman zaman temas ederken, sonunda ayrışır. Gün ve geceye ait olanların iadesiyle her şey yerli yerine oturur: Haldun, elyazmasının yakılmasıyla beraber, gün ışığında kavrulur; Hunter geceye iade olur, Lamia sonunda köşkün yakılmasına razı olur ve İstanbul, küresel ekonominin işleyişine teslim edilir. Bu, aynı zamanda bir kültürel miraslar anlatısı gibi de okunabilir (Özkaracalar, 2003). Theodora bu mirasın (Bizans-Rum kültürleri) temsilcisidir. Lamia ise, Osmanlı mirasının sembolüdür, "Köprülü" soyadı, bunu belli eder. Soyunu temsil eden erkeklerin evin duvarlarına asılı dev fotoğrafları da bunu gösterir. Haşmet, bir modern Türkiye sembolü olabileceği gibi, kentsel burjuvazinin de sembolü olabilir. Dolayısıyla Haşmet, geçmişi 'mazi'ye dönüştürme ve bu yolla Batı ile birleşme arzusunu temsil eder. Richie Hunter isminin, Türkçeleştirildiğinde (*Zengin Avcı*), emperyalizmi simgelediği ortaya çıkar. Bütün bu bağlamların ve referansların kişi isimleriyle de desteklenmesinin bu çalışma açısından önemi, kültürel mirasla kurulan bağların, geçmişten kopuş arzusuna (Haşmet ile temsil edilen) yenik düşmesidir. İsimlerle hem bir parodileştirme etkisi elde edilir hem de mekânı mülk edinme taleplerinin mekânın temsîlindeki soyutlamaları örttüğü vurgulanır. Çelişkiler ortaya temsîl mekân aracılığıyla serilir. Müphemleşen mekân İstanbul'un tamamıdır. Bilinen yerler bu çok katmanlı hikâyenin çözülmesiyle beraber yeni baştan öğrenilir. Artık izleyici açısından hikâyenin içinde mekânın rolüne duyulan merak, mekânın verili (profilmik) bilgisinin önüne geçer ve kendisine sunulacak olanı bekler. Filmin

bu beklentiye bir süreliğine bilinenlerden öne geçirmesiyle, üste çıkarmasıyla bilinen mekân İstanbul, bilinmeyen mekâna dönüşür.

Modern yaşamın karmaşık ilişkilerinin tarihsel ve kültürel miras, arsa spekülasyonu, küresel iş ilişkileri, yeraltı örgütleri ve vampirler arasında geçen olaylarla bir labirent gibi temsil edildiği *Karanlık Sular*'da İstanbul, labirentvari bir özellik edinir. Dış mekânlar, kentsel peyzaj olmaktan çıkar, yerin ve denizin altı ve üstünün de dâhil edildiği, binaları sarsılan ve yıkılan, yalnızca cepheleri kalmış tarihi binalarla, gece ile gündüzü birbirine karışan bir kent olarak İstanbul, ekonomik ve kültürel bir mücadele sahasına dönüşmüştür. Kentte görünür hale gelen bu ekonomik ve kültürel mücadele, yatırımcının ütopyasında olabilecek bir fantazmagoryadır. Bu fantazmagoryada aynı zamanda kentlilerin arzuları, korkuları ve yitirilenlerle koruduğu bağları temsil eden efsaneler ve söylentiler de içerilir. Bu anlamda vampir figürü, modern kentte yaşam hakkındaki fantazmagoryalarda sıklıkla karşılaşılan bir anlatı ögesidir.

A - Vampir, Para ve Kent Özdeşleşmesi

Vampir, filmin önemli bir figürüdür; anlatıya olağanüstülük sağlayan bir öge ve filme hareket sağlayan bir motiftir. Folklorik ve mitolojik anlatılarda vampirlerin ilk çağlara kadar izi sürülebilmektedir. İlk olarak onsekizinci yüzyılda bir kurmacaya konu olmuştur. 1897'deki *Dracula* (Stoker, 1994) ile bu kez bir romana konu olur. Bu romanda mitolojik özelliklerle donatılmış vampir figürü, *Viktoryen- patriyarkal* korkuların temsiline dönüştürülmüştür (Pile, 2005: 101).

Vampir figürü, kentin belli özelliklerini vücuda getiren, sınırları hiçe sayıp kurulu düzeni bozan, kalabalığın içinde fark edilmeyen, zaman ve mekân katmanlarında serbestçe ve hızla dolaşabilen, uzun süre ortadan kaybolup geri gelebilen, seçtiği ölümlüler arasında yerli-yabancı ayrımı yapmayan ve ekonomik krizleri atlatabilen bir figür olarak tarif edilebilir. Batı'daki modern anlatılarda vampir figürü, bir kötülük temsiline dönüşür. Ondokuzuncu yüzyıl Avrupa kentinde geliştiği öne sürülen acımasızlığın saldırdığı endişeleri, kentte düzenli olarak akıtılması gereken kanı (mezbahalar, kazalar) ve kentlilerin büyük kısmının çektiği açlığı temsil ederler (Pile, 2005: 97-130).

Karanlık Sular'da ise vampir figürü, kötülük temsili olmaktan uzak bir kentlidir. Kentte kaydı tutulmayan geride bırakılmış olayların kaydını tutmaktadır. Haldun'un vampir olmasına sebep olan bir diğer vampir Richie Hunter, *Nosferatu* (Werner Herzog, 1979) 'daki kapitalist burjuvanın aksine,¹³¹ maaşlı bir çalışandır. Bu anlamda vampirler, pek çok ekonomik fikri vücuda getirirler: Uzun dönem yatırım stratejilerinin önemi; parasal kaynağı sağlama almak; geleceği düşünerek mülk edinmek; madeni ve kağıt para olarak dayanıksızlığına karşın, kapitalist ekonomide paranın dolaşımının ebediliği.¹³² Vampirin serbestliği ve ölümsüzlüğü, insan ömründen ve hareket kabiliyetinden bağımsız sürelerde işleyen para dolaşımını hatırlatıcıdır. Paranın maddi dayanıksızlığına rağmen dolaşımının önlenemezliği, insanların hayatını sömürücü niteliği, ölemeyen/ölümsüz vampir figürü tarafından cisimleştirilir (Pile, 2005: 111). Para, dayanıksız maddi değerine rağmen dolaşımının önlenemezliği sebebiyle ikili bir karaktere sahiptir. Aynı özelliğe sahip vampir figürünün de modern toplumun arzu ve endişelerini; umut ve korkularını temsil ettiği bilinmektedir (Pile, 2005; Abbott, 2007). Bu anlamda vampir figürü de, aynı para gibi, temsil ettiği ikilemlerle öne çıkar. Müphemlik, paranın da vampir figürünün de tanımlayıcı özelliğidir.

Para ekonomisinin uzanımlarının sonucu olarak insanların yaşadığı gerilimin, beklenti hissinin, güçlü arzuların açığa çıkamaması sonucu bir nevrozun kökenleri giderek doğadan uzaklaşmada, para ekonomisine dayanan kent hayatının insanlara dayattığı soyut varoluşa yatmaktadır (Frisby, 2004).

Bu soyut varoluş, vampirde cisimleşir. Vampirler, başka olağanüstü figürlerden, zaman ve mekân içinde hareket edebilme yetenekleriyle farklılaşırlar. Hem insanüstü duylara ve hareket yeteneğine sahiptirler hem de uzun mesafeler kat edip uzun süreler bekleyebilmek gibi ayrıcalıklarla donatılmışlardır. Pile, bu yaratıkların teknolojiyle gelen yeni bir coğrafya anlayışını anlatmak için kullandıklarını öne sürer. Kent ve işleyişi için gerekli teknolojilerin sonucu ortaya

¹³¹Werner Herzog, vampirin emlakçısını bir sonraki vampir yaparak kan emiciliği kapitalist bir kimliğe atfetmiştir.

¹³²David Frisby, Simmel'in modernite çözümlemesini anlatırken, Simmel'in tüketici deneyimini anlamaya çalışmak için bir bütün olarak para ekonomisini içine alacak şekilde genişletmek gerektiğine dikkat çeker. Simmel için modernitenin tarih öncesi, para ekonomisinin gelişmesinde yatmaktadır. Buna göre, toplumsal ilişkilerdeki dönüşüm ve metropol hayatının belli başlı özelliklerinin ortaya çıkması kapitalizmin değil, para ekonomisinin eseridir.

çıkan coğrafyayla beraber, bedenin coğrafi düzlemlerden kopartılışını anlatırlar; kentin insanlarda yarattığı endişelerle beraber kentlilerin arzularını da yansıtır.

Karanlık Sular, kişiselliği vurgulanan vampir karakteri içerir: Korku yaratmayı bir gösteri, dünyada dikkat çekmeden var olabilmek için kullanan (Theodora), evrenin sırrının herkese açılması için uğraşan (Haldun), ya da vampir olduğunu bilmeden araştırmacı olarak sıradan bir insan gibi yaşayan (Hunter) film kişileri olarak ortaya çıkarlar. Haldun, vampirlerin yaptığı her şeyi yapmaz; en önemlisi kan içerken görülmez. Aksine, mezara girdiğinde, ağzında bir bitki tutmaktadır. Hafızasını kaybetmiş bir vampir olan Hunter, patronu olan bir çalışandır ve bu patronun da üstünde başka bir "büyük" bir patron olduğu ima edilir. Paranın dolaşımı ve yatırımına hizmet etmek kadar, evrenin sırrının ortaya çıkmaması için de uğraşan Hunter, aslında emirleri paraya sahip bir ölümlüden, yani patronundan alır. Diğer vampirler, Haldun ve Theodora ise bir yandan evrenin sırrının açılması için uğraşırken bir yandan da onu bir güç olarak kullanacak tarikat liderinden uzak tutmaya çalışmaktadır. İstanbul ile özdeşleşen vampirler, ya parayı ve gücü reddetmiş ya da hafızasını kaybetmiştir. Bu durumda parayla özdeşleşmezler, paraya mesafelidirler. İlk vampir figürü olan Drakula'nın aksine, uzun mesafeler boyunca yolculuk etmezler, bunun yerine kenti derinliğine dolaşırlar. Vampirlerin yerine küresel iş ilişkilerini ve aileyi, kenti bir çıkar aracı olarak kullanmak üzere iş başında görürüz.

Öte yandan, vampirlerle birlikte bu karmaşık ilişkilerin bir aradalığı, labirentvari bir İstanbul imgesini oluşturur. Labirent imgesi, toplumsal ilişkilerin, farklılaşmamış bir tarzda kesişip iç içe geçtiği metropolü anlatıcıdır; bu labirenti bir arada tutan ise paradır. Frisby, merkezi bir motif olarak labirentin, Simmel'in eserlerinde toplumun bütününe temsil eden güçlü bir imge olduğuna dikkat çekerek yüzyılın başındaki metropolün de ancak böyle (farklılaşmamış) bir tarzda tasavvur edilebileceğini öne sürer (2004: 33). Farklılıkların bir aradalığı ve yan yana gelme, kesişme noktası olarak metropol tasavvuru, bütünlüklü bir metropol imgesine dayanır. Oysa bu imge, ancak belli toplumsal tabakalar için sınırlı bir geçerlilik

kazanmıştır.¹³³ Benzer biçimde İstanbul da bütünlüklü olarak algılanamayacak bir kentir. Kentin tarihinin böyle bütünlüklü bir imge yaratmak adına klişelerle¹³⁴ aktarılması, bu bütünlüğün bozulduğu iddiasını güçlendiricidir. *Karanlık Sular*'ın muammasını oluşturan şey, görünmediği ve perdeden silindiği halde para ve zamandır. Para, görünmediği halde mübadele ile perdeye taşınır: Evrenin sırrı bir mübadele konusudur. Zaman, tarihsel ve kültürel mirası temsil eden öğelerle; gece ve gündüzün birbirine karışmasıyla gündelik hayattan kopartılmış bir geniş zamandır. Bu anlamda vampirlerin de katıldığı etkileşim, asıl olarak paranın temel olduğu labirentvari metropoldür. Bu anlamda vampirler (Haldun, Theodora), kentin metropole dönüşme sürecinin tanıklarındırlar. Bu yüzden kente dair bütünlük anlatılarını boşa çıkarırlar; paranın temelini oluşturduğu labirentvari ilişkileri temsil eden arsa spekülasyonunu ve küresel iş ilişkilerini ifşa edici bir rol üstlenirler.

B - Fantastik ile Müphemlik İlişkisi

Universal Stüdyoları, 1930'larda Bram Stoker'ın romanını sinemaya uyarladığı zamana kadar, doğaüstü filmleri hep rasyonel bir biçimde açıklayarak sonlandırmıştır. 1930-40'larda *Universal* Stüdyoları ve 1950-60'larda *Hammer* Stüdyoları tarafından yapılan vampir filmlerinde en ayırt edici özellik, kent imgesiyle ilgili olmuştur. Bu kent imgesi, yirminci yüzyılda yaşanan modernliği o dönemin içinden tasavvur ettiren, Gotik bir ondokuzuncu yüzyıl nostaljisiyle karışıktır (Abbott, 2007: 61-63).¹³⁵ Bu filmlerde böyle bir etkiyi elde etmek için, romandaki mekânı ya da tarihi mekânı oluşturmak yerine, belli bir dönemsel ve mekânsal müphemlik yaratmak için, her iki kaynaktan da farklı, arada bir mekân yaratmışlardı (2007: 62).

İstanbul, *Karanlık Sular*'da üç boyutluluğu vurgulanan bir temsilî mekândır. Bununla beraber, bilinen İstanbul manzaraları karşımıza çıkmaz. İç mekânlar ise,

¹³³ Aynı toplumsal tabakaların sahip olduğu ayrıcalıklar, mesafe ve kayıtsızlığa başvurmak, etrafındaki kimseleri satıcı, müşteri, hizmetçi, hatta çoğu kez ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler olarak görmektir.

¹³⁴ Birinci bölümde bu klişeler anlatılmaktadır.

¹³⁵ İstanbul dergisinin 18. sayısı(1996), Feride Çiçekoğlu'nun da dikkat çektiği üzere "İstanbul'a dair nostaljinin hakim olduğu bir dönemi temsil edecek kadar, yazarların sinema ve kent arasında kurduğu ilişkide yoğunlaşır. Bu sayıya katkıda bulunan yazarların tamamı İstanbul'a nostaljiyle yaklaşırlar" (2007: 107). *Karanlık Sular*, bu nostaljik dönemin ortasında bu hâlet-i ruhiyenin terimlerini keşfetmeye çalışması bakımından da önemlidir.

yerli ya da yabancı filmlerin çekildiği, bir zamanların bilinen lokanta, otel ve eğlence yerleridir. İstanbul, sadece başka filmlerde gösterilmeyen yönleriyle öne çıkmakla kalmaz, coğrafi özellikleriyle de herhangi bir mekân, dünya üzerinde herhangi bir deniz kenti olarak görünür. *Karanlık Sular*'da, İstanbul'da geçmişin ve geçmişte kalanların denizden geri geldiği ve denizde ayrı bir zamanın yaşandığı bir atmosfer yaratılmıştır. İstanbul'un önceden olduğundan başka bir mekâna dönüştürülmesi sadece tekinsiz bir etkiyle sonuçlanmaz. İnsansız sokaklarıyla İstanbul, yokuş ve merdivenlerden oluşan sokakların denize indiği, gıcırdayan yalı, yıkılan eski apartmanlar, ahşap konaklar ve harâbelerden oluşan bir labirenttir. İstanbul'un fiilî mekânları ve filmsel mekân ayırt edilmesi zor bir bileşke oluştururlar. İstanbul'un fiili mekânları, gösteri ve sahnenin ayrıştığı, bakan ve bakılanın net olarak belirlendiği ve aralarındaki mesafenin ölçülebilir olduğu, tasarımların insan merkezli olduğu mekânlar iken filmsel mekân, görülenin ortada, görenin ise belirsiz, aralarındaki mesafenin ölçülemez ve değişken olduğu, görülenin her zaman sahnenin tüm öğelerinden fazla olduğu mekânlardır. Filmde deniz, mezarlık, onikinci yüzyıldan kalma bir Doğu Roma manastırı (bugün Zeyrek Kilise Camii olarak geçen Pontokrator Manastırı), harâbe olmuş bir onüçüncü yüzyıl sarayından kalan cephe duvarı (Tekfur Sarayı), yeraltında bir sarnıç (Yerebatan Sarnıcı), bir Osmanlı yapısının koridorları, köşk-yalı, Beyoğlu'nda bir Rus Lokantası (Rejans), Arnavut kaldırımı yokuşlar ve merdivenli dar sokaklar, sıvaları dökülen duvarlar, kenti oluşturur. Mevcut fiziksel "iç"/"dış" ayrımına uyumluluk yerine kenti tamamen bir iç mekân gibi değerlendiren film, fiziksel mekânı fantastik olayları öne çıkararak yeniden düzenler. Bu düzenlemeye, diğer bir deyişle İstanbul'un olağanüstü ve dünyevi güçlerin mücadele alanı olarak tasvirine, aynı zamanda kentin yüzyıllar öncesi tarihinden figürler de dâhil edilir. Öyle ki, bu figürler, eski çağlarda, hatta tarih öncesinde var olduğu bilinen statüleri olan tipler, yerler, ikonlar ve dillerdir. Bütün bu öğeler popüler tarih anlatılarından çıkıp bağlamlarını yitirerek, ancak bir rüyada bir araya gelebilecek bir biçimde serbestçe, vampirlerin, yeni bir din kurmaya çalışan tarikatı engellemeye çalışırken, işbirliklerini ortaya serer. Bu karmaşık olaylara sırf oğlunu bulmak için katılan Lamia'nın, bunu bir rüya olarak gören kişi olabileceği ihtimali, izleyicinin her an Lamia'nın bir rüyadan uyanacağı sahneyi beklemesine sebep olur. Ancak bu sahne hiç gelmez; bunun yanında diğer ihtimaller

de önemini yitirmez. Bir sahnede Lamia, Richie Hunter'a soylu ailesinin çizgisini devam ettirebilmek için evlilik dışı bir çocuk doğurduğunu, bu çocuğun Haldun olduğunu ve daha sonra boğularak öldüğünü, cesedinin ise bulunamadığını anlatırken araba sürmektedir. Bu sahnede geçtikleri yerlere dair hiçbir ipucu verilmez. Açık / karşı-açık yoktur. Sözü geçen sahnede Lamia, flaşın etkisiyle, acıyla bakar. Flaş aydınlığının dağıttığı dikkatle, izleyici, karşı-açığı bekler. Bir kesmeyle Hunter görünür ve sözü değiştirirerek pusuladaki yazının tercümesini yinelemesini ister. Lamia yineler: "Batının doğuyla buluştuğu yerde kuzeye git. Bir köprüyü geç, sonra bir üçüncüsünü". Üçüncü köprünün hangisi olduğunu soran Richie'yi, "eskisi" diyerek cevaplayan Lamia, Haldun'un, hayattayken, Osmanlı mezar taşlarını incelemek için oraya gittiğini söyler. Ardından torpido gözünde kent rehberi olduğunu ekler. Richie, rehberin 1934 tarihli olduğunu görünce hayrete düşer. Lamia ise sadece gülümser. Adres başlığı altında yeniden ele alınmak üzere bu diyalogun üzerinde durmadan geçerek, sahnenin filmsel mekânda bir yön kaybının işareti veren özellikleri üzerinde durmak gerekir. Bu sahnede, dar bir kadraj, sürücüyü görebilecek kadar yakın bir plan ve dışarıdaki karanlık sayesinde, ikilinin arabayla geçtiği yerler ve kat ettikleri mesafe hakkında bir fikir edinmek mümkün olmaz.

Bu sahne, İstanbul'un fragmanlar halinde görüntülenmesini sağlayan sahnelerin arasında en belirgin olanıdır. Olayın akışında pusuladaki yazıda tarif edilen bir yer, kentin içinde değil, hiç bir mevcut yapıyı referans almayan ve adresle tarifi mümkün olmayan bir yer içindir. Pusulada yazanlar Asurcadır ve Ay'ın konumuna göre belirlenecek olan bir yeri tarif eder. Bu eski pusula, tarihten ve mekândan bağımsız bir sırrı taşımaktadır. Bu sırrın deşifre edilebilmesi ise, tarif ettiği yolun tarif ettiği vakitte kat edilmesine bağlıdır. Bu sahnedeki anlatım da belli bir mekân algısının kaybettirilmesine ve İstanbul'un, mekânların fiziksel diziliminden ayrıştırılmasına yardım eder. Böylelikle İstanbul'da çağlar öncesinden bir izin takibi mümkün olur. Bu sahne, karanlık bir geçiş oluşturur. İstanbul, böylece bilindiği halinden çıkar; sözlü anlatılan bir yakın geçmiş hikâyesiyle oyalanırken izleyiciyi olağanüstü bir zaman-mekâna aktarır. Bu sahneden sonra zaman-mekân tutarlılığı da yok olmaya başlar. Mekânlar filmin başından itibaren yavaş yavaş bulanıklaşır, bu sahneyle beraber tamamen yön kaybı gerçekleşir. Öte yandan,

anlatısal düzeyde, Lamia'nın, Haldun'un akıbetine dair anlattığı hikâye bu karanlığı doldurur ve filmin olaylar silsilesi içinde bir halka oluşturur.

Sonuçta, edebiyattaki fantastik türe uygun olarak izleyici, Lamia'nın ve kendi bilgi düzeyinin arasında kararsız bırakılır. Lamia, nevrozu sebebiyle şüphe içinde gibi görünürken, İstanbul'da geçen bu hikâyenin, onun bile hayal gücüne sığmayacak kadar gerçeküstü olduğu anlaşılır. Lamia, filmin sonunda sanki herşey kendi sanrılarıymış gibi kabullenir. Elyazması ile ilgili sır, Haldun'un akıbeti, arkadaşının ölümü ve şoförünün Lamia'yı gözetlemesi, sanki Lamia'nın iç dünyasının projeksiyonu gibiyken bir anda bütün bunlar boşa çıkarılır. Lamia'nın, sanrıları zannettiği bu fantastik dünya gerçek midir? Asıl belirsizlik buradadır ve fantastik edebi türde bu belirsizlik, izleyici açısından kararsızlık, tekinsizlik kaynağıdır (Gunning, 2008: 71). Okuyucu konumu açısından kararsızlık, fantastik türü belirler. Uzatılan kararsızlık etkisi, roman bittikten sonra da devam eder. Doğal sebeplerle açıklanan doğaüstü olaylar ya da doğaüstünün kabulüyle sonuçlanan anlatılar, mutlaka fantastik türe girmez. Burada filmin türünü belirlemek için yapılacak bir tartışmadan çok fantastiğin tekinsiz ve olağanüstü arasındaki kararsızlık durumu olarak kavranması önemsenmektedir. Korku ya da benzer bir duygu üretmekten çok bir izleyici açısından kararsızlık, müphemliğe yol açması bakımından ve böylece gerçekleşmiş olana belli bir mesafeyi teşvik etmesi bakımından önemlidir. *Karanlık Sular*'daki doğaüstü olaylar hem açıklanmaz hem de kabul edilmez. Daha çok, doğaüstü olayların doğaya dönmesi söz konusudur. Hunter, başta Lamia'nın oğlu tarafından yollanmış olsa da, asıl olarak patronu tarafından yönlendirilmektedir. Patronu ise, hem Haldun, hem elyazması hem de elyazmasının gizi hakkında bilgi sahibidir. Filmin fantastik olarak değerlendirilmesi için en çok bilgi düzeyine kimin yerleştiğinden çok, vampirlerin olağanüstü olmalarına rağmen gerçekten var olduklarının imasıdır. Vampirler gerçekten var oldukları için sıradanlaşırlar. Dönüştürücü ya da korku salan gücü olmayan vampirler, ya çalışan sınıftandırlar (Theodora ve Hunter) ya da evrenin sırrını çözmek üzere vampirleri bir araya getirirler (Haldun). Sırrı çözecek olan elyazması, evle beraber yakılır. Doğaüstü olan da böylece doğaya yenilir. Ancak bu, gerçekleşmiş olanın egemenliğine sebep olmaz. Filmde gerçekleşmiş olanlar da ima edilenler ya da gerçekleşmeyen olaylar kadar olasılıklar yığını içinde görünür.

Her şeyin Lamia'nın sanrıları olduğuna dair şüphe ve izleyicinin kendi gözleriyle gördükleri, bir sahnede karşı karşıya getirilir. Bu sahnede, Lamia, bildiklerini sanrıları olarak kabullendiğinde, bir anlamda izleyicinin gerçeklik duygusuyla alay eder. Böylelikle, izleyici olarak bu sahneye kadar sürdürülen şüphenin geçersizleşmesine sebep olur: Gerçek de aslında böyle bir karışımdır. Aynen Lamia ve Richie'nin diyalogu gibidir: Gerçekleşmiş olan ile olağanüstünün arasında bir diyalog.¹³⁶ Yabancılaşma, izleyicide bu ara konumdan elde edilmek istenen bir mesafeye dönüşür. Sonuçta bu diyalogla filmde elde edilen etki, korku türüne özgü tekinsizlik değil, kararsızlıktır.¹³⁷ Gözlerimizle gördüklerimize yabancılaşmak, bizi kendi imgelemimizin eşiğine getirir, gerçeklikle imgelem doğruluk açısından eşitlenir. Bu da filmin, edebiyattaki fantastik türünde olduğu gibi, ince bir alana dâhil olmasına sebep olur (Todorov, 2004).

C - *Karanlık Sular*'da Türsel ve Kültürel Gerçekmişgibilik

Filmin edebiyattaki fantastik türle benzer okuma/izleme süreçlerine sebep olması, ara bir tür ya da türler arası konumunun incelenmesine yol açabilir. Bu bağlamda anlatıda gerçekmişgibilik nasıl sağlandığına bakılmalıdır. Bunun için öncelikle, Zeyrek Kilise Camii'nde geçen sahneden bir başlangıç yapmak mümkündür. Bu sahnede, Lamia'nın kendisini duvarları yıkılmak üzere olan bir Bizans yapısına benzetmesi, filmin sınırlarını da içine alan bir benzetmedir. Filmin duvarları, yani inanılabilirliği, bir anlamda ancak gerçekmişgibilik sağlayacağı türden bir uyulaşım ile bir sınır teşkil eder. Burada yıkılmak üzere olan bu duvarlar, Lamia'nın kendine benzettiği yapının duvarları, aynı zamanda filmin de sınırlarının yıkılmak üzere olduğunu haber verir gibidir. Bir filmin sınırlarının yıkılması, filmin kurulu bir türe dâhil edilmesinin zorlaşması, gerçeklikle kurmaca arasında çizdiği sınırın belirsizleşmesi, gerçekmişgibilik (*verisimilitude*) ile başka türlü bir ilişki kurmak olarak görülebilir. Christine Gledhill (2008: 407), Neale'in gerçekçilik kavramı yerine kültürel gerçekmişgibilik tanımından yola çıkar. Gledhill'e göre kültürel

¹³⁶ Bu türden bir kararsızlık Kutluğ Ataman'ın video belgesellerinde de görülebilir. Örneğin *Oniki*'de yaptığı, vesikalık fotoğraf formatındaki çekimlerle her birimizin aslında kendi kimliğini imal ettiğini vurgularken diğer yandan da anlatılan öykülerin gerçek dışılığıyla gerçeğin de aslında nasıl imal edildiğini, gerçek dışı olanın gerçekmişgibilikini sağlayarak yapmaya çalışır.

¹³⁷ Aynı etki, *Oniki*'ye atfen, hem konuya aşina olan hem olmayan izleyiciler tarafından dile getirilmişti. Örneğin bkz. (Rogoff, 2004; Erciyes, 2004).

gerçekmişgibilik, toplumun gerçek dünyadan alıp temsil ettiği, kabul edilebilir bulduğu uylaşmlar aracılığıyla inşa edilir. Türsel gerçekmişgibilik, belli bir tür kurmaca dünyadan ne beklendiğini tanımlar. Türler, toplumsal dünya ile olan ilişkilerine göre kültürel gerçekmişgibiliğe başvurur. Gerçekmişgibilik uylaşmları, durağan olmayan, yerleşik olan ile yeni ortaya çıkan ya da direnen gruplar arasındaki mücadelenin baskısı altında ve gerçek gibi görünen şeyleri yeniden tanımlama çabası içinde, gerçeklik üzerinde hak talep eden bir kipsellik olarak, gerçekçilik polemikleri altında gidip gelen uylaşmlardır (2008: 407). Christine Gledhill, melodramı bir türden çok bir kipsellik olarak tartışmayı önerdiği yazısında, kültürel gerçekmişgibilik gerçeççilik başlığı altında yeniden tanımlanma çabalarının, *Viktoryen* melodramın dayandığı temsillerin egemen ideolojiden bağımsızlaştığı sırada başladığına dikkat çeker. Gledhill'e göre, bu iki gerçekmişgibilik biçiminin birbiriyle etkileşimi önemlidir (2008: 408). Bu bağlamda, *Karanlık Sular* birkaç türe dâhil edilebilir ya da hiçbir türe dâhil edilemez. Lamia ve geçmişi, melodram olabilecek bir hikâyedir. Lamia'yı ve onun tüm geleceğine hâkim olan kısa geçmişini kendi ağzından dinleriz: "Kardeşimin ölümünden sonra her şey kötüleşti. Evde tek başıma dolaşır, dedelerimin beni kadın olmakla, soyumuzu sürdürememekle, yok oluşlarına neden olmakla suçlayan seslerini duyardım. Bir oğlum olmalıydı. Bir gece, Cumhuriyet Bayramı kutlamaları sırasında yakışıklı bir subayla beraber oldum. Haldun'un babası odur. Ertesi sabah onu bıraktım. çünkü kocam olmaya uygun değildi. Bilirsin, sosyal statü. Haldun büyüdükçe paralar suyunu çekti. Sonunda Haşmet'e kaldım. En azından para işlerinden anlıyor." Bu monologla, bilinen bir hikâyenin, sembolik olarak işlev görmesi için, sinematografik olarak anlatılmasına gerek duyulmadığı vurgulanır. Bütün bir melodram, Lamia'nın elli saniyelik süre içine sığdırdığı bir monolog olur. Bu monolog, melodramatik kipin filme dâhil olması sağlar.

Bilinmeyen bir dilde yazılmış antik bir belge, yağmacılar, tarikatlar, dağınık mezarlıklar, İstanbul'un popüler tarih anlatılarına konu olmuş öğelerdir. Gledhill'in 'kültürel gerçekmişgibilik' ile 'türsel gerçekmişgibilik' arasında bir etkileşim olması gerektiği tespitine dayanarak, filmin türler arası konumunu belirginleştiren öğeler ortaya çıkar: eski bir sarayın yerine cephesi korunarak yapılacak bir iş merkezi inşaatı, arsa spekülasyonu, çok-uluslu şirketlerin patronları.

Öte yandan gerçekmişgibiliğin film boyunca sürekli sınındığı söylenebilir. Lami'nın sanrıları olup olmadığına dair olay örgüsünün yükselttiği şüphe, aşağıda anlatılacak olan söz ve temsil çelişkisi, birbirine açılan öykülerden oluşan silsile gerçekmişgibiliği sürekli ön planda tutar ve temayı da besler. Todorov, *Beyond A Reasonable Doubt* (Fritz Lang, 1956) filminde hakikat ile gerçekmişgibilik arasındaki gerilimin doruğa ulaştığına dikkat çeker (1992: 85-86).¹³⁸ Filmin baş kişinin (Garrett) masumiyeti ve suçluluğu arasında gidip gelen bir olay örgüsü, izleyicinin inancıyla filmdeki hakikatin karşıtlığından faydalanır: Ne zaman izleyici bazı delillerle Garrett'in suçluluğuna inandırılrsa Garrett masum çıkar ya da tam tersi. *Karanlık Sular*'da böyle bir merkezi çelişki olmasa da, gerçekmişgibiliğin benzer biçimde sınındığı söylenebilir. Örneğin Lamia'nın sanrıları zanntetiklerimiz hakikat gibi görünürken bu kez de mezarlık memuru ile Lamia arasında geçen diyalogda ve mezar taşında yine Lamia'nın sanrıları fikrine döneriz. Benzer bir durum, Hunter'ın vampirliğiyle ilgilidir. Haldun mu onu vampirleştirmiştir, yoksa gerçekten de hafızasını mı kaybetmiştir ikilemi canlı tutulur. Ayrıca filmin öyküsünün gerçekten de Mehveş'in "uğursuzluk getiren" öyküsü olup olmadığı, bütün öykünün sinemada izlenen bir kurmacadan ibaret olup olmadığı fikri de sürekli sınınmaktadır.

D - Söz - Temsil Çelişkisi

Karanlık Sular'da, bir sırra ulaşmak için verilen mücadelenin yerine çeşitli ikilikler arasında yapılması gereken seçimler geçer; vampirlerin seçme şansı, gece ve gündelik hayat; meslek ve yaşam arasındadır. Hunter, Lamia'ya kendini bir araştırmacı, işini de "gündelik hayatın her yönüyle modernizasyonunu sağlamak ve uluslararası işbirliğine yol açmak için, eğilim ve alışkanlıklarını çözümlemek amacıyla, toplumların değişik yönlerini araştırmak" olarak tanımlar. "Eski kentleri yenileyerek işe başladıklarını ve gerisinin kendiliğinden geldiği"ni anlatır. Daha

¹³⁸Böylelikle Todorov, cinayet anlatısında hakikat ve gerçekmişgibilik arasındaki zıtlık ilişkisini bu türe ait genel bir kural olarak belirler. Garrett karakteri, idam cezasının faydasızlığını, hep masumların idam edildiğini kanıtlamaya çalışmakta, bu yüzden polisi zorlayan bir cinayeti seçip katilmiş gibi yapmaktadır. Bu yolla kendi tutuklamasına yol açacak delilleri yerleştirmektedir. Bu noktaya kadar filmdeki herkes onun suçluluğuna inanmakta, izleyici ise masum olduğunu bilmektedir. Sonrasında bir tersine dönüşle, delilleri onun tertiplediğini anlayan herkes masumiyetine kanaat getirirken izleyici, Garrett'in bu tertibi, suçluluğunu örtmek için yaptığını anlar. Ancak filmin sonunda hakikat ve gerçekmişgibilik çakışır ve bu da Garrett'in ve aynı zamanda anlatının ölümünü, yani filmin sonunu simgeler.

sonra, Haldun ile yeniden karşılaştıklarında, asıl araştırdığı şeyin, elyazmasının sırrı olduğu ortaya çıkar. Çalıştığı şirketin peşinde olduğu şey, bu elyazmasıdır. Oysa Haldun'un anlattığı hikâyede Hunter, geçmişte Haldun'u, bu elyazmasındaki 'ölüler, karanlıklar alemine' ait olan bilgiyi açığa çıkardığı için, cezalandırmak üzere gelen vampirdir. Denizin içinden gelip, bu sırrı çözdüğü için, o sırada sandalla denize açılmış olan Haldun'u vampirleştirmiştir. Haldun bu geçmiş hikâyeyi anlattığında, Hunter ile beraber yine sandaldadırlar. Sandalda gerçekleşmiş bir olayın yine sandalda anlatılması, geçmiş ve 'şimdi'nin iç içe geçmesine sebep olur. Haldun tarafından anlatılan hikâye bir yandan gösterilir; bir arada, tek bir sahnede gösterilirken geçmiş ve şimdi birbirine karışır. Öte yandan Richie, bu hikâyeye inanmak istemez, boynunda önceden kalmış diş izlerinden akan kan ise (geçmiş ile şimdinin karışımının bir göstergesi olarak) bunu doğrular. Köprüde bekleyen Lamia, Hunter'ın yardım isteyen sesini duymaz. Haldun ve Richie, başka bir mekânda ya da zamandaymış gibi, gördükleri Lamia tarafından görülmez ve işitilemezler. Buradaki durumu karmaşıklaştıran bir başka konu, Richie'nin kendi vampirliğini hatırlamaması ya da bunu inkâr etmesidir; Haldun'un asıl amacının bu gerçeği Richie'ye kabul ettirmek olduğu anlaşılır. Öte yandan anlattığı hikâyede, Haldun bir yetişkindir; oysa mezarlıktaki doğum ve ölüm tarihleri bunu doğrulamaz.¹³⁹ Film, parçalara ayrılmaya, dağılmaya başlar. Parçaların bir araya getirilmesi zorlaşır; sinematik olarak verilen bilgi, sözlü olarak inkâr edilir. Diyaloglarda anlatılanlar ile filmde kurulan mekân uyumsuz hale getirilir. Açık / karşı-açık, sözlü olarak geçersiz hale getirilen, tam da bu yüzden kararsızlaştırılan mekânsal bir bilgiye dönüşür.

Bir başka inkâr edilen, ya da sözlü olarak geçersizleştirilen mekânsal bilgi, Lamia'nın sanrıları gibi görünen şeylerin aslında gerçek olduğu, ya da tam tersi olarak ifade edilirse, gerçek gibi görünen gözetlemeler silsilesinin Lamia'nın sanrıları olduğuna dair izlenimle ilgilidir. Bu ikili izlenim, Richie'nin Haldun'un tavsiyesiyle yalıya gitmesi ve Lamia'ya ondan bir mesaj iletmesiyle, Lamia'nın gözetlendiği ve dinlendiğini öne sürerek bu konuyu evde konuşmak istememesi üzerine başlar. Lamia'nın gözetlendiğine dair sanrıları olduğuna bir türlü karar verilemez, çünkü öldüğü kabul edilen Haldun, mesajı gönderen kişidir. Öte yandan Lamia'nın falcıya

¹³⁹Lamia, mezarlık memuru (Giovanni Scognamillo) ile Haldun'un ölüm yılı konusunda çelişkiye düşer.

söyledikleri ve sordukları, evde Haşmet, şoförü ve hizmetçisiyle ilişkisi, odasında kendine yollamak üzere yazdığı mektuplar da gözetlemenin Lamia'nın sanrısı olduğuna dair izlenimi güçlendirir. Ta ki Stefan'ı ölü bulduğu ve bütün gece boyunca koşarak kaçtığı sahnede, Lamia'ya aitmiş gibi görünen bakış açısının ona ait olmadığı ortaya çıkana kadar. Bu sahnede, Lamia, yokuş aşağı koşarken alt açıyla gösterilir. Yokuşun sağındaki ve solundaki duvarlar, bir sonraki çerçevedeki duvarlarla benzerlik taşır. Üç kez yapılan kesmeyle, Lamia'nın kaçışını onun gözünden izlediğimizi düşünürüz. Üçüncü kesmede, Lamia'nın açısından görünen yokuş, köşeyi dönerken anlaşılır ki bir başkasının, ya da basitçe kameranın açısındandır ve Lamia bu sokakla kesişen başka bir sokaktan aşağı koşmaktadır. Bu Lamia'yı gözetleyen bir başkasının daha varlığını hissettirir. Bu etkiyi, aç/karşı-açı tekniğinin uygulanması ve uzamsal uyuşumun sağlanması kuralıyla açıklamak mümkündür. Öte yandan, beklenmedik bir sonucu açığa çıkaracak şekilde bozulan uzamsal uyuşum, birincil özdeşleşmeyi aksatmakadır. Buna göre Lamia, Stefan'ı öldüren kişi tarafından kovalanmaktadır. Başka birinin varlığı, karşı açının Lamia'ya ait olmadığını ima ettiği anda algılanır. Lamia'nın açısından olduğu ima edilen açının onu kovalayan kişiye ait olduğu düşünülür. Hemen sonraki kesmede ortaya çıkan bu yanılgının birincil özdeşleşmeyi engelleyici bir rolü olduğu kadar, izleyicinin bakışıyla kamera arasındaki bir bölünmeyi de vurguladığı açığa çıkmaktadır. Korku türünde izlenen anlatısal yol, bu muammanın ya bilinen bir faile ya da bilinmeyen ve doğaüstü bir güce atfedilmesidir. *Karanlık Sular*'da böyle bir açıklama bulunmaz. Kamerayla izleyicinin bakışının tamamen birbirinden kopartılmasından¹⁴⁰ yana bir yol izlenebilirse, Lamia'nın (olağanüstü bir biçimde) bütün gece koşarak kaçtığı

¹⁴⁰ Jean-Louis Comolli'nin 1971'de "Machines of the Visible" (2005) ve 1972'de İngilizceye çevrilen "Technique and Ideology" (1985; Comolli, 1986) makalelerindeki bir "toplumsal gerçekliğin temsillerinin yaratılması ve toplumsal gerçekliğin bu temsillerden kendini yeniden üretmesi"ne dair yaptığı tespit, bu kopuşu açıklayıcıdır. Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible" makalesinde sinemadaki teknik çeşitlenmelerin, "teknolojik gelişme" adı altında bir bilimsel ilerlemenin sonucu olarak değil, toplumsal bir organizasyonun kendini en iyi temsil edebileceğini düşündüğü kaymalar, ayarlamalar ve düzenlemelerle daha iyi ifade edileceğini söyler. Bu durum bir "temsilin içinde temsildir" aynı zamanda. Çünkü, kendi temsiline içinde toplumsal pratik, aslında kendini yeniden üretmektedir. Toplumsal organizasyonu üreten teknolojik ortamın yine bu organizasyon tarafından yeniden örgütlenmesinden başka bir şey değildir. Bu haliyle, Comolli'ye göre, temsil üretici bir toplumsal düzeneğin aynı zamanda bu temsillerden kendini de üretmesinden söz edilebilir. Comolli, buradan yola çıkarak aslında kameranın hem gözün mezarını hem de gözün zaferini temsil ettiğini düşünmektedir. Kameranın "gözün zaferi" olması, kameranın tam da gerçeklik olarak kabul etmeyi öğrendiğimiz şeyi göstermesinden; "gözün mezarı" olması ise, bunu gözden bağımsız bir biçimde yapabilmesinden dolayıdır. Bu yüzden kamera, insan gözünü doğrulamaktan öte, insanı görmenin öznesi olmaktan çıkarır. Dolayısıyla insan gözü, tanık olma kapasitesini de kaybetmiştir.

sekans boyunca arada bir gösterilen ayaklar da, olası bir takipçinin ayakları olarak sunulmasına rağmen, bunu kabul ettirmesi zorlaşır. Çünkü anlatılan bu kaçışın başladığı sahnedeki etki, gözün açıkta kalışını vurgulamıştır ve bu yapay dünyanın izleyicisi olan (Lamia'nın paranoyak zihninin) gözü ya da izleyicinin gözü değil, sinemayı olanaklı kılan öznesiz bir gözdür. Hareketin devamlılığı ilkesine bağlı olarak sadece bir "katil kim?" sorusunu sorduracak olan bu sahne, göz ile kameranın ayrılığına göre değerlendirildiğinde, filmin evreninin sorgulanmasına sebep olmaktadır. Korku türüne ait anlatısal biçimde, baştaki dengeyi içerdiği şiddetle tehdit eden bir olağanüstü ögenin ortaya çıkması, film boyunca bu tehdidin bir devinime sebep olması ve sonuçta bu ögenin şiddete maruz kalmasıyla sağlanan denge söz konusudur. Oysa *Karanlık Sular*, olağanüstü öge olan vampiri değil, bu insana ait olmayan gözü dengeyi bozan öge olarak sunar. Dengenin yeniden sağlanması ve filmin kendi üstüne kapanması, film içinde film kurgusuyla (*mise-en-abyme*) sağlanır. Sinema salonunda başlayıp biten anlatı, hem korku türüne yaklaşmakta hem de sinemadaki seyircinin tepkisinin (sinemada çoğunluğunu kadınların oluşturduğu seyirci içinde filmi ağlayarak seyredenler) hatırlattığı bir melodramatik kipi de barındırmaktadır. İronik tutumu hem korku türünü parodileştirmesinde, hem de melodram türü ile korku türü arasında kurduğu bağlantıda bulunabilir.

Karanlık Sular, başladığı gibi yine izleyiciyle dolu bir sinema salonunda bitmekte, Lamia perdedeki bir görüntüye dönüşmekte, izleyici filmi ikinci dereceden bir izleyici olarak izlemektedir. Kamera ve göz ayrılığı, yukarda ilk sahnesi anlatılan sekans boyunca desteklenmektedir. Kameranın bir "bakış açısı" nı temsil etmeyip, bu yüzden de ne Lamia, Richie ve Haldun, ne de izleyiciye ait olamayacağı, sekansın süresi boyunca adım adım ortaya çıkmaktadır. Sekans boyunca, paralel kesmelerle, sırasıyla, Hunter ve Haldun'un otel odasındaki diyaloguna ve tarikat liderinin öldürüldüğü sahnelerle bağlanılmaktadır. Haldun, Hunter'ı elyazmasını bulmak konusunda ikna edemedi odadan ayrılır. Bu yüzden, Haldun'un da herşeyi bilmediği ortadadır. Hunter, bilgi düzeyi konusunda Haldun'dan farklı değildir. Çünkü Stefan'dan elyazmasını alamamıştır; otel odası sahnesinde de, Stefan'dan alabildiği tek şey olan kısmi tercümeyi not defterine aktarmaktadır. Ancak Lamia'nın kaçış sekansında, ne Lamia'yı takip edenin ne de bir sonraki paralel kesmedeki

katilin Hunter olduğu, yine de kesin değildir. Filmde gösterilen tek silahın ressamı öldüren silah olduğu düşünülürse - ki silah motifi, motifin işlevi gereği bunu gerektirir - bu katilin Hunter olması gereklidir. Ancak hem otel odasında olup hem Lamia'yı takip etmesi, hem de ressamı öldürmesi mümkün olmadığına göre, silahı tutan el, yani katil, Lamia'yı takip eden kişi ve Richie (Hunter), bir kişide birleşmez. Böylece olağanüstü/doğaüstü özellikleri sonsuz olmayan vampirler ve sınırlı bir bakış açısı olan Lamia'ya göre izleyici daha bilgili konumda olsa da, filmsel mekân uylaşımlara uygun olarak doğrulanmadığından, gözetleme eylemi ve faili açıkta kalır. Göz ile kameranın ayrılığına bağlı olarak dşnldğnde, bir temsil sorununun vurgulandığı düşünülmektedir. Sinemada gerçekliği temsil eden nedir? Kendini, kendi ürettiği temsil biçimlerinin içinden üreten bir toplumsal düzenek, insan gözüne ihtiyaç duymamaktadır. Gerçeklik olarak görmeyi öğrendiğimiz ve kameranın gösterdiği alan, asıl sorgulanacak olan alandır. Buradaki kamera ve göz ayrılığının, İstanbul'un bilinmeyen bir mekân gibi yeniden kurgulanmasındaki aşırılıkla desteklendiği söylenebilir. Mekânsal uylaşımların bozulmasıyla izleyicinin gerçeklik olarak kabul etmeyi öğrendiği bilginin bir sorunsallaştırılması yapılmaktadır.

E - "İ" ve "Dış" Ayrımı

Karanlık Sular'da yeni bir dinin hâkimiyeti, evrenin gizini içerdiğine inanılan metnin imgelerle birleştirilmesine bağlıdır. Tarikatın elinde bulunan metnin görsel ifadeyle birleştirilmesi gerekir. Ancak, görsel olanı tasvir eden metinler söz konusu değildir. Görsel malzeme, metinlerden bağımsız oluşturulur. Oluşturan ise ters cam resimleri yapan tarikat lideridir. Bir sahnede telefonda Lamia'nın şoförüyle konuşan ressam, bir sonraki sahnede görünecek olan Lamia'yı resmeder. Buna benzer olarak, bir başka sahnede, Hunter, pusulanın gizini çözmek için Lamia ile gündüz yedikleri yemek ve sonrasındaki gecenin sabahında çektiği ve hemen banyo ettirdiği fotoğraflara bakmaktadır. Burada beklenmedik olan, fotoğraflar arasında, kendisinin yer almadığı sahnelerin fotoğraflarının da bulunmasıdır. Öyle ki, Hunter, fotoğraflara baktığı sırada Lamia'nın bulunduğu mezarlık sahnesi de bu fotoğraflar arasındadır. Bir sonraki sahnenin fotoğrafını öncelikle Hunter'ın baktığı fotoğraf olarak görürüz. Bir nc sahnede ise, ressam, filmin *storyboard* alışmasını andıran resimleri

incelerken, bu resimler arasında bulunan bir karede gösterildiği biçimde öldürülür. Böylece gözetlemenin film kişilerinden bağımsızlık kazandığından söz edilebilir. Filmin kurgusallığını ön plana çıkaran, kendi kurmacasına dikkat çeken bir eğilimi olduğu da bu sahnelerle dayanarak söylenebilir. İç ve dışın göreliliği, kademeler halinde algılanan filmin iç mekânıyla bağlı olarak ortaya çıkar. Buradan yola çıkarak, için ve dışın göreliliği, iç ve dış ayrımının geçersizleşmesi, için ve dışın tersine dönmesi başlıkları altında bir iç ve dış mekânlar ikilemi üzerinde durulacaktır.

i. "İç"in ve "Dış"ın Göreceliği

Filmin açılışı, bir giriş hikayesi, bir prologla yapılır. Üst-sesin anlattığı hikâyeye göre, filmin hikâyesinin yazarı hattat Mehveştir. Mehveş'in ölümünden geriye kalan el yazmaları hakkında bazı rivayetler aktaran anlatıcı, filmin hikâyesini, onun ölümünden sonra bulunan en önemli hikâye olarak tanıtır. Bu hikâye, "karanlık sulara düşmüş bir yılanın gözünden, 1990'ların İstanbul'unda geçen (filmin yapıldığı seneye göre) gelecek zamana ait bir hikâyedir". Filmin hikâyesinin, "sebep sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanan bir silsile teşkil etmeyip ahenkli ve süslü bir şekilde tanzim edilmiş olaylardan" oluşması, Divan şiirinin Aruz veznine ve hat sanatına bağlı olarak açıklanır. Bulunan bir sayfa parçasından yola çıkılarak filmin hikâyesinin hazırlandığını anlatan üst ses, bu hikâyenin aynı zamanda uğursuz ve zehirli olduğuna inanıldığını da ekler. Mehveş'in akrabalarının anlattığı biçimiyle tertip edildiği söylenen hikâye, aslında anlatıcılar tarafından da tam olarak hatırlanmamaktadır. Üst ses, izleyicilere hikâyenin ölüm ve felaket getireceği konusunda ortak bir kanaat olduğuna dair uyarıda bulunurken çizimler hareketlenerek bir yüz ortaya çıkaracak şekilde yerleşirler ve film açılır. Böylece, filmin jeneriği gibi iş gören bu başlangıç, aynı zamanda filmin parçalılığına, bu parçaların bir araya getirildiklerinde bir yüz ortaya çıkaracak kadar da ahenkli olduğuna dikkat çeker. Jenerikte ismi geçen kişilerin gerçekten var olduğu hissi yaratılır. Filmin aslında dışı ya da sınırı olan bu giriş, filmin içeriğini de besler. *Karanlık Sular*'da filmin içi ve dışı jenerik yoluyla ayrıştırılamazlık kazanır.

Prologda, filmin hikâyesinin ölümcül olduğunu haber vererek uyarı, başka bir deyişle uyarı niteliğiyle filmi önceleyen başka bir hikâye anlatılmaktadır. Filmin hikâyesi, aslında en baştan ikincil bir hikâyedir. Açılış sahnesindeki sinema salonu

ise bunu ikiye katlar. İzlenen film, Lamia'nın denize bakan görüntüsüdür. Sinema salonunda başlayan film yine salonda biter ve filmin hikâyesinin üçüncü dereceden bir hikâye, *mise-en-abyme* olmasına sebep olur. Tıpkı ardı ardına açılan kapılar gibi giderek daha da içine girilen bir hikâye söz konusudur. Gerçek anlamıyla kapılar da film içinde önemli yer tutar. Kilitler, açık ve kapalı kapılar, filmde tekinsizlik yaratmak için ve ardı ardına açılan kapılardan kademeli olarak daha da içeride bir mekânı çağrıştırmak için kullanılmıştır. İç ve dış mekânlar bu anlamda kademeli olarak birbirine göre konumlanır. Hiyerarşik düzen, bir anlamda bozulur: "Dış"ın bir cephesi olmalı ve görünür olanla olmayı ayırmalıdır. "İç" ise saklanabilen, yani herkes tarafından görülmesi istenmeyendir. Örneğin modern mimaride bu hiyerarşi bir kenara bırakılmaksızın "iç"in ve "dış"ın görsel olarak birleşmesi ilke olarak kabul edilmiştir. Görme biçimi değişmeden, görme noktalarının ve açılarının artışı sağlanmıştır. Öte yandan iç mekân hep göreceli bir iç mekân olarak kalmıştır. Dolayısıyla iç mekân, gerçekte, bir yanılsamadır (Burgin, 1996: 147-150).¹⁴¹

"İç"in ve "dış"ın göreceliği, bazen de yer değiştirmesi, sadece jenerikle sınırlı kalmaz; İstanbul'un mekânsal temsiline de geçer. Tekinsizlik, İstanbul'un bir iç mekân gibi görünmesine sebep olur. Ev ise, duvarlar ve kapılar tarafından fiziksel olarak bölümlenmesine rağmen, bir iç mekân sağlamaz. Aynı türden bölümlenme dış mekânda da bulunur. Lamia ve Richie'nin lokantada yemek yediği sahneye, bir elin bir kapıyı anahtarla açmasıyla geçilir. Lokantaya bu elin sahibinin (Semiha Berksoy)¹⁴² peşinden giren kamera ancak bu şekilde mekâna girme hakkı kazanır. Kamusal olmasına rağmen bu içmekân, anahtarlarla açılıp girilmesiyle bir hapisaneyi çağrıştırır. Kapılar ve kilitler, iç ve dış mekânların yer değiştirmesini ve iç mekânın göreceliğini sağlamada önemli bir yer tutar. Bununla birlikte, tekinsizliğin hem iç hem de dış mekânlara işlenmiş olduğunu gösterir. Bu sebeple, "iç"/"dış" ayrımının ve ikiliğinin yer değiştirmesi ve aralarındaki ayrımın belirsizliği kadar,

¹⁴¹ Ancak, Burgin'in dikkat çektiği gibi, iç ve dış mekânlar arasındaki bu görecelilik, bir ayrıştırılamazlığa ya da aralarındaki ayrımın geçersizleşmesine sebep olmaz. İç ve dış mekânlar, daha çok yer değiştirirler. Cephe, klasik işleyişini sürdürür: gözü bir ilgi noktasına doğru sürükler ve bir sınır teşkil eder.

¹⁴² Kutluğ Ataman'ın *Kutluğ Ataman's Semiha B. Unplugged* adlı bir video çalışması da bulunmaktadır ve Orhan Koçak'ın deyişiyle, "mizansen doğrudan doğruya konunun kendisinde yakalayan bir çalışmadır" (Koçak, 2009: 199).

gözetleme ve kapatılmanın da hem bu ayrımın müphemleşmesiyle elde edilen etkiler olduğu hem de bu ikiliklerin arasındaki sınırı müphemleştirdikleri söylenebilir.

Filmde kesin sınırlarla ayrılmış "iç"/"dış" mekânlara (ev, fakülte, restoran, sokak, mezarlık) rağmen, gözetlemenin fiili oluşu, iç mekânların varsayılan ayrıcalığını yok eder. Fotoğrafların bir sonraki sahneyi göstermesine dayanarak, bir film kişisi tarafından gözetleme yapılmadığı zaman, gözetlemenin ima edildiği söylenebilir. Bu da filmin kendisini oluşturan bir başka otoriteye işaret eder: Kurgu yönetmeni. Anlatıdan kaynaklanan özdeşleşmelerin duraklaması böylece mümkün olur ve izleyicinin kendini kurgucunun yerine koyması teşvik edilir. Bu özdeşleşme aracılığıyla filmdeki bütün iç ve dış mekânların tamamı bir iç mekân gibi işler, filmin içi ve dışı ayrımsanır. Öte yandan, izleyici filmi ortaya çıkaran bir otoriteyle özdeşleşmeye teşvik edilirken izleyici açısından film, otoritenin zihinsel aynası gibi işlemeyebilir de. Sinemada özdeşleşme süreçlerinin işleyişi, aynı zamanda anlatının da dinamizmini etkiler.¹⁴³ Geleneksel sinemada da sabit öğelerden kaçınılarak bu dinamizm korunmaya çalışılırken daha yenilikçi bir sinemanın bu dinamizmi daha cesurca kullanması beklenebilir. Geleneksel sinemada farklı türleri belirleyen özdeşleşme biçimlerinin bu filmde bir arada bulunabilmesi, türler arası konumunu da güçlendirir.

Öte yandan, *Karanlık Sular*, izleyiciyi, yönetmenin kurduğu kontrollü bir evren değil,¹⁴⁴ beklenmeyen ve üstelik olağanüstü olayların nüfuz ettiği güvensiz bir içmekândır. Film beklenmedik gelişmelerle, izleyicideki beklentileri boşa çıkararak işler. Öyle ki, bir süre sonra izleyicinin beklentilerini askıya almasına sebep olarak tamamen gerçeklikten kopartıcı bir etkiyle sonuçlanır. Yarattığı evrenin gerçeklikle

¹⁴³ Sinemada özdeşleşme süreçlerinin çeşitliliğini özetleyip birbiriyle karşılaştıran Nezih Erdoğan, farklı filmlerde ortaya çıktığı gibi üç türden özdeşleşmeyi ayırt eder: Özdeşleşme-duygudaşlık-kopma, film dışı nesneler aracılığıyla özdeşleşme, cinsel farklılık üzerine kurulu özdeşleşme (Erdoğan, 1994: 37-42). Bütün bu özdeşleşme durumlarında genelleştirilebilir olan, izleyicinin bir film kişisiyle özdeşleşmesinin süresizliğidir. İzleyici, film süresince farklı özdeşleşmeler içine girer.

¹⁴⁴ İç mekânın tarihselleştiğinde, bir fantazmagorya olarak ortaya çıkışını anlatan Benjamin, burjuva evlerini, özelleşen nostaljiyle ulusal ve kişisel evleri iç içe geçiren minyatür bir müze ve tiyatro olarak betimler (Boym, 2009, s. 43). Bireyin bir evren yarattığı nesnelerin iç mekânda toplanmasını iş ve yaşam mekanlarının ilk kez birbirinden ayrılmasına bağlamakta ve bunun Louis-Philippe döneminde tam anlamıyla gerçekleşen özel girişimci bireysellelikle beraber geldiğini saptar. bireyin yaşama alanı olan içmekânda, hem uzakta olanlar hem de geçmişte kalanlar toplanmaktadır (Benjamin, 2004: 96-97).

tek ilişkisi kurmaca olduğunun vurgulanmasıdır. Başlangıçta sinemadan çıkışta gelişmeye başlayan olaylar boyunca, sırasıyla Richie Hunter, Lamia, Haldun, kurgu yönetmeni (filmin dışı/otorite) ve bilinmeyen bir kişi olarak özdeşleşmeler teşvik edilir. Bunlar filmin sonunda Lamia'nın bütün olanları kendi sanrıları olarak kabul edilişle başladığı gibi son bulur. Oysa izleyici, filmin evrenine tanıklık eder ve Lamia'nın (belki de aslında öyle olmadığı halde) her şeyin kendi sanrıları olduğu kabulüne katılmaz. Öte yandan, Lamia'ya bu bilgiyi aktaramaz. Lamia'nın sanrılarını kabullenışı, filmin evrenini çökertir: Falcının bulunduğu bina çökerken Haldun sığınacak yer bulamaz. Deniz kenarında, gün ışığında kalmış bir vampir olarak yavaş yavaş yok olmaktadır. Bu sırada bir arabadan zorla indirilen bir travesti (Umut Demirdelen) yanına yaklaşır. Bu travesti, filmin evreni dışından bir kişidir; filmin bağını koparmaya çalıştığı 'gerçeklik'ten adeta fırlatılır. Haldun'a yardım etmesine engel olan, yaklaşan polis devriyesinin siren sesidir. Kaçarak ormana doğru uzaklaşan travesti, izleyicinin artık tükenmiş olan beklentilerini uyarır ve gerçekliğin bütün güçlerinin filme nüfuz etmeye başladığının da bir anlamda sinyalini verir. Doğal güçlerin, yani olağanın, olağandışının yerini aldığı bir düzen tesis edilirken polis sireni sinyal niteliği taşır. Sonuçta, asıl gücün kentsel yatırımcıda olduğundan başka bir bilgi kalmaz. Çünkü anlatının akışını sağlayan yeni bir din yaratma peşindeki tarikat, amacına ulaşamaz ve lideri (bilinmeyen biri tarafından) öldürülür; Haldun ve Hunter yok oluşa sürüklenirler; köşkün yakılması ve alışveriş merkezi inşaatının gerçekleşmesi engellenemez.

Filmin dışından gelen ve olay sıralamasına aykırı müdahaleler, belirsizliğe, bu da tekinsizliğe neden olur. Bu tezin sınırları bağlamında ön plana çıkarılmak istenen, bu görsel dolaşımın ifade ettiği, beden, metin ve kent temsillerinin kaynaşması veya kargaşası ile ilgili imgelemdir. Filmin kendi kurmacasına dikkat çekmesi, gerçeklikten kopuşu, "iç" ve "dış" ayrımının göreceliğini hissettirmesi de bu kargaşaya katkıda bulunur.

ii. "İç" ve "Dış" Ayrımının Belirsizleşmesi

Victor Burgin, beden, metin ve kent temsillerinin kargaşasının tarihine yaer verdiği kitabında, modern öncesinde beden, binaların muhtevası olarak değil, binayı oluşturunca öğeyi barındıran bir birim olarak öne çıktığından söz eder (1996:

141). Rönesans döneminden sonra bedenin yavaş yavaş oluşturuşu bir öge olmaktan çıkmasıyla birlikte, haritalar ve çizelgeler bir mekânı anlatmak için geçerli araçlar haline gelmişlerdir. Modern birey için, evrenini oluşturan her şeyin, kendi (eril) bedeninden yola çıkmış olduğı bilgisi bir süre sonra önemini kaybetmiştir. Bununla beraber bedenden yola çıkıldığı bilgisi tam olarak silinmemiştir. Beden, bu anlamda insan ile dünya arasında bir eşik sayılabilir (Irigaray'dan aktaran Burgin, 1996). Lefebvre'in kaybedildiğini düşündüğü, bilgiyle toplumsal etkinliğin örtüştüğü bu ilk mekândır (*absolute space*). İlk zamanlardaki insanlarla mekân arasında içli dışılık yerleşmeyi ve sabitlenmeyi, yerini benimsemeyi sağlarken, öte yandan belli sınırları da tesis ediciydi. Modernlikte göz ile mekân arasında beliren bir fasıla, soyut mekânı (*abstract space*) tanımlayıcıdır. Soyut mekân, tezin ilk bölümünde anlatıldığı gibi, kısaca mekânın kopuk-kopuklaşmış halidir. Lefebvre, toplumsal mekânın veçheleri olarak üçlü bir ayrımı vurgular. Bu üçlü arasındaki bağlar üzerinde dururken, bedenden yola çıkar. Bedenden geçirilen toplumsal mekânın veçheleri, başka alanlara aktarılır: algılanan, düşünülen ve yaşanan. Lefebvre'e göre, özlendiğı söylenebilecek bir durum, bu üçlü mekân içinde öznelere rahatça hareket edebilmelidir; öte yandan, bu üçlünün ahenkli bir bütün oluşturmaları ise bugün söz konusu değildir ve bu durum, ancak Rönesans dönemi İtalyan kentinde gerçekleşmiştir. Rönesans döneminin İtalyan kentinde bu ahenkli durumu ortaya çıkaran da düşünülen mekânın (mekân temsiline) yaşanan mekânı (temsili mekânı) belirleyici olmasıdır. Bu mekânsal düzen, öğeleri, sabit bir gözlemci, hareketsiz bir algı alanı, değişmeyen bir dünya görüşü olarak özetlenebilecek perspektif sisteminde de geçerli olan düzendir. İtalyan kentinin sakinleri, dünyayla ve kozmosla bağlantılarını unutarak kentte yerleşmişlerdir. Tamamen politik güç tarafından belirlenen bir mekân anlayışı, başka mekân anlayışlarını görmezden gelerek bir toplumsal mekânı oluşturduğu günümüzde, gören ve tanıyan beden mekânlarıyla düşünülen kent mekânlarının sürekli birbirine göre hizalanmasına ihtiyaç duyulur ve bu hizalanma, politik güç tarafından sağlanır; tersine bu iki mekânın hizalanması da, belli bir politik gücü etkinleştirir (Pile, 1996: 174). Kentsel mekân, bu hizalamanın sonucu gelişen duygusal yoğunluktan kaynaklanan şiddetin izlerini taşır. Şiddet, anıtsal heykeller, anıtlarıtırılan binalar ve yüksek gelirlielerin evlerinde somutlaşan bir genel görünüm oluşturur. Ailenin ve evin yüceltilmesi de bu hizalama etkinliğinin bir

parçasıdır. Lefebvre, kent planlamasının ve ev tasarımının bir arada kalıp çoğalan bir aileden yola çıkarak tasavvur edildiğini söyler (Lefevre'den aktaran Pile, 1996: 215). Burjuva yaşam biçiminin mekânsal analizini yapanlar, bu saptamayı daha ileri götürerek, ailenin ve özellikle de kadının merkezde tutulduğu tasarım ilkelerinin müphemliğine dikkat çekerler. Örneğin Beatrix Colomina (1996), Adolf Loos'un müstakil ev tasarımlarında, kadının ne içeride ne dışarıda, ne tam olarak gözetleyen ne de tam olarak gözetlenen bir durumda ve evin eşiğinde tasavvur edilmesine dayalı tasarım ilkelerini inceler.

Loos'un, öncelikle pencerenin sadece ışık almak için tasarlanması gerektiğine dair tasarım ilkesinde geçerli olan, "görgülü bir adamın pencereden dışarı bakmaması" kuralıdır. Buna paralel olarak, pencerenin dışarıdan bakışa da izin vermemesi gerektiği Loos'un tasarımlarında, hem sabit mobilyaların yerleşimi, hem de fotoğraf çekilen noktayla vurgulanır. Kullanıcının pencereye sırtını dönmesini sağlayan ve pencereye yaklaşmasını engelleyen sabit sedir, bu tasarım ilkesini belirginleştirir. Benjamin'in dünyayı tiyatro, evi de onun içinde bir kutu olarak tasvirine alternatif olarak Loos'un ev kutusu içinde tiyatro sahnesine dikkat çeken Colomina (aktaran Burgin, 1996: 148), bu tiyatro sahnesinin asli elemanının evdeki kadın olduğunu ortaya çıkarır. Loos'a göre "tiyatro kutusu", eğer içindeki büyük mekân görülmezse tahammül edilemez bir yer olur. Buna göre, "tiyatro kutusu", agorafobi ve klostrofobinin eşiğinde bulunmalıdır. Bu yüzden, Loos, içerideki kişiyi hep içeriye bakarken düşünmüştür. Colomina bunu mekânsal-psikolojik bir düzenek, bir denetim rejimi olarak okur (76). Öyle ki, bu düzenekteki konfor, mahremiyet ve denetimin aynı anda sağlanmasına bağlıdır. Pencere önündeki oturma bölümü, dar bir cumba olarak cephede vurgulanmıştır. Bununla beraber, sabit sedir, içeriden pencereye yaklaşımı engeller. Sedir, evin sahibesinin oturacağı düşünülmüş tasarlanmıştır. Sedirde oturan kişinin bakış açısına göre ayarlanmış seviyeler ve duvarların yerleşimi sayesinde, alt kattaki kapıdan içeriye giren herkes, sedirde oturanın görüş alanında kalır. Ayrıca eve yeni gelmiş Birisi de arkadan aydınlatılmış olması sebebiyle, sedirde oturanı silüet olarak görür. Böylece evin sahibi, bakarken görülen, görme anında yakalanan bir "denetleyici" olur. Bu bakış açılarını işgal eden birileri olmaksızın da bu denetleme rejiminin işlemesi mümkündür. Evdeki her hareketi tespit eden bir göz olduğu hayal edilebilir. Bu rejimde denetleyen de

denetlenmektedir. Bakan kişiye çerçeve oluşturan ev, Loos'un "tiyatro kutusu", aynı zamanda onu da çerçeveleyerek, bakılana teslim eder. Bu örnekleri çoğaltan Colomina, ev ahalisinin nasıl hem oyuncu hem de izleyici olarak yerleştirildiklerini ve böyle ikili bir ilişkiyle, evdeki mekândan kopuk olarak içerildiklerini gösterir (Colomina, 1996).

Karanlık Sular'da da sürekliliği olan gözetleme ve gözetlenmeyle, böyle bir denetim rejimi kurulur. Film kişileri arasındaki gözetlemeler ağı dışında, izleyicinin izleme eylemi, gözün ve bakışın modernliğe özgü birbirinden ayrılığı vurgulanır.¹⁴⁵ Görsel düzenin mekânsal kuruluşu da, aşağıdaki başlıkta üzerinde durulacak olan bu sonuncu noktayla ilgilidir.

Lamia, herkes ve herşey tarafından gözetlendiğini hisseder. Bunların bazıları doğrudur. Örneğin şoförü onu gerçekten de gözetler. Hizmetçisi ve Haşmet, ilaçlarını alıp almadığını takip ederler. Ama evin duvarlarındaki "aile büyükleri"nin portreleri tarafından izlenmesi, onun ruh halini tanımlayıcıdır. *Karanlık Sular*'da oluşturulan gözetlemeler silsilesi, yaklaştıkça karmaşıklaşan bir yapıdadır. Gözetleme, filmdeki tek bir kişinin yürüttüğü bir faaliyet değildir. Böylece her sahneyi, olayı/başkasını gizlice izlediği bir bakış açısı olduğu izlenimini yaratılmıştır. Gözetleme, aynı zamanda, iç ve dış mekânları eşitleyici bir etki yapar. Filmde "iç"/"dış" ayrımı yerine, gösterilenin kimin bakışını temsil ettiği sorusu geçer. Gösterilen sahneler birinin bakışına atfedilmezler, bu da teğellenmeyi engeller, ya da gözetleyenle izleyiciyi çakıştırarak teğellenmeyi sağlar. Bundan başka, her gözetleyenin bir başka gözetleyeni olduğu ima edilir. *Karanlık Sular*'daki bakışlar ayrı ayrı ağlar oluştururlar ve filmin jeneriğinde de açıklandığı gibi, sebep-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanmazlar. Böylece, birbirini gözetleyenler silsilesi yaratılır. Bunun da ötesinde, açıklanmayan veya ortaya çıkmayan bir bakış daha vardır, ki bu da muamma olarak kalır.

¹⁴⁵ Kamera, bakışın kolayca hizalanabileceği bir görme sunar, öte yandan kemaranın sağladığı görme, insanî görme biçiminin itibarı için çalışmaz (Silverman, 2006: 194-197). Bunu tarihsel açıklığa kavuşturan Crary, Kaja Silverman'a göre görüş alanında haritalanan kamera/göz karşıtlığını izah etmemektedir. Silverman, anılan çalışmasında görüş açısında toplumsal ve tarihsel açıdan görelî olanı, sürüp gidenden ayırdetmeyi önererek bu boşluğu doldurmayı önermektedir. Örnek olarak aldığı çalışma ise , Harun Farocki'nin 1988 tarihli filmi *Bilder der Welt und Inschrift des Kriegeres* (*Images of the World and the Inscription of War*) (Silverman, 2006).

İç içe geçen bakış açıları ve birbirini gözetleyenler silsilesinden bir panoptikon¹⁴⁶ oluşmaz. Kişilerin birbirini gözetleme eylemi, iletişim teknolojilerinin olmadığı bir dünyada, bir yerin (İstanbul'un) mekânsal kaderinin belirlenmesindeki mücadele tarafından meşrulaştırılır. Filmde baştan beri ima edilen bir başka kargaşa da, gördüklerimizin kaynağının bir metin mi, film senaryosu mu yoksa gerçeklik payı olan bir tarih anlatısı mı olduğuna dairdir. Bu ihtimallerin üçünün de ortak yanı bir başka kargaşadır: Konu İstanbul, Lamia ile oğlu Haldun ya da yeni bir din oluşturmaya çalışan bir örgüt olabilir. Bu üçlüyü birbirine bağlayan, fiziksel olarak film pelikülü, anlatısal düzeyde ise gözetlemelerin oluşturduğu ağdır. Daha önce sözü edilen, "iç"/"dış" ayrımını belirsizleştiren görsel dolaşım, filmin parçalılığına karşın sahneleri birbirine bağlayarak, gözetlemeyi filmin dışına da taşır. Filmin "ahenk içinde olmayan olaylar silsilesi"ni yeniden hatırlatır. Bir önceki sahnede sonraki sahnenin bir fotoğraf karesi olarak film kişinin elinde duruyor oluşu, bizi sahnelerin çekim sıralamasını ve zamanlamasını düşünmeye teşvik eder. Böylece ima edilen gözün, bedenden ayrı bir göz olduğu ortaya çıkar.¹⁴⁷ Göz dolayımıyla ve görselden geçen soyutlamanın "tam bir beden" farkındalığını engellediği fikri (Pile, 1996: 163), başka bir deyişle, kapitalist sosyal ilişkiler içinde üretilen mekânın, tek bir duyuya yatırım yapılması sonucunu ortaya çıkardığı ve bu duyunun da görme duyusu olduğudur. Mekânsal organizasyonun görme dolayımıyla anlaşılabilir olduğu yanılısamasının sağlanması da bu yatırımın bir parçasıdır. Görünen mekânın, yanılısama sayesinde, kolektif ve paylaşılan bir projenin ifadesi olduğu sanılır: simgesel mekânlar, anıtlar, kahramanlık anlatıları ve isimleri kolektiflik hissini verir.

¹⁴⁶Panoptikon (*panopticon*), Jeremy Bentham tarafından 1785'de tasarlanmış olan, hapishanedeki mahkumların gözetlendiklerini görmeksizin gözetlenmelerine olanak tanıyan mimari düzenleme biçimine verilen isimdir ve Michel Foucault (1975) tarafından *Hapishanenin Doğuşu* çalışmasında "denetim toplumları"ni temsil eden bir figür olarak kavramsallaştırılmıştır.

¹⁴⁷ Bedenden ayrılmış göz, bu noktada yönetmenin ve kurgucunun gözüdür. Diğer deyişle otoritenin gözüdür. Lefebvre, mekânın tarihindeki her aşamanın belli bir görselleştirme mantığı olduğuna dikkat çeker. Bu görselleştirmenin de üç koordinatı vardır: ayna, göz, ve bakış. Görselliği açıklamak için imajların mekâna etkisinden başlar. Buna göre imajlar parçalanmaya eğilimlidir; imajlar, gerçekte mekânın parçalarıdır. Pile benzer bir imaj, görsellik tarifi Lacan'da da olduğunu tespit eder. Lacan'ın, "imgesel" kavramı ile Lefebvre'in "imgesel mekânı"ni eşleştirir. Buna göre, Lefebvre, Lacan'ın göz ile bakış arasındaki ayrımını da aynı şekilde sürdürür. İkisinde de ortak olan en önemli şey, aynanın "arketipik" bir an oluşturmaya ve yabancılaşmaya sebep olmasıdır (Pile, 1996: 160). Lefebvre, toplumsal mekânın ayna gibi işlediğini söylerken Lacan, aynanın özneliği oluşturunca etkisinden söz eder. Toplumsal mekân ayna gibi işlerken, insanlar birbirini ve diğer nesneleri, aynalarla dolu bir salon gibi algılar; insanlar arasında parça imgeleri sonsuzca dolaşıma geçirir. Mekân dolayimsız olarak deneyimlenirken, imajlar ikileşme ve yankılama halinde haddinden fazla çoğalarak zıtlıklar oluştururlar.

Özne ve mekânın ilişkisi, mekânın bir arka plan ya da sabit, edilgen bir alan olmadığını ortaya çıkarır. Pile, psikanaliz metnindeki mekânın okunaklılığından yola çıkarak mekânın bireylerin farklı sosyal ortamlardaki performanslarını oluşturuca niteliğine işaret eder (1996: 169). Bu, toplumsal iktidarın uygulanmasını sağlayıcı yönde de olabilir. Bu anlamda Pile mekânı, toplumsal iktidar ilişkilerinin normalleştiği, doğallaştığı ve nötrleştiği bir kip olarak düşünür; mekân ve toplumsallık kavramlarının hem sabit hem akışkan olduklarının anlaşılması için farklı kavramsal haritaların üretilmesini önerir. Öte yandan, iktidarın kurulumu başlı başına gözetleme aracılığıyla gerçekleşmez. Aynı zamanda gözetlemenin sağladığı saydamlığın karşıtı olan opaklık da kurulu iktidarın işleyişi için zaruridir. *Karanlık Sular*'daki gözetleme ve gözetleyenin bakışı, bu işleyişi temsil eder. Filmde gözetlemenin sağladığı üstün bir konum yoktur. Gözetleyeni de gözetleneni de etkileyen başka güçler vardır. Bunların tümü birbiriyle iç içe geçer ve kenti oluştururlar. Filmin içinde gözetleyenlerden en az iki tanesi yok edilmiştir: Lamia'nın şoförü, Lamia'yı anahtar deliğinden gözetlerken gözüne batırılan mektup açacağıyla yaralanır; tarikat lideri olan ressam, odasında bilinmeyen birisi tarafından tabancayla öldürülür. Gözün gerçek anlamıyla temsili ve kaynağı belirsiz gözün temsili birbirinden ayırır. İki temsilden biri 'yok edilemez'dir. Gözetlenmenin gerçek haliyle zımni hali arasındaki en önemli fark da budur. Gözetlenmenin zımni hali yok edilemez, çünkü bu gözetlenme filmi de içine alan bir algılama biçiminin çağa özgü halidir (Crary, 2004). Diğer yandan, yeni görme biçiminin tamamen eski görme biçiminin yerini aldığı da söylenemez. Eski görme biçimi, tamamen yok olmaz: İki görme biçimi de bir arada ve çelişkilere rağmen, var olur.¹⁴⁸

Tarihsel olarak farklı mekânların birlikteliği bir çelişki oluştururken, aynı zamanda filmin sinemasal yaklaşımını da ortaya koyar: Sinema (bu filme göre) öncelikli olarak mekânsaldır. *Karanlık Sular*'da zaman, mekâna bağlı olarak ortaya çıkar. Gözetlemelerden oluşan ağ, mekânı zamana öncelikli hale getirir. Zaman bir döngü halindeyken mekân sürekli değişir, gittikçe imgeselleşir. Zamanın mekâna ikincilliği daha önce geçmiş ile şimdinin bütünleşmesi ve dönemsel belirsizlik ile ilişkilendirilmişti. Buna ek olarak: İma edilen ve gerçek olan gözlerle filmin kendi

¹⁴⁸ Victor Burgin, bunu estetik modernizmin temelinde yatan müphemlik olarak tanımlar (1996: 145).

zihinsel gözü iki ayrı mekâna işaret eder. Filmin gerçek fiziksel mekânı ve temsil ettiği mekân da bu şekilde ayrışır.

Sinemada belirginlik kazanan bu mekânsal ayrışma, bir filmi izlemek için izleyiciden beklenen bir algılama biçimi ve zihinsel faaliyeti temsil edicidir. Bu mekân ayrışmasını belirgin kılmaktaki beklenti, sinemanın ilk günlerindeki, izleyicide şaşkınlık ve reddetmeye sebep olan etkiyi hatırlatma isteği olabilir.¹⁴⁹ Doğrudan anlamıyla gözetlemeler kadar kaynağı belirsiz bir gözetlemenin varlığı gittikçe fark edilir ve sonunda geriye sadece sonuncu kalır. Böylece en basit haliyle gözetlemenin yerini, kaynağı belirsiz ve görüş alanı sınırsız bir gözetleme alır -ki bu, gözetlendiğini hisseden kişide çevresinde her şeyin ona baktığı izlenimini uyandırır. Lamia'nın durumu da böyledir.

iii. "İç"in ve "Dış"ın Yer Değiştirmesi

İç ve dış mekânların yer değiştirmesi, beden mekân ilişkisinde bulunabilir. Mekânın üretiminin tek yönlü bir süreç olmadığını anlatıldığı ilk bölümde, Lefebvre'in kurduğu diyalektik mekân anlayışından söz edilmişti. Lefebvre'e göre, toplumsal mekân üretimi ile toplumsal olanın mekânsal üretimi arasındaki bu diyalektiğin sonucu olarak, gündelik yaşamı dönüştürmek için öncelikle mekân dönüştürülmelidir.

Mekânın tarihinde, fiziksel mekânın en son ürün olarak ortaya çıktığı yanılışmasını bulunur. Oysa bu fiziksel mekânın da bir parçası olduğu diyalektik, işlemeye devam eder. Mekânsal üretim ne sadece zihinseldir ne de fiziksel. Zihinsel mekân ile fiziksel mekân arasındaki ilişki/ayrım, bedenin sınırlarından başlar. Bedenin iç/dış ayrımının eşiğinde oluşu, hem sanatsal hem de toplumsal izleklerde paylaşılan bir bilgidir. Bu bağlamlarda beden, mekânsal bir metafor olmakla kalmaz. Lefebvre'e göre mekân, her şeyden önce insanın kendi bedeni, muadili, aynadaki yansıması ya da gölgesidir; temel olarak mekân, bedene dokunan, nüfuz eden, bedeni uyaran her şeyle bedenin sürekli değişen temas halidir (Burgin, 1996: 151).

¹⁴⁹Sinemada film izlemenin belli bir zihinsel faaliyetin önceden öğrenilmiş olmasını gerektirdiği çok defa anlatılmış anekdotlarla da desteklenen bir olgudur. İzleyici gördüklerini peş peşe zihninde dizmemeli ve gördüklerini kendi tasavvur etme gücüyle tamamlamalıdır. Aksi halde gördüğü yakın plan beden çekimlerinin farklı bedenlerin parçaları olduğunu düşünebilir. Sinematik düşünme biçimi izleyiciyi, gördüğü parçaları tek bir bedende birleştirmeye teşvik eder.

Lefebvre, sağır duvarları olan bir evin bile, her yönden gelen su, gaz, elektrik ve telefon hatlarıyla, radyo-TV ve artık telefon sinyalleriyle de, nüfuz edildiğini hatırlatır. Bunu temsil edecek bir görsel çalışma, nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan, içi dışı hiyerarşik olarak ayrışmayan mekânları, ancak ayırt edilemez biçimde gösterebilir. Böyle bir görselliğin olanaksızlığı Karanlık Sular'ın ilk sahnelerinden birinde vurgulanır.

Bu sahnede Lamia, pusulayı göstermek için Sümer dili uzmanı Stefan'ı, ders verdiği fakültede ziyaret eder. Daha sonra, Lamia'nın arabasıyla Zeyrek Kilise Cami'ne giderler. Burada aralarında geçen konuşma, Lamia'nın kendisini böyle bir yapıyla özdeşleştirdiğini gösterir. Lamia, Stefan'ın aksine, binanın güzelliğine değil, neredeyse yok olmakta olan duvarlarına dikkat eder ve "işgal, her şeyimizi bizden aldı" der. Stefan sorar: "Onlar kim?". Lamia bu soruya cevap vermeden, "Şu kiliseye bak Stefan, tıpkı ben" der. Stefan'ın içeriye birlikte girme teklifini geri çevirerek aceleyle gider. Bu davranışı, Lamia'nın kendisinden kaçtığını, duvarlarının, sınırlarının yıkılmak üzere olduğunu hissettiğinin ifadesidir. Daha da önemlisi, kendini bu binayla özdeşleştirmesi, bedeninin bir sınır, ayrı bir mekân olarak algılanmadığı erken çocukluk dönemini akla getirir. Peki, bu durumun yetişkinlikte hemen giderilen, mekân terk edilirse kaybolacağı düşünülen geçici bir algılayış olduğuna dikkat çeker (1996). Lamia'nın bu sözlerden sonra mekânı terk edişi, bu sınırsızlık hissiyle ne yapacağını bilmediğinden hemen savuşturmak için bir kaçış olarak görünür.

Anıtlaşan binalar, bir kişinin adıyla, bir savaşla, bir zaferle, yenilgiyle tarihin resmi anlatısına tanıklık eder. Bütün bir ulus için hem hüznün hem gururun hem de bütün bu sürdürülmesi beklenen duygular dolayısıyla varlığının kanıtı olur. Anıtların önünde bir saygı duruşu, örneğin, kente yukarıdan bakmakla benzerliği olan bir deneyimdir. Filmde, İstanbul'da geçen pek çok filmde olduğunun aksine, kente ya da boğaza yukarıdan bir bakış açısı yoktur; bunun yerine kentsel yatırımcının bakış açısı geçer.

De Certeau, yüksek bir binadan kente bakmanın, bakan kişiyi nasıl belirli bir arzunun öznesi konumuna yerleştirdiğini anlatır (2009). Yüksekten şehre bakmanın deneyimini anlatırken bu deneyimi yayaların deneyimiyle karşılaştırır. Yüksekten

bakış açısından yayanın bakış açısına geçişi İkarus'un düşüşü'ne¹⁵⁰ benzetirken (s. 92) diğer yandan kentin sokaklarında yürüyenlerin, kentlilerin en sıradan yürüyüşlerini gerçekleştirirken, kimsenin okuyamayacağı bir kentsel metni ürettiklerini, yazdıklarını söyler. Yayalar, kentin yüksekten görülemeyecek ve haritalandırılmayacak mekânlarını üretirler ve planlı, *panoptik* ve okunaklı kentin içinde çeşit çeşit hikâyenin yazılmasına sebep olurlar. Bu hikâyeler, sonuçta, ne yazarları ne de okuyucuları olan hikâyelerdir. Cepheler, peyzajlar, bakış noktaları devletin, yöneticilerin ve planlamacıların hâkimiyet alanıyken, bu kentsel öğeler farklılıkların kesişim mekânı olarak kentin her gün nasıl yeniden oluşturulduğunu gizler. Kuşbakışı görünüm, gücün soyut mekânı olan plana aktarılırken kent okunaklı hale gelir. Okunaklılık ise görmenin yabancılaşmasına da sebep olur. Anıtlar, aslında tarihten seçili bir parçanın yüceltilmesiyle, anlattıkları kadar gizledikleri pahasına kenti okunaklı hale getirirler. Bir anıtın temsil ettiği, aslında belli bir ideolojinin mekânsal ve maddi olarak kültüre tercüme edildiği bilgisidir. Bu filmde kenti kuşbakışı görmeyiz. Anıtlar, bilinen yerler ve isimleri, bağlamından koparılmak üzere göz seviyesinden görülür. Bilinen bir kent için yeni hikâyeler yazmak böylelikle mümkün olur. Öte yandan Lamia'nın sürekli değiştirdiği bakış açısı, kente yukardan bakmakla kentte yaya olmak arasında gidip gelen, her seferinde İkarus'un Düşüşü'nü yaşayan bir zihin halidir. Kente yukarıdan bakış, bakan kişiyi erk sahibinin bakış açısına, dünya görüşüne, vizyonuna yerleştirmesi söz konusudur. Bu sahnede olan da, karşı-anıt'ın¹⁵¹ ve akıbetinin bir kişinin içsel dünyasının yansımasına dönüşmesidir. Bu bağlamda Lamia, kurulu mekânsal temsili bozabilecek bir figürken sonuçta yukarıdan bakışı benimseyerek gücünü yitirecektir.

Bu sahne, filmin söyleminin ve temasının da ipuçlarını verir. Mekânsal icraat, kentte sadece mülkiyete bağlı olarak yapıldığında, kentin ne kamusal mekânı ne de özel mekânı kalacaktır. Ne aralarındaki sınırın belirsizliğinden ne de birinin diğerinin içinde erimesinden bahsedebileceğimiz bir kamusal ve özel hayat ikilisi olacaktır.

¹⁵⁰Pieter Brueghel'in "İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara" adlı resmi, Yunan mitolojisinin bir karakterinin (İkarus) denize düşüşünü tasvir eder. Bu resimde İkarus, çok zor fark edilen bir figür olarak yer alır. Resmin diğer elemanları arasında hem yerleşimi hem de ölçeğiyle, önemini yitirmiş bir figür olarak İkarus, (16. yüzyıldaki Flaman) gündelik hayatın akışı içerisinde kimsenin düşüşüne aldırmadığı gülünç bir ayrıntı gibi kalır.

¹⁵¹Karşı kahraman gibi. Zeyrek Kilise Cami, Pontokrator Manastırı, kent müzesi yapılması için çalışılmış, fakat camii olarak kullanılan yerleri dışında tamirat bile görmemiş bir Bizans (1118-1136) yapısıdır. Bu yapının önemi hakkında bir makale için bkz. (Belge, 1999).

Kentliler, her şeyden önce kentte yaşayanlardır. Bu tez ve konu edilen film bağlamında vampirler, Lefebvre'in tanımladığı biçimde, 'kentli'dirler (1996). Öte yandan, mekânsal icraat, sürekli bir mücadelenin konusudur.

Mülkiyet ilişkilerinin kapitalist düzeneğin sürdürülebilirliğindeki etkin rolünün kavranması gerekir. Bu noktada mekânın, merkeze yerleşik iktidardan kopararak, denetim altına alınması gerekir. Mekânın denetimi öncelikle mülkiyet ilişkilerinin denetimini zorunlu kılar. Ancak burada istenilen şey, salt mevcut durumun betimlenmesinden öte, neyin olanaklı olduğunun anlaşılmasıdır. [Bunun anlaşılması için] kapitalist üretim biçiminin hegemonyasını kırıcı ütopyalara ve bu ütopyaları gündelik hayata indirgeyecek stratejilere gereksinim vardır (Sargın, 2005).

Kentte mekânın dönüştürülmesi üzerine sürekli bir mücadele yaşanır. *Karanlık Sular*'da mücadele, vampirlerin gece ve gündelik hayat arasında yapmak zorunda olduğu seçime dayalı olarak aksar. Mücadeleden karlı çıkan ise kentsel yatırımcılardır. Lamia'dan kentsel yatırımcının beklediği, kente yukarıdan bakışa yerleşmesidir. Yayanın algısıyla yukarıdan kente bakanın algısı arasında gidip gelen Lamia, kudretini oluşturan hassasiyetini kendiliğinden bir kenara itmesiyle kentsel yatırımcının bakış açısına yerleşir. Köşk yanarken araba camında görünen yansıma, bu sıradan kentlinin de yok oluşunu, İkarus'un önemsiz düşüşünü temsil eder.

F - ADRES / KİMLİK

Karanlık Sular'daki olaylar, Haldun'un bir pusulayı Hunter'a vermesiyle başlar. Haldun, annesi Lamia Köprülü'nün adresini vererek Hunter'dan, pusulayı ona ulaştırmasını söyler. Hunter, verilen adrese gittiğinde, annesini bulmasına rağmen, ölen oğlundan bir pusula getiren bu yabancı karşısındaki şaşkınlığı, Hunter'a ilk olarak adresin yanlış olabileceğini düşündürür. Adresin doğru olduğundan emin olduktan sonra, aslında Haldun'un annesi Lamia'nın da oğlunun öldüğüne inanmadığını öğrenir. Richie Hunter, adresi verilen yere gider ve hiç beklemediği ve aklının almadığı bir bilgi edinir: Kendisine adresi veren kişi aslında ölmüştür. Bunun peşine düştüğünde çok daha akıl almaz bir bilgi edinir - ki bu da kendisinin de aslında ölü olduğudur. Lamia'ya iletmek için taşıdığı pusulada bir yer tarifi bulunmaktadır. Bu yere belli bir zamanda gidildiğinde evrene dair bir sırrın açılacağı

vaat edilmektedir. Adresin kozmolojik bir tarife dönüşmesi, İstanbul'un bilinen mekânlarının da tanınmadık hale gelmesine sebep olur. İki adresin birbirinden farklılığı vurgulanır. İkinci adresin vaadi olan sırrın peşinde, İstanbul'da bir arada yaşayan farklı zaman katmanları keşfedilir, beklenmedik yerlerde ikamet eden beklenmedik kişilikler ortaya çıkar. *Karanlık Sular*'da İstanbul, yerlerin kişileri belirlemediği bir evrenin distopyası¹⁵² gibidir.¹⁵³ Kişilerin geldikleri yere göre tanındığı (sınıflandırıldığı) Orta Çağ kentinin aksine, kişilerin üzerinde yaşadıkları coğrafyaya yabancılaştığı İstanbul, üzerinde iz bırakmadan gezinen aidiyetsiz kişilerden oluşur.

Karanlık Sular'da herkes yaşadığı kente hem yabancı, hem de değildir. Yerinden bağımsız insanlar bağımsız oldukları kadar ölümlüdürler. Yok oluş, yerinden kopmuş olana, ölümsüz (vampir) bile olsa, daha yakındır. Filmde mekânsal aidiyet, sadece Haldun'a dair ortaya çıkar. Haldun, gündüzlerini mezarda geçiren bir vampirdir. Öte yandan, Hunter, farklı gruplara dâhil olduğundan, vampir olmasına rağmen böyle bir aidiyet hissetmez. İstanbul'da aidiyetlerin yeniden dağıtılmış olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü semtler, mahalleler yoktur; ev, deniz, mezarlık, otel, gece kulübü, sinema salonu, harâbe, merdivenli ve rampalı sokaklar, manastır, rıhtım, restoran gibi parçalar halinde bir kent vardır. Harâbeleri, geçmiş medeniyetlerin izleriyle fragmanlara ayrılmış bir kent, kentliler tarafından birleştirilmeyi beklemektedir; bunun yerine tarihi cephelerin ardında bir inşa süreci başlamıştır. Vampirler bir tarikatın evrenin sırrını ele geçirmesini önlemeye çalışırken, uluslararası komplocular, kenti inşaat aracılığıyla ele geçirmektedir ve bir yandan da tarikatı, vampirleri, evrenin sırrını ve mülk sahiplerini yerinden etmektedir.

¹⁵² Öte yandan, mülkiyetin kente hâkimiyetinin sebep olduğu kamusal mekânların yokluğuyla kent, yatırımcının ütopyası gibidir. Esra Akcan'ın "Dolgu İstanbul: Küresel Şehre Oniki Senaryo" kolajlarında "Yatırımcının Ütopyası" başlıklı bir metin ve kolaj-resim bu manzarayı anlatmaktadır (Akcan, 2004). Bu ütopyayı tasvir eden kolaj-resimde kent, birleştirilmiş 'sürekli tatil' sloganının işlendiği, eğlence ve tüketimin birleştiği muazzam bir fuar alanı gibi görünür.

¹⁵³ Öte yandan mekânın kimliklendirici rolü de bir distopya olabilir. Böyle bir distopyada, örneğin, bireyler doğdukları mekânın onlara verdiği kimlikten kurtulmak isteyebilirler. Simmel'in (toplumsal) tipleri mekânsal olarak belirlenmiş tiplerdir. Mekânın kimliklendirici rolünü gösteren bu tiplerle, bireylerin toplumdaki yerini ve rolünü yakınlık ve uzaklık türünden mekânsal ilişkilerle çözümler (Vidler, 1991: 40). "Kadınlara ve erkeklere bulundukları lokasyona göre bir sıfat atfediliyordu, kim olduğunu öğrenmek için nereden geldiğiyle beraber nasıl ve nerede görülebildiğini bilmek yeterliydi." (Pile, 1996: 235)

Kevin Lynch (1960), her kentin onu oluşturan kentlilerin her birinin zihninde çeşitlenen, farklı bir imgesi olduğu üzerinde durur. Mevcut ve sabit bir kentsel kimlikten zihinsel doğru giden bu şema, tek yönlüdür. Oysa, Lefebvre, bu imgenin oluşumunun mekânsal niteliklerin sonucu olduğu kadar, mekânsal üretimin de bu imge dolayısıyla oluşturulduğunu gösterir. Lynch, kentin görünüşüyle ve bu görünüşün rasyonel bir biçimde elde edilmesiyle ilgilidir. Lynch, yabancılaşmayı engellemek için bir tür bilişsel haritayı olanaklı kılacak bir kent tasarımının öğelerini düşünür.¹⁵⁴ Lynch'e göre, iyi bir kent peyzajı, insanların kaybolmalarını engelleyen ve eylem, bellek ve ifadeyi bir arada tutan potansiyel bir muhafaza oluşturmalıdır. Buna göre, kentte yön bulmak için kişi, çevrenin bir imajını, genel bir zihinsel resmini oluşturabilmiş olmalıdır. Bunun için gerekli zeminin de mimarlar ve kent plancıları tarafından olduğu kadar, hareket halinde algılamaya uygun biçimler ve işaretlerle sağlanabileceğini düşünmektedir. Öte yandan, De Certeau, kentlilerin kullandıkları mekânı görünürlüğü olmayan bir mekân olarak tanımlar.¹⁵⁵ Oysa planlamacı da, gözle görülemeyen bir mekânı elde etmeyi düşünmeyeceğinden ve kenti ekonomik ve politik bir perspektifle görünür hale getirecek bir düzen tesis edilebilir diye, yine görünmeyen ve fakat soyut bir düzenden yola çıkacaktır. Sonuçta gözle görülebilen fiziksel düzenin mi yoksa soyut düzenin mi önce geldiği belirsiz hale gelecektir. Lynch, kentte simgeler aracılığıyla bir okunaklılık ve yaşanabilirlik yaratılabileceğini düşünmüştür. Oysa Lefebvre, simgesel yapıları kentteki güç ilişkilerini temsil eden bir sistem olarak tespit eder. De Certeau'nün yaratıcı yaya ile öne çıkardığı gündelik yürüyüş, her iki düzene de ait olmayan kendine özgü bir kategoriye oluşturur. Kentlilerin kullandığı, gözle görülemez mekânlar, 'toplumsal mekân' ile benzerlik gösterirler. Bu mekânların görsel düzende

¹⁵⁴ Lynch, kentlilerin otoyollarla tek tipleşen büyük kentte yönlenmesi, yerini tayin edebilmesi ve bellek oluşturabilmesi için bazı kentsel elemanların önemini belirler: yollar, simgesel yapılar/yerler/anıtlar (*landmark*), kenarlar, merkezler/düğüm noktaları (*nodes*) ve mahalleler. Kentin imgesini oluşturan, bu elemanlardan yapılan seçim ve bunların yeniden bir araya getirilmesidir. Pile, bu elemanların her birinin üç veçheye sahip olduğunu saptar: kimlik, yapı ve anlam (1996: 220) Lynch'in iyi bir kentin teorisi için belirlediği elemanlardan sadece ikisi (sokak ve simgesel yapı) üzerinde durduğuna dikkat çeken Pile, buradan yola çıkarak kentsel psikanaliz için bir başlangıca varmaya çalışır.

¹⁵⁵ Görünürlüğü olmayan mekân (De Certeau, 1984: 93), gündelik hayatta mekânın icrasıdır. Mekânın icrası bireylerin ve toplumun gündelik hayatlarının bir parçası olarak mekânı anlamlandırma süreçleridir. Her bireyin Çocukluk deneyimlerinde ayrı ayrı belirlenen mekânın icrası, planlanmış kentte belirlenmiş katmanları aşan, kamusal ve özel mekânlara dolup taşan, okunaklı mekânı bozan bir eylemdir. Lefebvre'in 'mekânsal icraat' tanımı, bu tanımdan farklıdır. De Certeau 'mekânın icrası' ile mekânı anlamlandırma pratiği üzerinde dururken Lefebvre, mekânın üretimine yönelir.

kavranamışları yanında belirgin bir özellikleri de, kurulu düzenden bağımsızlıkları ve hatta o düzenle çelişkileridir. *Karanlık Sular*'ın İstanbul'u, Kevin Lynch'in (1960) "okunaklı ve keşfedilebilir, kişisel anlamlandırmalara açık, duyuşal tadlar verebilen ve aynı zamanda kentlilere bir kimlik sunabilen, böylelikle kişisel olgunlaşmaya zemin olan ideal kentinden çok uzaktır. Yönlenme, bu kentte, işaretlerle olduğundan çok farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Adresler, kolaylıkla bulunan kodlanmış yerleri işaret etmezler.

Roland Barthes (2008), Tokyo'daki adreslerin nasıl işlediğini, Tokyoluların birbirine adres aktarırken verdikleri detayların yol açtığı belli bir iletişim biçimini anlatır. *Adressiz* adlı metinde, bir adresi çözmek için kentin simgesel bir yapısından başlayarak evin konumlandırılışına değinir. Kentin büyüklüğünden etkilenmeyerek, devinilerle yapılan yer tarifi, usa dayalı dizgenin başka dizgeler arasında sadece biri olduğunu ortaya çıkarır. Adresin imalatı, adresin kendisinden daha önemli hale gelir. Tokyo'daki adres düzeni, bir kimlikle bir iyeliğin bileşimini kesinleştirmez. Görsel deneyim, kesin bir yönelim ögesine dönüşür. Barthes için de kent, basılı kılavuzlarla değil, yürüyerek kat edilirse deneyimlenir. Böyle bir deneyim sonunda yapılan keşif ise yoğun ve kırılığandır; ancak bıraktığı izin anısıyla aynı yer, yeniden bulunabilir. Bir yeri ilk kez görmek, onu yazmaya başlamaktır: adres yazılı olmadığına göre, kendi yazısını kendisi kurması gerekir. *Karanlık Sular*'da Lamia'ya gönderilen pusulada tarif edilen yer de böyle bir deneyime sebep olur. Bu adresi bulmak için çıkılan yolculuk, herkes için bir yön kaybına sebep olur. Filmin zaman ve mekân tutarlılığı bu sahneden itibaren dağılmaya başlar. Torpido gözündeki 1934'den kalma kent rehberi, pusulada tarif edilen yeri bulmaya yaramayacaktır. İstanbul'da bir turist gibi yaşayan Hunter'ın bu eski rehber karşısındaki şaşkınlığı, Lamia'nın alaycı gülümsemesine sebep olur. Pusuladaki adresin rehberle bulunması olanaklı değildir. Pusuladaki adres, ancak keşfedilerek bulunabilir. Çünkü yazılı olan adres, Asurcadır. Adresin üslubu, coğrafi, tarihsel bir betimleme ile, Stefan'ın dediği gibi, bir "aşk mektubu" arasındadır: "Batının doğuyla buluştuğu yerde kuzeye git, bir köprüden geç. Sonra bir üçüncüsünden ve bana dolunayı getirirsen, seni bekliyor olacağım." Bu tarif üzerine yapılan keşif, filmin çok katmanlı evrenine açılır. *Karanlık Sular*'da adres, imal edilmesi istenen adres olarak öne çıkar ve vaat edilen

evrenin sırrı, adrese gidecek kişiye, ancak belli bir deneyimden geçmesi koşuluyla, açılacaktır.

Adres, kente yeni gelen bir yabancı için yegane konumlanma aracıdır. Öte yandan kent, kendisini adreslerle ele vermez. Bir yerin hafızada yer etmesi için bu yer, sadece zihinsel (haritalarla, kitap ve rehberlerle) değil aynı zamanda bedensel olarak da deneyimlenmelidir. Kent bedende, zihinde olduğundan daha çok iz bırakır. Yürüyerek kat edilen kentte alışkanlıklar, gözlemler, tesadüfler kişiyi yönlendirir. Bedendeki izler, bütün bu deneyim aracılığıyla zihinde olduğundan daha kalıcıdır. İletişim teknolojilerinin filmde hiç bulunmaması, kentin işleyişiyle ilgili bir özelliği daha ortaya çıkarıcıdır: Kentin bedensellikle ilişkisinin hâlâ tam olarak kaybolmadığı. İletişim teknolojileri, kentlinin kentteki etkinliğini bedeninden kopuk bir biçimde gerçekleştirmesine önyak olur. Burada İstanbul, Lynch'in söz ettiği türden bir zihinsel resmi, tam tersi bir eğilimle oluşturur: İstanbul'u eski zamanlardaki kadar okunaklı hale getirmek için değil, kentteki etkinliklerin, mekânsal icraatın, yatırımcının eline geçmesiyle oluşan okunaklılığını bozmak üzere, kentliler, kozmolojik bir pusulayla yönlendirilir. Filmin sonunda bu sırra ulaşamadığından, önemli olanın sırrın kendisi değil, kat edilen İstanbul'un yeniden kurgulanması olduğu ortaya çıkar. Hem fiziksel olarak hem de güncel ve tarihsel olarak, özel isimlerden yeni bir bileşim elde edilir. Yerlerin isimleri, yalının adresi dışında, verilmez. İstanbul'da, hiçbir şeyin yerli yerinde olmadığı görülmektedir. Kendisinin vampir olduğunu hatırlamayan Hunter, bir 'Bizans imparatoriçesi' ve 'vampirlerin kraliçesi' olduğu halde bir gazinoda ucuz bir gösteri yaparak kamufle olan bir kız çocuğu; aslında casus olan şoför, ölü olup olmadığı belirsiz Haldun, karnavalsı kılıklar olarak ortaya çıkarlar.¹⁵⁶ Yabancılaşma, bu anlamda filmin hareket kaynağıdır. Üç boyutlu bir mekân olarak İstanbul, yabancılaştırmanın etkisiyle "iç"/"dış" ayrımından muaf olmakla birlikte geçirgen değildir. Kentte olduğu söylenebilecek bir geçirgenlik, ancak iç ve dış mekân tanımlarının yer değiştirmesiyle mümkündür.¹⁵⁷ İstanbul, eskiçağların mekânsal ikonlarıyla yüklü bir

¹⁵⁶ Bu gazinoda Thodora'yı takdim eden sunucu, Yeşilçam filmlerindeki 'komik uşak' tiplmesiyle iyi tanınan Cevat Kurtuluş tarafından canlandırılmaktadır.

¹⁵⁷ Ondokuzuncu yüzyıl sonunda *flâneur*, yürüme etkinliği sırasında, iç ve dış mekânları, ikisine yer değiştirecek şekilde algılar. bkz. (Burgin, 1996; Vidler, 2000; Pile, 1996). Walter Benjamin ve

halde anakroniktir.¹⁵⁸ Kozmolojik düzeninin dağınıklığı, yerüstü-yer-yeraltı ayrımının, kara-deniz ve bunların ait olduğu zamansal kesitin 'gerçeklik'ten kopukluğuyla ilgilidir. İstanbul, kozmolojik olarak düzeni bozuk, ama hâlâ kozmolojik ikonlara sahip bir evrende, modern ihtirasların mekânı olur. Böylelikle İstanbul, temsil edilemeyen bir kent haline gelir. İlerlemeci tarih anlayışına mekânsal bir cevap olarak, geçmişinin işgaline uğrayan bir kent olarak canlandırılır. Temsil, özdeşleşmelerin yok edilişi sebebiyle sorunludur. Nesneler, ikonlar, insanlar ve yaratıklar ait oldukları yerde değildirler. Hepsi de yerlerinden ve zamanlarından çıkmıştır.

Karanlık Sular'daki İstanbul'da, (fiilen de olduğu gibi) bina cephelerinin arkasına eskiden olmadığı kadar farklı işlevler yüklenebilmekte, bu da küresel ekonominin ve uluslararası para akışının dinamizmini görünür hale getirmektedir. Önemli olan, kentin kartpostallardaki görünümünü etkilemeden, yani bina cepheleri ve kentin eski 'yüzler'i korunarak, yeni bir panorama oluşturmaktır. Panorama, kuşbakışı görmeyle eşdeğer, mekânı okunaklı hale getirmeyi amaçlayan, görünenin 'gerçeklik'i sergilediği fikrine dayanan, bunun yanında panoramik görme biçimini sıradanlaştıran, dolayısıyla Lynch'in önerdiği türden bir kentsel iyileştirmenin olanaklılığını vurgulayan çağdaş bir görme biçimidir. Buradan ortaya çıkan kent, her yönüyle bilinen ya da tahmin edilebilen, gizli kalmış ya da dışlanmış öğeleri olmayıp, mekânsal olarak bölümlenmiş, zaman kaybettirmeyen, işbölümü ve uzmanlığın eseri her şeyi düşünülmüş bir kenttir. Panorama ve kuşbakışı görüntü, bu hesaplanmışlığa ve kesinliğe (övgü dolu) temsiliyet kazandırır: gerçekliğin bütünselliği, görmenin bedene bağımlılığı. Panorama, temsil ettiği ideolojiyi gizlemez ama bunu ortaya sermez de.¹⁵⁹ Bu ideolojiye dâhil olan yeni mimari düzende, cephelerin değiştirilebilirliği kadar, cephelerin sabit tutularak arkalarındaki içeriğin değiştirilebilirliği de öne çıkar. Bu iki değişkenlik birbiriyle eşdeğerdir.

Asja Lacis'ten alarak 'kentin geçirimsizliği' tabirini ayrıntılandıran Victor Burgin için bkz. (1996: 139-141).

¹⁵⁸ Anakronik (*anachronic*): İçinde yaşadığı çağa uygun olmayan, genellikle olması gerekenden daha eski bir döneme aitmiş gibi görünen nesne .

¹⁵⁹ Bu ideolojiyi ortaya çıkaracak bir görüntü, panoramanın kendisini değil, bir panoramayı gören insanı, panoramayı görmesini sağlayan düzenekle bir arada göstermelidir.

Ortaçağdan bu yana var olan görsel bir düzenin devamını da gösterir.¹⁶⁰ Aynı biçimin içinde farklı içeriklerin yerleştirilmesi, böylece iki kat geçerlidir: Sermaye sahibi, bir yandan geçmişteki görsel düzeni bugüne taşıyarak kültürel mirası koruma misyonu üstlendiğini öne sürerken bir yandan da binanın içeriğini, kar elde etmek üzere değiştirir. Sonuç olarak, cephelerin ardını da ele geçirmiş olur ve eski kentin mübadele değeri kazanan merkezinde yaşayan alt sınıfların bir kısmını burada istihdam eder. *Karanlık Sular*'daki Tekfur Sarayı Cephesi ve ardına inşa edilecek olan iş merkezi projesi, bir ayrıntı olmasına rağmen, öylesine bir ayrıntı değildir. Filmin içi ve dışı arasındaki sınırı temsil eder. Örneğin, bu bölümde daha önce anlatıldığı gibi, söz ve temsil birbirini doğrulamaz; filmin içi ve dışı kesin olarak birbirinden ayrılmaz. Sokaktan bakışla kurulan İstanbul, gündelik hayata referansla temsil edilmez. Ne yer isimlerine ne de kenti tanıttıcı abidelere, ait oldukları tarihsel ya da kültürel bağlamda, başvurulmaz. Bir anlamda 1990'lardaki yeniden kurucu nostalji, indirgenmiş ve içi boşaltılmış bir kozmopolitliğin yüceltilmesine¹⁶¹ tepki olarak, anakroniktir. Yeşilçam filmlerindeki İstanbul'un diğer yüzü, toplumsal olarak kabul gördüğü farz edilerek kurulmuş ve anonimleştirilmiş mekânsal bir düzenin diğer yüzünü, yansıtmaktadır. Bu anlamda *Karanlık Sular*, "Metropol İstanbul"un diğer yüzüdür.

Karanlık Sular, ne kuşbakışı ne de panoramik görüş açısını içermediği halde bu iki bakış açısının temsil ettiği ideolojiden bağımsız değildir. Daha çok, bu görüş açılarını doğrudan içermeyişiyle tekinsizlik yaratır. İşlerlik halinde olmasına rağmen geride bırakıldığı öne sürülen bir (evreni ve insanı) algılama biçimiyle çakışmayan yeni bir algılama biçiminin birlikte ortaya serilmesi, tekinsizliğin kaynağıdır. *Karanlık Sular*, farklı bakış açılarından bir evreni kurmaya çalışır; bir yandan da bu evreni bozar. Kenti mitolojik algılama biçimi, rasyonel bir biçimde kurulan kentin altını oyar. Bina cephelerinin 'yüz'den çok maske gibi işleyişi, ardında sakladıklarını ifşa etmeyişi ortaçağ mimarisine özgüdür (Colquhoun, 1990). Modern mimaride başından beri olan saydamlık arayışı, iç ve dış mekânları bir arada görmeye, "iç"i ve

¹⁶⁰ Fakir ve çalışan kesimin ardına yığıldığı ve kentin sürekliliğini, cephelerin ritmik düzenini koruyan Orta Çağ kentinden giriş bölümünde bahsedilmiştir (Colquhoun, 1990).

¹⁶¹ Feride Çiçekoğlu, "küresel İstanbul"u bir marka gibi sunan "kozmpolizm" den *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) bağlamında söz etmiştir (2007: 148-149). Asuman Suner ise *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) bağlamında sinemada küresel İstanbul imgesiyle örtüşen yeni bir İstanbul temsilinden ve sinemada daha önceki temsilinden farkını tartışır.

"dış"ı birbirine karışmış halde görmeye sebep olur. Bu durum, gerçekte, tasarımda perspektif kullanımını daha etkin hale getirir. Tek bir bakış açısı yerine, bütün bakış açılarının bir arada görünür olmalarını sağlar.¹⁶² Filmde, cephenin restore edilerek ardına bir iş merkezi yapılmasına olumsuz yaklaşan Hunter, bu cephenin tümünden yıkılması gerektiğine inanır.¹⁶³ Oysa, Hunter'ın anlamadığı, iş merkezinin bu "iki boyutlu ve çizgisel" cephenin ardına inşa edilmesinin sebebinin, iş merkezi için yeni baştan bir yüz tasarlanmasından kaçınmak olduğudur Baştan tasarlamak, "kültürel miras" olarak hazır bulunan bir yüz yerine örnek durum araştırmalarının yapılması, anlamına gelir ki bu da yerel mekânsal temsillerle de bir diyalog kurmasını gerektirecek bir zorluk, küresel iş yatırımı için bir zaman kaybı teşkil eder. 'Yeniden kurucu nostalji' bu bağlamda kentsel yatırımcıya destek sağlar. İş yatırımı, mekân temsilleriyle vakit kaybetmek istemez. Mevcut bir mekânsal temsilden, temsili mekândan olduğu gibi faydalanmak, hem vakit kazandırır hem de para. Dolayısıyla tarihsel bir mekânın korunmasına sebep, sağladığı arazi miktarı ve konum rantı olduğunda bir kolektif bellek sağlamaz. Sadece nostaljik bir eğilimin tüketim nesnesine dönüşmesini ifade eder. İç ve dış cephelerin aynı anda görünür olmalarının, aralarındaki hiyerarşide bir değişikliğe sebep olmaması gibi, olduğu gibi korunan Onikinci yüzyıl cephesi, vitrin, ön cephe (*façade*) olarak değerlendirilmesi olanağıyla, kolektif belleğin arkeolojik bir buluntudan ibaret olduğu bir formüle indirger. Böylece, koruma adına gerçekte kamusal alanın çok önemli bir bileşeni olan kolektif belleğin yok edilmesine yol açılır (Boyer, 1996: 1-11). Öte yandan, modern mimaride binalar yaşlanmazlar; eskiyip yıkıldıklarında moloz yığını olurlar. Böylece, mutenalaştırılmış bir yer, her an yeniden "kenar mahalle" ye terkedilmiş bir mekâna dönüşebilir. Kesk, onarmak, parçalamak, kaplamak yeni inşaat prensipleridir. Büyük bir yapı, mutlaka cephesinden ayrı düşünülecek bir iç mekâna sahiptir ve cephe, mutlaka ona bakan insanların arzularını temsil ettiği düşünülen bir kavramı cisimleştirecektir. Restorasyon, kapitalist para dolaşımına hizmet ettiğinde, "yeniden kurucu nostalji" desteklenir (Boym, 2009).

¹⁶²Bu noktada Burgin'in dikkat çektiği, Lefebvre'in sözünü ettiği gibi, kübizmde de öne çıkan bir izleyiciyi farklı açılardan görmeye teşvik eden ve aynı zamanda, bakılan dünyayı da fragmanlardan oluşturan bütün bir Aydınlanma çağına özgü, ve ancak 20. yüzyılın başında görsel karşılığını bulmuş bir yaklaşımdır.

¹⁶³Hunter, Lamia ile buluşmadan önce restorasyon çalışmasının yapıldığı yere gider ve oradaki mimara neden yıkmadıklarını anlamadığını söyler.

Böylelikle, komplo teorileriyle beslenen bir aidiyetin destekleyicisi olur. İki boyutlu cephe çiziminin ve cephenin, bu sahnede karşılıklı olarak yer alması, daha sonra bu cephenin son sahnelerde köşkün duvarına projeksiyonla yansıtılarak yapılan mimari proje sunumu, akıldışı yönleri de olan bir akılcılığın nasıl sadece akılcı yönleriyle temsiliyet kazandığını anlatıcıdır. Sadece sonuçlara odaklanmış mekânsal bir analiz, mekânın üretim biçimlerini dikkate almamasının bir sonucu olarak, "komplo teorileri'nin akıldışılığına kapılması", ortada duran sonuçlara karşı bir direnişi benimsemesi ve koşulların sürmesine destek olması; dolayısıyla karşı çıkılan bir durumun üretimine bizzat katılması büyük bir olasılıktır.

Karanlık Sular'da müphemleşen mekân, İstanbul'un tamamıdır. Bütün bilinen yerler bu çok katmanlı hikâyenin çözülmesiyle beraber yeni baştan öğrenilir. Artık izleyici açısından hikâyenin içinde mekânın rolüne duyulan merak, mekânın önceden bilindiği hali'nin önüne geçer; izleyici kendisine sunulacak olanı bekler. Bu anlamda izleyiciyi pasif bir konuma iter; ancak pasiflik, teslimiyetten çok, zihnin açık olması, yeni bir biçimi arayışı anlamına da gelebilir. Mekânsal pratiğin ürettiği ve tasarladığı mekânların yokluğunda, soyut mekânın hükmü sürer. Bu mekân sayesinde, iki boyutlu cephelerin (tarihsel ve kültürel mirası) muhafaza etmesi mümkün değilken korunması ve bu yolla mülkiyet sahibinin ya da para akışının böyle bir maske ardında gerekçelendirilmesi mümkün hale gelir. Sadece konut spekülasyonu değil, arsa rantı da kendini üretir. Bu akış, kentin sadece kültürel değil, mitolojik içeriklerine de el koyan bir mübadele ekonomisidir.

Eşikleri kalmamış bir İstanbul'u anlatan *Karanlık Sular*, müphemliğin mekâna hâkim olmasının nasıl bir kent ortaya çıkaracağını hayal ettirir. Müphemlik modernliğin diğer yüzü olmaktan çıkıp genel kural olduğunda, kent efsaneleri, mitolojiler ütopyaları geçersiz hale getirir. Modernleşme projelerinin ütopyaları müphemlik sayesinde süreklilik kazanıyorsa, müphemlik de ütopyaдан bağımsız sürdürülür bir durum değildir. Karşılıklı bağımlılık ilişkisi, modernlik ve müphemliği belirler. Bu yönüyle korku türünden çok bilim kurgu türüne yaklaşan *Karanlık Sular*, teknolojik değilse de mitolojik ve kültürel bir distopyayı canlandırır. Türsel bir korku ögesi olan tekinsizlik, *Karanlık Sular* için bir görme biçimini canlandırmanın yolu olur. İstanbul'da yaşayan sıradan kentlinin korku ve arzularını temsil etmek için

kullanılan vampir figürünün yerel bir hali, nostaljik bir biçimi yaratılmıştır. Bu nostaljik biçim ironi ve çelişki içeren yönleriyle düşünsel nostaljiye yakındır. Nostaljik bir kozmopolit olarak vampir, ne övülür ne de yerilir. İstanbul'daki turistik dolaşımın, "kentsel dönüşüm"ün ve kentsel yatırımın mitolojik bir yorumunu sunar. Dolayısıyla kentin geçmişinin değil, şimdisinin mitolojik bir temsilini yaratır. Böylece kentleşmenin terimleri, üretildiği rasyonellikten uzaklaştırılır ve mekânın temsilinde hâlâ işlerlik halinde olan mitolojik yönler dikkat çekilir. Görünen rasyonelliğin içindeki mitolojik, akıldışı içerikler de bu yolla temsil edilir. Aynı biçimde, görünen rasyonel kentin içinde temsil edilmediği için sözü edilmeyen ya da kabul görmeyen, ancak yine de mevcut bir akıldışılık ve/veya geride bırakılmış mekânsal düzen, ancak tekinsizliğin ve yabancılaşmanın etkisiyle fark edilebilecektir. Bu anlamda tekinsizlik ve yabancılaşma, korku öğeleri olarak değil, yitirilmiş olanı kurtarma, bundan da öte bir aydınlanma vesilesidir. Akılcı görünümün ve kent formunun içinde hâlâ işler halde olan ve geride bırakıldığı, dışlandığı, giderildiği, istenmediği düşünülen içerikler, kenti ve genel olarak mekânı üreten toplumsal ilişkiler, ortaya çıkarıldığında ya da basitçe izi sürülebildiğinde, içinden geçilmekte olunan modernleşme, bir deneyim ifade edebilecektir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Türk sinemasında mekânsal belirsizleşmenin ve mekânın çelişkili biçimlerde öne çıktığı bir eğilimin tanımı yapılmaya çalışılmış ve bu eğilim modernlik bağlamında araştırılarak kent ve sinema ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu ilişkide kentsel mekânının ve kentliliğin kaynaklık ettiği farklı algılama ve deneyimleme biçimleri öne çıkmaktadır. Bu biçimlerin "Modern insan" ve "modernleşmiş ortam" bağlamlarında ele alınması sonucu sinema ve kentsel mekân arasındaki bir ilişkiden çok bu iki modern gelişmenin birbirini etkileyen, dönüştüren ve birbirine geçen ortak temaları olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, ilk bölümde kent ve sinemayı birbirine bağlayan modernlik kavramları ve temaları ortaya serilmeye çalışılmış, mekânın tarihinde 1970'den bugüne yaşanan değişim, kent bağlamında özetlenmiştir. Mekânın tarihinde kente yaklaşımlardaki ondokuzuncu yüzyıldan bu yana değişmeyen bir bölünme, 'kentten duyulan korku' ve 'kent sevdası' arasındadır (1.B.: 18). Bu karşıtlığın çerçevesinde, kentsel mekâna yaklaşımın tarihsel kaynakları ve modernliğin kültürel temalarından yararlanılarak müphemliğin neden kent ile kentliye dair (belirsizlik, çelişki, paradoks, kaos, vs. olarak dile getirilen) modern durum ve tutumların genel bir ifadesi olarak benimsendiği açıklanmıştır. Son olarak sanat festivallerindeki İstanbul imgesiyle, sinemadaki İstanbul imgesi arasındaki ilişki göz önüne alınarak İstanbul hakkında üretilmiş mitlerin ve klişelerin belirlenmesine çalışılmış, bunların Yeşilçam sinemasındaki görünümüne ve dönüşümüne değinilmiştir.

A Ay filminin incelendiği ikinci bölümde harâbe figürüyle, "başka mekân" ve "öylesine-herhangi-mekân" kavramları ayrıntılandırılmıştır. A Ay'ın analizinde 'başka mekân' ve 'öylesine herhangi mekân'ın birbiriyle dereceli bağlantıları bulunmuş, harâbe figürünün ise bu mekânlarla ortak işleyişine rağmen yerel ile ulusötesi arasında da bir bağlantı kurduğu düşünülmüştür. "Başka mekân", kişilerin müdahalesinden ve otoritesinden bağımsızlığıyla; öylesine herhangi mekân, mekânın parçalarının birbirinden bağımsızlığıyla ortaya çıkmaktadır. Kontrollü ve denetim altında bir mekânın bir diğer (alternatif bir düzen ya da göreceli bir çoğullukla tanımlanabilecek) mekânla ilişkisinde ortaya çıkan "başkalık", kişilerin

müdahalesinden önceki bir duruma dikkat çekmektedir. Öylesine herhangi mekân, kişilerin müdahalesinden hemen öncesine değil, mekândan dolayımlanan öznesiz bir deneyimi çağrıştırmaktadır.

Üçüncü bölümde, *Karanlık Sular*, yabancı ve fantastik figürleri, adres ve kimlik ilişkisi, mekânsal pratik kavramları bağlamlarında analiz edilmiştir. "İç" ve "dış" mekân ayrımlarının göreceliği, belirsizleşmesi ve yer değiştirmesi ile başka mekân ve öylesine herhangi mekân ilişkisi araştırılmıştır. Ayrıca fantastik figürünün mekânı belirsizleştirici rolü üzerinde durulmuş, olağanüstü ile tuhaf arasındaki kararlaştırılmaz durumunun *Karanlık Sular* için geçerliliği sınanmıştır. 'Kentten duyulan korku'yu kavramsallaştıran bazı kuram ve denemelerden yararlanılarak *Karanlık Sular*'da bu korkunun imgeselleşmesine "yabancı" figürünün etkisi değerlendirilmiştir. Adres ve aidiyet bağlamında, bu figürün İstanbul'un yıkılmış ve tükenmiş bir imgesini yaratmaya katkısı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Vadettiği çeşitlilik, ironi, kökensizlik yadsınarak olumsuz yönleriyle kaydedilen yabancı figürünün, *Karanlık Sular*'da şehrin harâbe imgesinde oluşturucu katkısı araştırılmıştır. Harâbe halindeki şehir, yabancı figürünün olumsuz yönlerinin mekâna kazınmasıdır. Yine bu olumsuzluktan dolayı, çözülmeyen bir "iç"/"dış" geriliminin nasıl sergilendiği, "iç" ve "dış" arasındaki göreceli, birbiriyle yer değiştiren ve belirsizleşen ayrımların sahne ve sekanslarda çözümlenmesine çalışılmıştır. "İç"/"dış" ilişkisinden ortaya çıkan "gözetlemeler silsilesi"nin sadece olumsuz yönüyle kaydedilen "yabancılar"a ve bu yüzden de oluşamayan bir kalabalık fikrine dikkat çektiği sonucuna varılmıştır. Son olarak söz-temsili çelişkisinin filmin kendi kurduğu evrendeki mekânsal ve zamansal çelişkisine katkısı ayırt edilmeye çalışılmıştır.

İstanbul, Ahmet Oktay'ın da işaret ettiği gibi, başka metropollerde olduğu gibi, kopma ve oluşmalarla dönüşen bir kent olarak (2002: 188), kültürel üretim için sonsuz çeşitlenebilen bir kaynak oluşturmaktadır. Oktay'a göre, 1980'den sonra İstanbul'un kültürel ve sanatsal ürünlerde betimlenmesine, öncekine göre eklenen yeni bir zorluk, kentteki kopmaların çok katmanlılığı ve bunları anlamak için sadece insancıl bir dilin benimsenmesinin yetersizliğidir. Bir sanatçının politik tutumu, kentteki kopmaları ifade edebilmesi veya gösterebilmesiyle ölçülebilir. Kentsel

sorunlara değinebildiği ölçüde politik olan bir kültürel ürünle kenti biçimsel bir süreç olarak ele alan bir kültürel ürün çakıştığında ortaya çıkan bir sorun da kentin, sinemanın (her düzeyde) bileşenlerini oluşturup oluşturamayacağıdır.

Türkiye sinemasında daha önce kentin turistik mekânlarında geçen hikâyeler, tanımsız yerlere, boş iç mekânlara, gecekondü bölgelerine, isimsiz yerlere taşınmıştır. Bazı filmlerde, daha önce İstanbul'un en belirgin coğrafi özelliği olan Boğaz ve deniz, romantik birer unsur olmayı bırakmakta ve seyirlikten aktörlüğe geçmektedir. Bu tür filmlerde İstanbul, seyirlik bir tablo değil, içinden geçilen, altına girilen, filmin olduğu kadar kentin de anlatılmayan hikâyelerini barındıran ya da bastıran bir metropoldür.

Metropolleşen İstanbul, toplumsal bellekte çelişkileriyle yer etmiştir. Çelişkilerin gündelik yaşamda bir arada görülmediği, buna karşın kültürel alanda açığa çıktığı söylenebilir. Yeşilçam sinemasına çoğunlukla karşıtlıkların çatışması hâkimdir. Bu çatışmada en basit haliyle, insan eylemlerinin doğru-yanlış, insanların iyi-kötü, bireylerin zengin-yoksul ikiliklerine uygun olarak kurulduğu, kentin ise bu ikiliklerin yansıtıldığı mekân olarak kurulduğu bir anlatı benimsenir. İkiliklerin kurulmasında etken olan zihniyet, mekâna yansır ya da mekânda doğrulanır; üretilmiş mekândaki ikilikler filmin kurmacasındaki ikiliklere tekabül eder. Bununla beraber, bu ikiliklerin "popüler" sinemanın belirlediği türlere ve konvansiyonlara bağlılığı kadar bazı filmlerde yinelenen bir başka eğilime de dikkat çekilmiştir. Bu eğilim, ikiliklerin ifade edilışinde mekânın rolüdür. Buna göre, film kişileri arasındaki ilişkiler, birbirine göre değil, kameraya göre belirlenir ve belli bazı kültürel ya da sansüre dayalı sebeplerle çekimler dış mekâna kaydırılır (Erdoğan, 1998;Armes, 1989); toplumsal bir ironi ve eleştirinin ifade edilebilmesi sorunu ise yönetmenin bizzat filme oyuncu olarak dahil olup bu eleştiriyi canlandırdığı figüre yöneltmesiyle çözümlenir (Armes, 1987: 275). Her iki durumdaki beden-mekân ilişkisi, kurmaca ile gerçeklik arasındaki bağlantının Hollywood sinemasına göre farklı kurulduğunu göstermektedir.¹⁶⁴

¹⁶⁴Roy Armes, *Third World film making and the West* çalışmasında (1987), Yılmaz Güney'in yönettiği filmlerde oyuncu olarak da görünmesinin sebep ve sonuçlarını, ifade özgürlüğünün yokluğundan doğan farklı bir temsil biçimi olarak değerlendirmiştir. Armes, Yılmaz Güney'in bu filmlerinin

Bu tezde *A Ay* ve *Karanlık Sular* ile araştırılan mekânın müphemleşmesinden, (ikiliklerin mekâna yansıtılmadığı) gerçek toplumsal ilişkilerin belirlediği bir çatışmanın, filmsel mekânda sinemasal yöntemlerle ortaya çıkarılması olarak söz edilebilir. Bu anlamda, örneğin yukarıda söz edilen türde bir özgürlük arayışına benzer biçimde bir arayışın prova edildiği Lefebvre'in verdiği anlamıyla bir "temsili mekân" ortaya çıkmaktadır. Bu arayışta, mekân seçimi, mizansen, isimler ve oyuncu seçimine özel bir önem atfedildiği bir gerçeklik ve kurmaca ilişkisi dikkat çekmeye başlar. Üretilmiş mekânın sınırları, toplumsal ve kültürel sınırları normalleştirir. Temsili mekânda bu sınırlarla oynamak ve bu oyun aracılığıyla toplumsal ve kültürel bir sınırı önceleyen zihniyetin sorunsallaştırılması olanaklıdır. Bu oyun özellikle mekânla ilgilidir ve mekânsal bir ironi yaratılabilir. Gerçeklik ve kurmaca dünya arasındaki bağlantıların öne çıkarılmasıyla elde edilen ironi, filmik mekânın profilmik mekândan bağımsızlaşmasını da içerebilir. Mekânın parçalarının yeniden birleştirilmesi söz konusu olduğunda aslında tanıdık olanı tekinsizleştiren, böylece (yönetmeni de) izleyiciyi de içinde bulunduğu duruma farklı gözlüklerle bakmaya çağıran bir mekân yaratılmaktadır. Mekânın üretilmiş sınırlarıyla oynayan filmler, gerçekliğin içindeki ironiyi tartışmaya açarlar. Bu türden bir mekânsal oyunun sinemaya özgü araç gereçlerini icat etmek, öte yandan, izleyici tarafından iyi bilinen araç gereçlerin bozulmasını gerektirmektedir. *A Ay* ve *Karanlık Sular* da bunu denemekte, izleyicinin iyi bildiği Hollywood ve Yeşilçam konvansiyonlarının da uyarlamalarını barındırmaktadırlar. Yeşilçam konvansiyonları ilkinde mizansen, ikincisinde ise sözlü olarak dile getirilen bir kişisel geçmiş öyküsünün filme dahil ettiği melodramatik kiptir. *A Ay* ve *Karanlık Sular*'ın, 1990 sonrasında Türk sineması'nda görülen ve "Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar" olan "aşk-para, kişisel erdem-maddi başarı, vs." (Suner, 2004) gibi ikilemlerin ironik değerlendirmesini öncelediğini öne sürmek yanlış olmaz. Buna, ironikleştirmenin doğrudan kentsel mekân ve imgesi üzerinden yürütülmesini de eklemek gerekir. Bu bilinçli çabanın, yönetmenlerin kendi kültürlerine bir mesafe kazanmak ve kendilerini bu kültüre yabancılaştırabildikleri ölçüde gelişen bir modern tutum olabilir. Bu yolla kurmaca ile gerçekliğin iç içeliği fikrinin izleyicide doğmasına çalıştıkları söylenebilir. Bu anlamda *A Ay*, kararlaştırılmazlık,

izleyici üzerindeki etkisini anlatırken Atilla Dorsay'ın "(...) izleyici onunla birlikte aşağılanır, acı çeker, ve sonunda isyan ettiğinde coşkuyla ona katılır" sözlerine yer verir (Armes, 1987: 275).

yadırgatıcılık aracılığıyla aile evinin harâbe mekânını, *Karanlık Sular*, tekinsizlik ve yabancı figürü aracılığıyla bilinen mekân İstanbul'un harâbesini elde eder.

Belirsizlik, kararlaştırılamazlık ve genel olarak müphemlik temaları, sanatsal biçime göre bir anlatı aracının icadı, görüleni ve ardındakini açıklama çabası ya da tarihsel, toplumsal bir tespiti billurlaştırma adına işlenebilir. Sinemada bu temaları kullanan filmler aslında, bu tezde seçilen filmlerin aksine, sadece sanat sinemasına dahil olmayabilirler. Belli bir popüler türün çerçevesi içinde birden fazla boyutta tartışma açan ve çerçeve edindiği türün dönüşmesine sebep olan filmler sıklıkla çalışmalara konu olmuştur. Böyle bir tema ortaklığında olabilecek bir çekince, bu temaların gücünün yadsınması, derinliksiz öğelere dönüştürülmeleridir. Tekinsizlik, günümüzde örnekleriyle sıklıkla karşılaşılan biçimlerde değil, yeni bir görme biçiminin kaynağı olarak değerlendirilirse bir potansiyel ifade edebilecektir. Üretilmiş mekânın tahakkümünde bir görme biçimini kırmak, tekinsizliğin ve harâbeliğin yarattığı aralıklardan yol açmakla, kent mekânına edinilmiş aşinalığın sinemada bozulmasıyla bir imkân ortaya çıkabilir. Bu araçlar sayesinde, ikilikler halinde yaşanan kalıpların ortaya çıkarılması olanağı doğmaktadır.

Şükrü Argın (2003), zaman içinde belirginlik kazanan kalıpların ortaya çıkarılması için tekerrür eden bir 'şimdi'nin temsil edilebilmesinin önemine dikkat çekerken, Ernst Bloch'un şu sözlerine yer verir:

"...mesafe olmaksızın, bir durumun tam içindeyken, o durumun deneyimini yaşamamız bile imkânsızdır; hele yaşadığınızı temsil etmeniz, onu doğru biçimde sunmanız -bu temsil ya da sunumun genel bir görüşü ortaya koymaya gerektiği de düşünülürse- hiç olanaklı değildir. Genel olarak şunu söyleyebiliriz: Yakın olmak meseleleri zorlaştırır; herhangi bir şey çok yakınınızdaysa, sizi körleştirir, en azından dilinize ket vurur." (Bloch, 1999)

Şükrü Argın, 1980'ler ve 1990'lı yıllar boyunca "hızlı, ancak sadece kendi kendini tekrar eden bir 'şimdi' içinde" yaşamaya başladığımızı; kendimizi teslim ettiğimiz "bu 'hızlı yaşam' sayesinde, 'geçmiş' ve 'gelecek'le bağlarımızı büyük ölçüde koparmış olduğumuzu" vurguladığı yazısında, geçmişin nostaljiyle de olsa yaşamda yer bulmasına rağmen, geleceğin "donmuş bir kalıp" gibi algılanmakta olduğunu anlatmaktadır. Şehrin ifade ettiği kamusal hayat ve bununla beraber

kamusal alanın hem mekânsal hem de zamansal olarak aşındırılmasına değinen Arğın, sokağın özgürlüğünün evlerin güvencesi olmasına rağmen, evlerin güvenli hale getirilmesinin sokağı güvensiz bir mekâna dönüştürmesindeki paradoksu hatırlatır. Bu yolla, geleceğin arzu ve hayal yansıtılmayınca, akla dâhi getirilmemeye çalışılan bir korku kaynağını oluşturduğuna dikkat çekmektedir:

İnsan, 'geçmiş' denilen zaman halini ya özler ya da unutmak ister; 'gelecek' karşısında ise ya arzu ya da korku duyar. Ancak insan bilir ki, 'geçmiş', eğer bir 'özlem' uyandırıyorrsa hiçbir zaman gelmeyecek, eğer bir 'unutma' isteğı uyandırıyorrsa asla gitmeyecektir; 'gelecek' ise, belki hiçbir zaman gelmeyecek, böylece 'arzu'yu da 'korku'yu da askıda bırakacak ve insanın bu iki karşıt ruh hali arasında salınıp durmasına yol açacaktır (Arğın, 2003: 91).

A Ay ve Karanlık Sular'ın Arğın'ın dikkat çektiğı gibi toplumun geleceğı dair arzu ve hayal eksikliğini bir korku değilse de tekinsizlik kaynağı olarak işlediklerini söylemek yanlış olmayacaktır. *A Ay ve Karanlık Sular*'ın yükselttikleri bu korkuyu, mekânda zamanın izlerini kaydederek, tekerrür eden bir şimdi fikrini kurguya hâkim kılarak ve aşına olunan mekânı tanınmaz hale getirerek elde ettikleri, ikinci ve üçüncü bölümlerde anlatılmaya çalışılmıştır.

A Ay ve Karanlık Sular, belirip yok olma halinde modern bireylerle doludur. Her ikisinde de modern anlamıyla "kalabalık"ın eksikliğı vurgulanmakta, mekânsal pratiğın olanağı sorgulanmaktadır. Örneğın *Karanlık Sular*'da kalabalığın eksikliğı, kentin bir harâbe olarak görünmesinde etkindir. Gözetlemeler silsilesiyle sonsuz bir iç mekân gibi olan kent, *Carceri* hapishanesine benzer. Modern bireyin kent mekânıyla kendisi arasındaki kopukluk, kalabalığın olmadığı bir kentin içinden geçerek giderilemez. *Karanlık Sular*'ın kentinde özne ve mekân arasında olmayan bir akışkanlık, olmayan bir kalabalığa tekabül eder. Öte yandan açığa çıkan bu olanaksızlık ve hapsedilme, gerçekte modernliğın ve aydınlanmanın olumlanmasıdır. Modern anlamıyla kalabalık, öncelikle yabancılardan oluşın ve her birey için deneyim olanağını sağlayan fiilî ve heterotopik kamusal mekândır. Hem bu kalabalık tarafından oluşturulan hem de kalabalığı oluşturan kamusal mekân, *Karanlık Sular*'da eksiktir. Bu yüzden geminin bile bir düş kurma imkânı sunmadığı, heterotopyanın olmadığı sınırsız bir "iç mekân"dır. Bu yüzden *Karanlık Sular*'daki kentli,

muhayyilesini "rasyonel hezeyanlar"¹⁶⁵ ile tüketmektedir. *Karanlık Sular*'ın kapılar gibi açılan anlatı yapısıyla da desteklenen sürekli başa saran bir anlatı, "zamanın telafisi"ni (1.B.: 24) bir olanak değil, şehrin harâbesinde mekânsallaşan bir olumsuzluk olarak sunar. Zamanın telafisi, aslında deneyimin de imkânsızlığıdır. *Karanlık Sular*'daki yabancılığın olumsuz anlamlarının yüklendiği harâbeye dönüşen kentte, içinden geçilen ve içinde durulmayan bir mekânda, modernlik deneyiminin olanaksızlığı vurgulanmaktadır.

A Ay'da Yekta, kentten beklenebilecek deneyimi doğada bulmaktadır. Burada da kent, içinde durulmayan ve ancak içinden geçilebilen bir "çarşı"dır. Bu yönüyle yine kalabalığın eksikliğinin ve yabancılığın olumlu yönlerinin kaydedilmediği bir kent olan İstanbul, ne harâbe evin ne de adadaki doğanın sunduğu olanakları Yekta'ya sunmaz. Karşılaşmaların mekânı adadır. Kentin eksikliği, adadaki doğanın sunduğu tesadüfler ve karşılaşmalar ve patikalarla telafi edilir. A ay da Yekta'nın doğada bulduğu kaybolma olanağı, yine modern anlamıyla bir kalabalığın olmadığı kentin sunmadığı bir deneyimdir. Doğada kaybolarak Yekta, Neyir'in temsil ettiği donmuş gelecek fikrinin yerine çocukluğunu ve hayallerini yansıtabileceği bir doğal mekânda bulur. Doğa, kent yerine hem şaşırtan içeriğiyle hem de ev yerine doğal itkilere yuva olarak romantik bir yansıtma değildir: ölümü ve yapaylığı da barındırır. Bu yönleriyle Yekta'ya kentteki çarşıdan daha fazla duygusal deneyim sağlar.

Her iki filmde de Piranesi'nin harâbesine benzer birer harâbe bulunur. A Ay'daki harâbe köşk, *Karanlık Sular*'daki ise kenttir. A Ay'da Yekta'ya fiziksel temas ve manevi yakınlığı dokunuşsallığıyla (2.B.: 63) annesi yerine sağlayan, harap ev, sosyal anlamda ise ailenin harâbesidir. *Karanlık sular*'da ise kent, dışı olmayan sınırsız bir hapisane olarak ortaya çıkar. Harâbenin modern anlamında ise her iki sonuç da mevcuttur (1.B.: 36-37).

Sonuç olarak A Ay ve *Karanlık Sular*, mekânın fiziki özelliklerinden yola çıkılarak "gerçekçi" bir tasvir yapılamayacağını bir kez daha ortaya çıkarmaktadır. Kurmaca, her ne kadar hayalî bir evreni kursa da, bu evren mekânsal olarak parçalıdır. Bu yüzden, sinemada mekânı temsil etmek, sadece gerçek mekânının bir imgesini yaratmak değil, aynı zamanda Lefebvre'in verdiği anlamda bir temsili

¹⁶⁵ Paranoya, "rasyonel hezeyan" olarak geçer (Berman, 1994).

mekân kurmak demektir. Üretilmiş mekânın, "olduğu gibi" temsili mekâna aktarıldığı yanılgısı, filmlerin müphemliklerden muaf olmasına sebep olmaz. Ancak bilinçli olarak müphemleştirmenin sağlayacağı bir olanağın kaybedilmesine sebep olur. *A Ay ve Karanlık Sular* bu bakımdan öğrenilmiş gerçeklik kabullerine aşinalıktan çok yabancılığın desteklendiği birer düşsel ve fantastik kent/dünya kurarlar.

KAYNAKÇA

- Abbas, A. (1999) 'Hong Kong'u İnşa Etmek: Göç ve Gözden Yitiş', *Toplum ve Bilim*, S. 80, Bahar, s. 72-88.
- Abbott, S. (2007) 'From Hollywood Gothic to Hammer Horror:The Modern Evolution of Dracula', *Celluloid Vampires*, Austin: Texas Üniv.
- Abisel, N. (1994) 'Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi', *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişimi*, N. Abisel, O. Onaran, ve E. Köker içinde, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Abisel, N. (1997) *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan.
- Abisel, N. (2005) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix.
- Abisel, N. vd., (2005) *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, İstanbul: Metis.
- Ağaoğlu, A. (2006) 'Söyleşi Panel ve Sunum Yıllığı', *Sinema Söyleşileri 2005*, İstanbul.
- Ahıska, M. (2005) *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis.
- Akad, Ö.L. (2004) *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Akcan, E. (2004) *"Dolgu İstanbul: Küresel Şehre Oniki Senaryo"*, İstanbul: 124/3.
- Akınhay, O. ve Tarık, B. (2007) 'Nurdan Gürbilek'le Söyleşi: Kişisel Hayal Kırıklıkları, Ulusal Gurur Yaraları', *Mesele*, Nisan, s. 10-14.
- Altıntaş, G. (2009) 'Kuru Rüyaalar Alemi', Yücel, F. (ed.), s:49-72.
- Ambivalence (2008). Merriam-Webster's Collegiate Dictionary (11. Baskı).
- Argın, Ş. (2003) '1980'Lerden 1990'Lara: Şimdiki Zaman Diktatörlüğü', *Nostalji ile Ütopya Arasında*, İstanbul: Birikim.

- Armes, R. (1987) 'Yılmaz Güney', *Third World film making and the West*, Berkeley: California Üniv.
- Armes, R. (1989) 'Twelve Propositions on the Inaccessibility of Third World Cinema', *Turkish Cinema: An Introduction*, Woodhead, C. (ed.), Londra: London Üniv. SOAS Turkish Area Study Group.
- Arslan, U.T. (2007) *Bu Kabuslar Neden Cemil*, İstanbul: Metis.
- Arslan, U.T. (2010) *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul: Metis.
- Artun, A. (2004) 'Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm, *Modern Hayatın Ressamı*, C. Baudelaire içinde, s.7-87.
- Aytaç, S., Acar, vd. (2009) *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, İstanbul: Çitlembik.
- Bachelard, G. (2008) *Uzamanın Poetikası*, İstanbul: İthaki.
- Balan, C. (2006) 'Film İmgelerinin Göçü', *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5*, Bayrakdar, Deniz (ed.), İstanbul: Bağlam.
- Barthes, R. (2008) 'Adressiz', *Göstergeler İmparatorluğu*, T. Yücel (çev.) içinde, 2. Baskı, İstanbul: YKY.
- Baudelaire, C. (2004) *Modern Hayatın Ressamı*, A. Berktaş (çev.), İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (1989) *America*, Londra: Verso.
- Bauman, Z. (1994) 'Desert Spectacular', Tester, K. (ed.) içinde, s.138-157.
- Bauman, Z. (1998) *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, UK: Polity.
- Bauman, Z. (2000) *Siyaset Arayışı*, T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis.
- Bauman, Z. (2003) *Modernlik ve Müphemlik*, İ. Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2005) 'Seeking shelter in the city: fear, security and the city', *City*, Temmuz.

- Bauman, Z. (2006) 'Yabancılar', *Sosyolojik Düşünmek*, A. Yılmaz, (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bayrakdar, D. (2002) 'Türk Sineması: Hayali Vatanımız', *Türk Sineması'nda Yeni Yönelimler*, S.4, İstanbul:Bağlam, s.13-21.
- Bechler, R. (2010, Eylül 13). Forensic Architecture and the speech of things: a conversation. *OpenDemocracy*. <http://www.opendemocracy.net/eyal-weizman-rosemary-bechler/forensic-architecture-and-speech-of-things-conversation>.
- Belge, M. (1999). Zeyrek Camii'nin Önemi. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/1999/01/08/yazarlar/murbel.html>.
- Benjamin, W. (1989) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet In The Era Of High Capitalism*, H. Zohn (çev.), Londra, New York: NLB.
- Benjamin, W. (2001) 'Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine', *Son Bakışta Aşk*, N. Gürbilek (hazırlayan) içinde, A. Doğukan (çev.), İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2004), *Pasajlar*, A.Cemal (çev.), İstanbul: YKY.
- Berger, J. (1988) *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, İstanbul: Adam.
- Berman, M. (1982) *All that is solid melts into air : the experience of modernity*, New York: Simon and Schuster.
- Berman, M. (1994) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, Ü. Altuğ-B. Peker (çev.), İstanbul: İletişim.
- Bilgin, İ. (1995) 'Modernizmin Şehirdeki İzleri', *Defter*, S. 23, Bahar, s. 85-102.
- Bloch, E. (1999) 'Edebiyatta Şimdiki zaman', K. Atakay (çev.), *Defter*, S.37, Yaz, s. 167-181.
- Bonitzer, P. (2006) *Kör Alan ve Dekadrajlar*, İ. Yaşar (çev.), İstanbul: Metis.

- Bora, T. (2002) 'Son Yirmi Yılı Ayırıştırmak İçin Notlar', *Birikim*, S.152/153, s.55-60.
- Boyer, C. (1996) *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Massachusetts: MIT.
- Boym, S. (2009) *Nostaljinin Geleceği*, F. B. Aydar (çev.), İstanbul: Metis.
- Bozdoğan, S. (1998) 'Türk Mimari Kültürü'nde Modernizm', *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. (ed.s.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 118-135.
- Bruno, G. (2002) *Atlas of Emotion*, New York: Verso.
- Burgin, V. (1996) *In/Different Spaces*, Berkeley, Los Angeles, Londra: California Üniv.
- Calinescu, M. (1987) *Five Faces of Modernity*, Durham, Kuzey Carolina: Duke Üniv.
- Cansever, E. (2005) 'Tragedyalar', *Sonrası Kalır : Bütün Şiirleri*, Cansever, E. İstanbul: YKY.
- Carroll, N. (1988) *Mystifying Movies*, New York: Columbia Üniv.
- Casetti, F. (2008) *Eye Of The Century: Film, Experience, Modernity*, New York: Clumbia Üniv.
- Castells, M. (1989) *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring and Urban-Regional Process*, Oxford, New York: Blackwell.
- Cemal, A. (2004) 'Açıklamalar', *Pasajlar*, Benjamin, W. içinde, İstanbul: YKY, s.268-277.
- Chatterjee, P. (2000) 'Two Poets and Death: On Civil and Political Society in the Non-Christian World', *Questions of modernity*, Mitchell, T. (ed.), Minneapolis: Minnesota Üniv., s.35-48.

- Clarke, D.B., vd. (1997) *The Cinematic City*, D.B. Clarke (ed.), Londra, New York: Routledge.
- Colomina, B. (1996) 'The Split Wall: Domestic Voyeurism', *Sexuality and Space*, Bloomer, J. (ed.), Princeton Üniv., s.73-130.
- Colquhoun, A. (1990) *Essays in Arcitectural Criticism*, Cambridge, Massachusets; Londra, İngiltere: MIT Press.
- Comolli, J.-L. (1985) 'Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field' -3&4, *Movies and Methods*, Nichols, B. (ed.) içinde, Berkeley, Los Angeles: California Üniv., s.40-57.
- Comolli, J.-L. (1986) 'Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field' -1, *Narrative, Apparatus, Ideology*, Rosen, P. (ed.) içinde, New York, Oxford: Columbia Üniv., s.421-443.
- Comolli, J.-L. (2005) 'Machines of the Visible', *Technology and Culture*, Utterson, A. (ed.) içinde, New York: Routledge, s.37-52.
- Coşkun, Z. (1998) 'Ah Hemşerim, Vah Hemşerim: Yerleşik Yabancı', *Birikim*, Temmuz-Ağustos, s. 175-178.
- Crary, J. (2004) *Gözlemcinin Teknikleri*, E. Daldeniz (çev.), İstanbul: Metis.
- Çabuklu, Y. (2001) 'Röntgencilik', *Kovulanın İzi*, İstanbul: Metis.
- Çelik, Z. (1998) *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çiçekoğlu, F. (2006) 'İnsanlar İkiye Ayrılır', *Radikal*2, 9 Nisan.
- Çiçekoğlu, F. (2007) *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis.
- Daldal, A. (2003) 'Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım denemesi', *Birikim*, s. 104-112.
- Davis, M. (1992) 'The L.A. Inferno', *Socialist Review*, C. 22, S.1, Ocak, s.57-80.

- De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, Londra: California Üniv.
- Dehaene, M. ve De Cauter, L. (2008) 'The Space of Play', *Heterotopia And The City: Public Space In A Postcivil Society*, Dehaene, M. & De Cauter, L. (ed.), New York: Routledge.
- Deleuze, G. (1997) *Cinema I*, 5 B., Mineeapolis: Minnesota Üniv.
- Demos, T.J. (2005) '9. Uluslararası Istanbul Bienali Hakkında', *Artforum*, Kasım.
- Deringil, s. (1993) 'Abdülhamid Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Simgesel ve Törenselsel Doku: Görünmeden Görünmek', *Toplum ve Bilim*, C.62, Yaz-Güz, s. 34-56.
- Diken, B. (1998) 'Tradition, (Post)Modernity and Ambivalence', *Strangers, Ambivalence and social Theory*, Aldershot, Brookfield USA, Singapore, Sydney: Ashgate., s.157-195.
- Dimenberg, E. (2004) *Film noir and the spaces of modernity*, Cambridge, Mass.: Harvard Üniv.
- Donald, J. (1992) 'Metropolis: The City As Text', *Social and cultural forms of modernity*, Bocock, R. & Thompson, K. (ed.), Cambridge: Polity Press, Open University, s.418-461.
- Donald, J. (1999) *Imagining The Modern City*, Minneapolis: Minnesota Üniv.
- Donald, J. (2000) 'Memory', *City A-Z*, S. Pile, ve N. Thrift (ed.), Londra, New York: Routledge.
- Donald, J. (2003) 'The City The Cinema : Modern Spaces', Barry, *Visual Culture*, A., Morley, D. ve Jenks, C. (ed.), Londra, New York: Routledge.
- Eisenstein, S. (1990) 'Piranesi, or the Fludity of Forms', *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Tafuri, M. , Cambridge, Massachusetts, Londra: MIT.

- Eraydın, A. (1994) 'Mekân Organizasyonuna İlişkin Değişen Paradigmalar', *Toplum ve Bilim*, C. 64-65, Güz/Kış, s. 53-76.
- Erciyes, C. (2004) 'İstanbul 'Küba' mahallesi', *Radikal*, 25 Ekim.
- Erdem, R. (1990) *A Ay*, İstanbul: Nisan.
- Erdoğan, N. (1994) *Izleyici ve Sinema*, Ankara: Med-Campus Proje#126.
- Erdoğan, N. (1998) 'Melez Kùltürler, Aşırılıklar: Dünyayı Kurtaran Adam', *Birikim*, S.111-112, s. 179-184.
- Erdoğan, N. (1998) 'Yeşilçam'da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar', *Doğu Batı*, C. 1, S. 2, s. 173-182.
- Erdoğan, N. & Göktürk, D. (2001) 'Turkish Cinema', *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Leaman, O. (ed.), New York: Routledge, s. 533-573.
- Evren, S. & Usta, B. (2005) '12 Eylül'ler Üzerine, Nurdan Gürbilek ile Söyleşi', *Siyahi*, C. 5, Eylül-Ekim, s. 26-30.
- Eyüboğlu, S. (2002) '2000'lerde Değişen Bir Şeyler Var mı?', *Türk Sineması'nda Yeni Yönelimler - 4*, İstanbul: Bağlam, s.285-290.
- Forgoes, D. (2000) 'Antonioni: Space, Place, Sexuality', Konstantarakos, M. (ed.) *Spaces in European Cinema*, Exeter, UK; Oregon, ABD: Intellect, s.101-111.
- Foucault, M. (2003) *İktidarın Gözü - Seçme Yazılar 4*, İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2005) 'Başka Mekanlara Dair', *Özne ve İktidar*, 2.b., F. Keskin (ed.), Ergüden, I. (çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Freud, S. (1958) 'The uncanny', *On Creativity and the Unconscious*, Freud, S., New York; NY: Harper and Brothers.
- Friedberg, A. (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley: California Üniv.

- Frisby, D. (1985) 'Georg Simmel - The First Sociologist Of Modernity', C.2, S.3, *Theory, Culture, Society*.
- Frisby, D. (2004) 'Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyoloğu', *Modern Kültürde Çatışma*, G. Simmel, D. Frisby (ed.), İstanbul: İletişim.
- Gilloch, G. (1997) 'Dialectical Images:Paris and the Phantasmagoria of Modernity', *Myth and Metropolis* içinde, Cambridge, UK: Polity, s.93-131.
- Glancey, J. (1996) 'Exit from the city of destruction', *The Independent*, 23 Mayıs.
- Gledhill, C. (2008) 'Tür Kavramının Yeniden Düşünmek', *Sinema: Tarih Kuram Eleştiri*, S. Büker, S. ve G. Topçu (ed.), Ankara: Gazi Üniv.İletişim Fak., s.379-423.
- Goldberger, P. (1981, 30 Temmuz). On This Day: Robert Moses, Master Builder, is Dead at 92. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1218.html>.
- Goldman, L. (2005) *Roman Sosyolojisi*, A. Erkey (çev.), Ankara: Birleşik.
- Graham, S. (2004) 'Postmortem City: Towards an urban geopolitics', *City*, C. 8, S. 2, Temmuz, s.165-196.
- Gunning, T. (2008) 'Sighting the Modern Optical Uncanny', *Uncanny Modernity*, Collins, J. ve Jervis, J. (ed.) içinde, New York: Palgrave Macmillan, s.68-90.
- Güngörmüş, N. & Erdem, R. (2009) *Korkuyorum Anne: Kahramanca Yaşayanların Filmi*, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (1999) 'Kendine Ait Olmayan Oda', *Ev Ödevi* içinde, İstanbul: Metis, s.93-110.
- Gürbilek, N. (2001) 'Mahrumiyet', Gürbilek, N.(2001) *Vitrinde Yaşamak* içinde, İstanbul: Metis, s.53-70.
- Gürbilek, N. (2001) 'Sunuş', *Son Bakışta Aşk*, Benjamin, W. içinde, İstanbul: Metis, s.7-38.

- Hansen, M.B. (1995) 'America, Paris, the Alps: Kracauer and Benjamin on Cinema and Modernity', *Cinema and the Invention of Modern Life*, L. Charney & V. R. Schwartz (ed.), Londra, Berkeley, Los Angeles: California Üniv.
- Hansen, M. (1999) 'The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism', *Modernism/modernity*, C. 6, S. 2, Nisan , s. 59-77.
- Haydaroglu, M. (2008) 'Kutluğ Ataman ile Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve “Oditoryumda Sanat” Üzerine', *Sanat Dünyamız*, S. 107, Yaz, s.170-179.
- Heath, S. (1986) 'Narrative Space', *Narrative, Apparatus, Ideology*, Rosen, P. (ed.), New York, Oxford: Columbia Üniv., s.379-420.
- Hetherington, K. (1997) *Badlands of Modernity*, Londra, New York: Routledge.
- Hill, J. (2000) 'Film And Postmodernism', *Film Studies : Critical Approaches*, J. Hill ve P. C. Gibson (ed.), Oxford, New York: Oxford Üniv, s.94-103.
- Huizinga, J. (1995) *Homo Ludens*, M. A. Kılıçbay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Huyssen, A. (2006) 'Nostalgia for Ruins', *Grey Room*, C. 6, S. 23.
- İleri, S. (2007) 'Sevim Burak'ın İstanbul'u', *Zaman*, 7 Temmuz.
- Işık, O. (1994) 'Değişen Toplum / Mekan Kavrayışları', *Toplum ve Bilim*, C.64-65, Güz/Kış, s. 7-38.
- Işık, E. (2009) 'Mekan ve Toplum', *Özneler, Durumlar Ve Mekânlar : Toplum Ve Mekân: Mekânları Kurgulamak*, Işık, E. (ed.), İstanbul: Bağlam.
- Jervis, J. (1998) *Exploring the Modern*, Oxford, UK ; Malden, Mass.: Blackwell.
- Keyder, Ç. (2000) 'Arka Plan', *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, Keyder, Ç. (ed.) içinde, İstanbul: Metis.
- Kıray, M. (1984) 'İstanbul: Metropolitan Kent', *Mimarlık*, S.199, Ocak, s. 28-33.
- Koçak, O. (1992) 'Deneme, Kitle Kültürü, "Sahicilik", Hoşgörü', *Birikim*, C. 40, Ağustos, s. 18-25.

- Koçak, O. (2009) *Modern ve Ötesi: Elli Yılın sanatına Dair Kenar Notları*, İstanbul: Bilgi Üniv.
- Kofman, E. ve Lebas, E. (1996) 'Introduction: Lost In Transposition', *Writings On Cities*, Lefebvre, H., E. Kofman & E. Lebas (ed.), Cambridge, Massachusetts: Blackwell, s.3-60.
- Köstepen, E. (2004) 'Topyekûn Arayıştayız', *Altyazı*, Aralık.
- Kracauer, S. (2004) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2.B, Princeton: Princeton ve Oxford Üniv.
- Kundera, M. (2004) *Ölümsüzlük*, 2.Baskı, İstanbul: Can.
- Lefebvre, H. (1996) *Writings On Cities*, Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Lefebvre, H. (1998) *The Production of Space*, 11.B., Oxford, UK; Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Lynch, K. (1960) *The Image of the City*, Massachusetts: M.I.T.
- Maksudyan, N. (2009) 'Çelişkiler Gezegeni: Roman ve Modern', *Mesele*, C. 35, Kasım, s. 36-37.
- Marcuse, P. (2005) 'The City As Perverse Metaphor', *City*, C. 9, S. 2, s. 247-254.
- Massey, D. (2000) 'On space and the city', *City Worlds*, J., Allen, S. Pile & D. Massey (ed.), London, New York: Routledge, Open University., s153-165.
- Mitchell, T. (2000) 'Introduction', *Questions of modernity*, T. Mitchell içinde, Minneapolis: Minnesota Üniv.
- Mumford, L. (1961) *The City in History:Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, New York: Harcourt, Brace & World.
- Mumford, L. (1970) *The culture of cities* , New York: Mariner.
- Mutman, M. (1994) 'Kitap Eleştirisi:Üretilen Mekan, Yokolan Mekan', *Toplum ve Bilim*, S.64-65, s. 181-195.

- Neal, S. (2010) 'Kurum Olarak Sanat Sineması', *Sanat Sineması: Tartışmalar ve Yaklaşımlar*, Karadoğan, A. (ed.), Ankara: De Ki.
- Oktay, A. (2002) *Metropol ve İmgelem*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Okur, Y. (2009). Kutluğ Ataman: "Esas oyuncu atmosferdir". *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi*. http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63_KutluğAtaman.pdf
- Onega, S. & Landa, J.A.G. (2002) *Anlatıbilime Giriş*, D. Hakyemez (çev.), N. Salman (çev.), İstanbul: Adam.
- Orr, J. (1993) *Cinema and Modernity*, Cambridge, UK; Cambridge, Mas.: Polity, Blackwell.
- Oruç, M. (2008) *Sinema ve William Blake*, 30Aralık, [Online], Available: HYPERLINK "http://duvarfilm.wordpress.com/2008/12/30/sinema-ve-william-blake/" <http://duvarfilm.wordpress.com/2008/12/30/sinema-ve-william-blake/> [21 Kasım 2010].
- Öncü, A. (2005) 'İdealinizdeki Ev Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı', *Mekan, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler*, P. Weyland, & A. Öncü, (ed.), İstanbul: İletişim, s. 85-103.
- Özbek, M. (2004) 'Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe', *Kamusal Alan*, M. Özbek, (ed.), İstanbul: Hil.
- Özkaracalar, K. (2003) 'Karanlık Sular / Yılanın Öyküsü', *Türk Film Araştırmaları'nda Yeni Yönelimler - 3*, Bayrakdar, D. (ed.), İstanbul: Bağlam, s. 155-158.
- Öztürk, Z. (2003) '1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul', *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -3*, İstanbul, s. 59-68.
- Papastergiadis, N. (1998) *Dialogues In The Diasporas*, Londra: Rivers Oram Press.

- Peters, J.D. (1999) 'Exile, Nomadism, Diaspora: Stakes of Mobility in Western Canon', *Home, Exile, Homeland: Film, Media And the Politics of Place*, H. Naficy, (ed.), New York, NY: Routledge.
- Pile, S. (1996) *The Body and The City*, Londra, New York: Routledge.
- Pile, S. (2005) *Real Cities*, Londra: Sage.
- Pile, S., Brook, C. ve Mooney, G. (1999) *Unruly Cities*, London, New York: Routledge, Open University.
- Raven, L. (2008) *Mike Davis, Summer*, [Online], Available: HYPERLINK "bombsite.com/issues/104/articles/3146" bombsite.com/issues/104/articles/3146 [17 Jan 2010].
- Refiğ, H. (1971) *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket.
- Rogoff, I. (2004, Ekim 20). Turner Prize 2004. *Tate Online*. http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/ataman_transcript2.shtm
- Rubió, I.S.-M. (1995) 'Terrain Vague', *Anyplace*, C.D. Davidson, (ed.) New York, Cambridge, Londra: MIT.
- Ruggiero, V. (2003) 'Fear and Change In The City', *City*, C. 7, S.1, Nisan, s. 45-55.
- Sargın, G. A. (2005, 19 Ağustos). Kent Üzerine Notlar. *Arkitera*. <http://www.arkitera.com/k75-kent-uzerine-notlar-3.html>.
- Sarıkartal, Ç. (1994) 'Bazı Orta Çağ İslâm Yapıtlarında Öteki Mekânların Oluşumu', *Toplum ve Bilim*, C. 64-65, Güz-Kış, s. 141-157.
- Savaşır, İ. (2007) *Modernliğin Vicdanı*, İstanbul: Kanat Kitap.
- Schivelbusch, W. (1986) *The Railway Journey: The Industrialisation of Time and Space*, Berkeley: California Üniv.
- Schivelbusch, W. (2005) *Sense Of The City : An Alternate Approach To Urbanism*, Montréal, QC: Canadian Center For Architecture.
- Scognamillo, G. (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcı.

- Scognamillo, G. (1999) *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabalcı.
- Sennett, R. (1999) *Gözün Vicdanı Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, C. Kurultay, S. Sertabiboğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett, R. (2002) *Kamusal İnsanın Çöküşü*, T. Birkan (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett, R. (2009) *Zanaatkâr*, M. Pakdemir (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Shaviro, S. (2006) *The Cinematic Body*, Minneapolis, Londra: Minnesota Üniv.
- Shiel, M. (2001) 'Cinema and the City in History and Theory', *Cinema And The City: Film And Urban Societies In A Global Context*, M. Shiel, & T. Fitzmaurice, (ed.), Oxford, UK; Malden, Mas.: Blackwell.
- Shields, R. (1994) 'Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes On Flânerie', Tester, K. (ed.), s.61-80.
- Silverman, K. (1999) 'On Suture', *Film Theory and Criticism*, L.Braudy & M. Cohen, (ed.), NY, Oxford: Oxford Üniv., s.137-147.
- Silverman, K. (2006) 'Görünür Dünya', *Görünür Dünyanın Eşiği*, K. Silverman, A. Onacak (çev.), İstanbul: Ayrıntı, s.187-282.
- Simmel, G. (1950) 'The Stranger', *The Sociology of Georg Simmel*, K.H. Wolff, (ed.) New York: Free Press, s.402-408.
- Simmel, G. (1968) *The conflict in modern culture, and other essays*, New York: Teachers College Press.
- Simmel, G. (2004) *Modern Kültürde Çatışma*, T. Bora , N. Kalaycı ve E. Gen (çev.), İstanbul: İletişim.
- Stoker, B. (1994) *Dracula*, Harmondsworth, New York: Penguin.
- Stratton, J. (2000) 'Conceptualising Ambivalence', *Coming out Jewish: constructing ambivalent identities*, New York: Routledge, s.195-198.
- Suner, A. (2004) 'Horror Of A Different Kind: Dissonant Voices Of The New Turkish Cinema', *Screen C.4, S.4*, s. 305-323.

- Suner, A. (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis.
- Sutcliffe, A. (1984) 'The Metropolis in Cinema', *Metropolis 1890-1940*, A. Sutcliffe, (ed.), Mansell, Londra: Chicago Üniv., s.147-171.
- Tan, P. (2006, Ocak). *Arkitera*. <http://www.arkitera.com/interview.php?action=displayInterview&ID=25>.
- Tankut, T. (2004) "A Ay", *Alt Tarafı Bir Film mi?*, İstanbul: Papirüs, s.28-30.
- Tanyeli, U. (2005) 'Kamusal Mekan-Özel Mekan: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı', *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler*, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, s.199-209.
- Tekeli, İ. (2002) 'Siyasal Düşüncenin Gelişim Konusunda Bir Üst Anlatı', *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce : Modernleşme ve Batıcılık*, M. Gültekingil, T. Bora, U. Kocabaşoğlu (ed.), İstanbul: İletişim.
- Tester, K., vd. (1994) *The Flâneur*, Tester, K. (ed.), Londra, New York: Routledge.
- Todorov, T. (1992) *The Poetics of Prose*, Ithaca, New York: Cornell Üniversitesi.
- Todorov, T. (2004) *Fantastik*, N. Öztokat (çev.), İstanbul: Metis.
- Tomaşevski, B. (1995) 'Tema Örgüsü', *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri*, T. Todorov (ed.) içinde, M. Rifat & S. Rifat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.225-260.
- Turner, G. (2006) *Film as social practice*, New York: Routledge.
- Ulusay, N. (2008) *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Ankara: Dost.
- Vidler, A. (1991) 'Agoraphia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Sigfried Kracauer', *New German Critique*, S. 54, s. 31-45.
- Vidler, A. (1992) *The Architectural Uncanny : Essays In The Modern Unhomely*, Cambridge, Mass.: MIT.

- Vidler, A. (2000) *Warped Space : Art, Architecture, And Anxiety In Modern Culture*, Cambridge, Mass.: MIT.
- Williams, R. (2007) *Anahtar Sözcükler*, İstanbul: İletişim.
- Yardımcı, S. (2005) *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim.
- Yardımcı, S. ve Doğan, T. (2009) 'Mekan-Zaman-Anlam: Sait Faik Öyküsünde Ada', *Özneler, Durumlar Ve Mekânlar : Toplum Ve Mekân: Mekânları Kurgulamak*, Işık, E. (ed.), İstanbul: Bağlam.
- Yates, F. (1966) *The Art of Memory*, Chicago: Chicago Üniv.

ÖZET

Bu tez çalışmasında modernliğin bir bileşeni olan müphemlik, filmsel ve kentsel mekân bağlamında tartışılmıştır. Kente karşı öteden beri oluşmuş iki zıt duygunun tarihsel kaynaklarına ve gerekçelerine odaklanılarak bu iki duygunun yarattığı tutumların mekânın algılanışına etkisi tartışılmıştır. Buradan hareketle, sinemada mekânın bir arka plan olmaktan çıkıp bir aktör niteliğini nasıl ve zaman kazanmaya başladığı sorularına cevap aranmıştır. Bu cevaplara bağlı olarak, konu edinilen *A ay* (Reha Erdem, 1988) ve *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman, 1989) filmlerinde ön plana çıkan kent mekânı ve kentli anlayışlarına odaklanılarak, yarattıkları mekânın nitelikleri üzerinde durulmuştur. Müphemlik, bu filmlerde kentsel mekânın imgesini yeniden oluşturucu, yerleşmek ile aidiyet, ev ile kent ilişkilerini sorunsallaştıran bir rol üstlenmiştir. Ev ile kent mekânları, harâbe, yabancı, fantastik, tekinsizlik, temsili mekân, başka mekân ve öylesine-herhangi-mekân gibi figürler ve kavramlarla, tarihsel ve kültürel miras, nostalji, "iç" ile "dış" mekân ayrımının göreceliği ve doğa ile kent ayrımı gibi bağlamlarda incelenmiş, sinemada mekânın temsili sorunu üzerinde durulmuştur. Modernleşme sorunlarının ve kente yaklaşımların ikili zıtlıklarının mekâna yansıtılmasını değil, toplumsal mekân ve üretimini benimseyen bir sinemanın imkânlarının ne olduğu sorusu temelinde bir araştırma yapılmış, mekân-zaman, özne-mekân bağlamlarını yeniden gözden geçirmeye sebep olan tema ve figürlerin aracılığıyla bu imkânlar ortaya serilmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

In this thesis, ambivalence as a constituent of modernity is discussed in terms of filmic space and urban space. Taking two conflicting approaches towards urban environment as an initial point in interpreting spatial formation, the background of those approaches is outlined in terms of the occasions that paved the way. From this point of view, the means of space as an acting component instead of a passive backdrop were sought for. Accordingly, urban space and the idea of the citizen presented in *Ay* (Reha Erdem, 1988) and *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman, 1989) are analyzed and their characteristics are elaborated. In both films, ambivalence takes role in reconstructing the image of urban space as well as problematizing the relationships between dwelling and belonging, the house and the city within the context of modernity. The spaces of house and city are explored through the figures and concepts of the ruin, the stranger, the fantastic, the uncanny and other spaces (*heterotopias*) together with the themes of cultural and historical heritage, nostalgia, the relativity of and the distinction between the interior and exterior spaces and the problematization of the distinction of natural and urban spaces that appeared through modernity. Thus, the possibilities of a cinema which does not reduce space to a reflection of what can be seen through the eyes and instead takes on social space and the production of space as tendency are explored so that those possibilities that stimulate new relations of space-time and subject-space are laid out in terms of the themes and figures of modernism.