



SİNEMATOGRAFİK MEKÂNDA KARAKTERİN GİYSİSİ OLARAK "EV": SAATLER FİLMİ (ÜÇ KADIN, ÜÇ ZAMAN, BİR KİTAP VE BİR ADAM)

"HOME" AS CHARACTER'S CLOTHING IN THE CINEMATOGRAPHIC SPACE: MOVIE THE HOURS (THREE WOMEN, THREE TIMES, ONE BOOK, AND ONE MAN)

Haldun İLKDOĞAN*

Öz

Sinema, birçok unsuru içinde barındıran çok katmanlı bir iletişim aracıdır. Mekânsal bağlam da sinemanın görsel iletişim yönünden önemli bir katmandır. Bu nedendir ki, filmin yazınsal sözcüklerden çıkıp bedenleştiği mekânlar, seyircinin konuyu daha iyi kavrayabilmesi ve algılayabilmesi adına, filmin genel konseptine uygun olarak düzenlenmelidir. Çalışmanın amacı: sinematografik mekân olarak "ev" bağlamını, karakterin kimliğini yansıtan bir giysi metaforunda ele alarak mekânın sinematografik anlatımdaki yerini irdelemektir. Çalışmanın çalışma nesnesi 2002 yılı ABD ve İngiltere ortak yapımı olan "Saatler" filmidir. Bu bağlamda çalışmanın birinci kısmında sinemada gerçekliğin kurgusu, ikinci kısmında ise ev bağlamında insan-mekân ilişkisi açıklanmaktadır. Teorik çerçevenin ardından filmin mekânsal analizi gerçekleştirilmektedir. Bu çalışma ile genel anlamda mekânsal ifadenin sinematografik anlatımdaki yeri derinleştirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Mekân, Kimlik, Sinematografik Mekân.

Abstract

Cinema is a multi-layered communication tool that contains many elements. The spatial context is an important layer of the visual communication of cinema. For this reason, the spaces where the film emerges from the literary words should be arranged in accordance with the general concept of the film in order for the audience to better understand and perceive the subject. The aim of the study is to examine the place of the space in the cinematographic narration by taking the home context as a cinematographic place in a garment metaphor that reflects the identity of the character. The working object of the study is the movie "The Hours" co-production of the USA and the United Kingdom in 2002. In this context, in the first part of the study, the construction of reality in cinema and in the second part the relation of human-space in the context of home is explained. After the theoretical framework, the spatial analysis of the movie is carried out. With this study, generally, the place of spatial expression in cinematographic narration is deepened.

Keywords: Cinema, Space, Identity, Cinematographic Space.

GİRİŞ

...Birden kendini yatağında değil de bir parkta buluyor; inanılmaz derecede yeşil bir park, yeşil yeşil üstüne, bir parkın kuramsal görünümü hem çok tanıdık hem de alabildiğine gizemli...

Michael CUNNINGHAM, Saatler

Sinemanın düşünce düzlemini genişletmek adına çalışmaları olan kuramcılara bakıldığında sinema: Deleuze'e göre kavram yaratan bir etkinlik olarak (Sütçü 2005, 17); Wollen'e (2014, 8-9) göre çok çeşitli ifade kodları ve kipleriyle farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine hitap eden ve diğer sanatları bütünleştiren ve içeren bir sanat olarak; Metz'e (2012, 19) göre ise algılama, anlama psikolojisi, kuramsal estetik, seyirci sosyolojisi ve göstergebilimle oldukça alakalı, bütünsel bir "olgu" şeklinde tariflenmektedir.

Sinema her şeyden önce görsel bir iletişim aracıdır, ancak bir sinema ürününün (filmin) ortaya konulması sürecinde, birçok alandan/disiplinden faydalanılmaktadır. İşte bu noktada bu görsel aracın üzerine eklenen birçok katman, sonunda sinema filmini üretmektedir. Sinema filminin üretilmesinde "bütün tasarım"ı oluşturacak parçaların, belli bir tema altında birleşmesi ve belli bir anlam üzerinden işlenmesi gerekmektedir (Şenyapılı, 2003). Set tasarımı, bu bütünsel sanatın ifadesinin tamamlayıcısı ve olmazsa olmaz unsurlarından bir tanesidir. Özellikle sinematografik mekânın kurgusu, filmde anlatılan hikâyenin ifadesiyle bir bütünlük içerisinde izleyicinin filmin zamanını, duygusunu, hangi kültüre ait olduğunu yani yerini kavramasında çok önemli bir yere sahiptir. Dahası filmin inandırıcı olabilmesi için somut görüntülere dayanması gerekir, bunun aksi hikâyenin belgelendirilmemesi demektir. Bu belgelendirmede nesne fiziksel

* Dr. Öğr. Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, Şehircilik A.B.D.
haldunilkdogan@gmail.com



özelliklerinden çok daha fazlasını ifade eder (Foss, 2016, 52-55). Şayet anlamın sinemada varolmasını sağlayan ifade kodu anlamsız olursa, bu belirsizliğe ve temelsizliklere neden olur (Wollen, 2014, 17).

Çalışmanın kapsamını oluşturan sinematografik mekânda, sinematografik mekânla anlam üretimi “ev” fenomeni çerçevesinde insan-mekân ilişkisi üzerinden ele alınmadan önce insanın sinema perdesindeki görüntüyü nasıl anlamlandırdığı ve sinemanın fenomenal dünyayla ilişkisini açıklamak yerinde olacaktır. Çünkü perdedeki görüntü her ne kadar, görsel olarak şekillerin, renklerin ve çizgilerin bir oyunuydu da bunun fenomenlerle, insanın dünyayı algılaması ve anlamlandırmasıyla ilişkisi olduğu göz ardı edilemez bir gerçektir.

1. SİNEMATOGRAFİK MEKÂNDA GERÇEKLİK KURGUSU

İnsan, doğası gereği bedeni dolayısıyla dünyanın fiziki gerçeğinin bir parçasıdır. Dünyanın fiziki gerçeği içerisinde bedensel dolaşımını gerçekleştirirken görme edimiyle nesnelere gelen görüntülerin imgesel kayıtlarını toplar. Deneyimlenen dünya, insan zihninde imgesel ve anlamsal bir gerçekliğe dönüşür. Sinema görüntüsünün tözü, gözle görünen tüm nesnelere, ancak görüntüdeki nesne gerçek dünyadaki tam olarak aynıdır değildir. Sinematografik anlatımın bütünsel ifadesinin sağlanabilmesi için, sinemanın en küçük anlamlı birimi olarak var olan görüntü, sanatçının belirlediği ölçütler ve bağlamlar içinde sunulur (Büker, 2012, 49).

Sinema aracılığıyla ya da bir ressam ve fotoğrafçı aracılığıyla birçok nesnenin görüntüsü kaydedilebilir ve insanlara sunulabilir. Peki, bu sunulan kaydedilmiş/kanıtlanmış nesne simülarklarının (Jean Boudrillard’ın (2013, 6) deyişiyle: Bir gerçeklik olarak algılanan görünümü), görenin gerçek nesneyle karşılaşmasında gördüğü görüntüyle ilişkisi nedir?

“Aslında ressam ne ister ondan? Gözlerimizin önünde kendini dağ kıldığı sadece görünür olan araçları ortaya çıkarmasını ister. Işık, aydınlatma, gölgeler, yansımalar, renk, araştırmanın bütün bu nesnelere tam olarak gerçek varlıklar değildir: onların hayaletler gibi, yalnızca görsel bir varoluşu bulunur.” (Marleau-Ponty, 2006, 40)

Marleau-Ponty bu sözüyle aslında görüntünün ne olduğunu açıklamaktadır. Sinematografik mekândaki nesnenin simülarklarına gelmeden dahi gözle görme eyleminde görülen nesnenin kendisi olmadığını vurgulamakta ve bu görüntünün içinde nesnenin kendisinin dışında ışık, aydınlatma, gölge, yansıma ve renk gibi birtakım girdilerin olduğunu, bu girdiler aracılığıyla oluşarak asıl nesnenin bambaşka bir hale dönüştüğünü dile getirmektedir. Lefebvre (2014, 57) insanın, nesnenin gerçeğini kavrayabilecek şekilde bir görüye sahip olmadığını, insanın mekânı bir “şeffaflık yanılması” yani gerçeğin görünebilir olduğu yanlığıyla algıladığını dile getirerek Ponty’nin düşüncesini destekler. Bu düşünce aynı zamanda Heidegger’in (2011, 30-31) “fenomen” kavramını kavramsallaştırma girişiminde belirgin ifadelerle ortaya konmaktadır: “görünüm bir şeylerin kendini gösterebilmesi zemini üzerinde mümkündür. Fakat görünümü mümkün kılan söz konusu kendini gösterme görünmenin bizatihi kendisi değildir. Zira görünme, bir şeyin, kendini gösteren aracılığıyla kendini beyan etmesidir”. Yani görünüm bir fenomene muhtaçtır ve görülen, kendinde nesneden başka bir şeydir.

Sinematografik mekân ile insan arasındaki iletişimin üretimi insanın içinde olduğu dünyayla ilgili görsel algısının niteliği dolayısıyla gerçekleşmektedir. Perdedeki göstergelerin fiziksel gerçekle ilişkisi, görüntünün bir renk ve ışık özmesi olması dolayısıyla, yoktur (Adanır, 2012, 53). Metz (2012, 23) bunu şu şekilde ifade etmiştir: “Sinema perdesinin üzerinde gördüğümüz büyük bir ağaçtır. Ancak elimizi uzattığımızda pürüklü ve incilip kalınlaşan bir kabuğu değil, ışıklar ve gölgelerle delinmiş bir boşluğu yakalarız.”. Ancak, nesnelerin görüntüleri gerçek dünyanın yansımaları olduğu için gerçeği alabildiğine bozamaz. Filmin anlaşılabilmesi için nesnelerin simülarklarının izleyici tarafından da anlaşılması gerekir (Büker, 2012, 51). Sinemada gösteren ve gösterilen hemen hemen özdeştir, çünkü sinemanın göstergesi kısa-devre yapmış gösterge olarak tanımlanabilir. Bir kitabın görüntüsü, bir kitaba, kavramsal olarak “kitap” sözcüğünden çok daha yakındır (Monaco, 2010, 153 - 154). Görüntünün göstereni düz anlamı çok güçlü bir biçimde yaratır, bunun nedeni gerçeğe çok benzemesidir (Büker, 2012, 51). Düz anlam insanın karşısında gördüğü görüntünün doğrudan nesnesini anımsatır. Yan anlam ise bir göstergenin içinde bulunduğu bağlam ile tarif edilebilir. Bu bağlamda göstergelerin sunuş biçimi de önem arz etmektedir. Anlam bu şekilde oluşacaktır.

Kamera izleyiciye bir şey gösterdiğinde izleyici onu bir gerçek olarak görür, çünkü görülmesi istenen görüntü tam karşıda duruyordur. Ancak görünen şey tamamen yanlış anlaşılabilir, tek başına görüntü filmin bağlamını ifade etmez (Foss, 2016, 52). Dolayısıyla perdedeki görüntüde oluşan bağlamı sanatçının kendisi belirler ve izleyici gördükleri dışında kalan dünyadan bir haber olarak sadece filmin bağlamına katılan göstergeler üzerinden filmi deneyimler (Büker, 2012, 49). Filmdeki gerçeklik algısı ise



devinimle gerçekleşir. Devinimin film algısına kattığı iki önemli özellik vardır: ek bir gerçeklik göstergesi ve canlılık kazanan nesnelere (Metz, 2012, 22).

Sinematografik anlatımda göstergeler ve filmin hikâyesiyle ilişkili olan bağlamları her ne kadar sanatçının bakışından çıkmış olsa da sinema sanatsal bir ürün olması dolayısıyla, izleyici tarafından anlaşılmayı da bekler. Bu anlatımda filmin hikâyesi mekânsal göstergelerle desteklenir ve (başka bir kültüre ait olsa bile) kültürel uzlaşımına sahip göstergeler filmin anlatımına katılır. Çalışmanın amacı dolayısıyla yukarıda bahsedilen bağlam ve anlamın oluşturulması karakterlerin kendi mekânlarının tasarımı üzerinden açıklanacağı için bu noktada insan-mekân ilişkisini ve bu ilişkinin "ev" ile olan bağını ortaya koymak gerekir.

2. İNSAN MEKÂN İLİŞKİSİ

Birçok düşünür mekân konusunda farklı tanımlamalar yapsa da mekânı bütünsel olarak ele alan ve onu diyalektik ilişkilerle oluşan bir üretim olarak gören Lefebvre (2014) (toplumsal) mekânın (toplumsal) üretim olduğunu ifade etmektedir. Böylece mekân kavramı kartezyen mekân anlayışlarının elinden sıyrılıp tarihsel materyalizmle birlikte bir üst seviyeye taşınmıştır. İnsan ve mekân arasında diyalektik bir ilişki vardır. Heidegger'in (2011) deyişiyle "insanın varoluşu aslında bir dünya içinde olmaktır, dünya ile karşılaşmaktır". Ruh ve maddeden oluşan insanın karşısında duran gerçek, insan bedeninin duyumsadığı ölçüde bir gerçeklikte insan zihninde bir bilgiye dönüşür. Toplumsal bağlamı yapı mefhumu üzerinden ele alan Strauss'un görüşlerine göre birey, toplumsal yapı içerisinde tamamen pasiftir, onu yapı biçimlendirir. Dahası yapı, aşkınsal bir yere de sahip olup toplumsal bilinçaltını ifade eder, bu da bireyin zihninin yapı tarafından şekillendiğini gösterir. Sonuç olarak, toplumsal alanda öznenin etkili olabilmesi söz konusu bile değildir (Saygın, 2010, 13). Yapısalcı düşüncede insan mekân diyalektiği, yalnızca mekânın insanı biçimlendirdiği düşüncesi üzerinden ele alınarak, insanın özne olma durumu göz ardı edilmiştir.

İnsan bir toplumsallık içerisine doğar ve kendi yönünü bulmak zorunda olduğu bu toplumsal dünya, toplumsal ilişkilerin, belirli anlam yapılarıyla semboller ve simgeler sisteminin, toplumsal örgütlenmenin kurumsallaşmış biçimlerinin, statü ve itibar sistemlerinin sıkıca örülmüş ağı olarak deneyimlenir (Schütz, 2018, 94). Bu deneyimleme bir kültürel var olmadır. Levi Strauss'a göre kültür şu şekilde açıklanmıştır: "Her kültüre bir sembolik sistemler bütünü olarak bakılabilir ve bu sistemlerin en önde gelenleri dil, evlenme kuralları, ekonomik ilişkiler, sanat, bilim ve dindir. Bu sistemler, fiziki gerçekliğin, sosyal gerçekliğin görünümünü, bu iki gerçeklik tipinin kendi aralarında kurduğu ilişkileri ve sembolik sistemlerin kendi aralarında kurduğu ilişkileri dile getirme amacı taşır." (Cuche, 2013, 61). İnsan kendinden önce de var olan ve başkalarınca deneyimlenmiş kültürel biçimler içinde toplumsallaşarak imgelerin sembolik ifadelerini farkında olmadan benimser ve bir kimlik edinir.

Bir toplumsal mekân içinde olmak, o toplumun her üyesi için, mekânıyla ilişkisinde belirli bir yeterlik ve performans gerektirmektedir. Mekânın deneyimlenmesiyle ilişkili olan bu durum, beden ve duyular aracılığıyla algılanan mekânı, yani "maddi" mekânı tanımlamaktadır (Lefebvre, 2014, 63). Beden mekân ilişkisi bağlamında insanın gündelik yaşamı nesnelere arasında cereyan eder. Bu nesnelere varlığı insanı bir rol oynamaya yöneltir (Bergson, 2007, 72). Birey kamusal alanlarda o yere ait olmanın toplumsallaşma süreçlerini yaşarken, "ev" bireyin özel mekânı olarak beden mekân ilişkisinde etkin bir konuma gelmesi adına özgürleşebilme mekânı olarak ifade edilebilir. Ev hacminin anlamlandırılmasında toplumsal gerçeklikler yine kapsama dâhil edilir ancak bireysel yetenekler, kültürel birikimler, yani bireyin kimliği ev mekânında kendini gösterebilir.

Sebba ve Churchman'ın (1983) alansallık ve mahremiyet konusundaki araştırmaları sonucuna göre evin, içinde yaşayanların kontrol imkânları dâhilinde beş tür alana ayrıldığı ifade edilmiştir. Bunlar: Bireysel, paylaşılan, genel, yargı yetkisinin olduğu ve etkinliğe yönelik alanlardır. Després'in (1991, 97-100) evin anlamı üzerine yaptığı çalışmada evin mekânsal oluşumunu güvenlik ve kontrol, bireyin fikirlerinin ve değerlerinin yansması, konut üzerinde etki sahibi olma ve değiştirebilme, kalıcılık ve süreklilik, aile ve arkadaş ilişkileri, aktivite merkezi, dış dünyadan kaçıp sığınılan yer, bireysel statü göstergesi, maddi fiziksel yapı ve sahip olunan yer olarak sınıflandırmıştır. Cooper (1974, 131) ise ev ile insan arasındaki ilişkide evin hem bireyin kendi samimi ortamındaki hem de kamusal alandaki kimliğinde kendini nasıl gördüğünün yansımalarını taşıdığını dile getirmiştir.

İnsan mekân ilişkisinde toplumsal yapılar ve bireysel var olma biçimleri diyalektiğinde oluşan insan kimliğinin, ev konusundaki araştırmalar ve teorik içerik doğrultusunda, evi biçimlendirdiği ve evin insanın toplumsal varoluşunu yansıtan bir bütün olduğu ortadadır. Dolayısıyla sinematografik bütünde filmin



hikayesine, anlatımı tamamlayan ve bağlamı kurgulayan, bir sinematografik katman olarak katılması mümkündür. Evin kavramsal açılımı çerçevesinde bireyin toplumsal varlığını yansıtan bir kimlik göstereni olarak kullanılması yine de sanatçının tercihiyle alakalıdır. Sanatçı bu veriyi iki şekilde kullanabilir: birincisi ev bağlamında bireyin toplumsal varoluşunu yansıtmak için; ikincisi ise bireyin toplumsal yapının dayattığı kimliğiyle çatışma halinde olan bireysel (kendi özgün) kimliği için. Bu yargının farklı durumları “Saatler” (Rudin, Fox, 2002) filmi üzerinden analiz edilecek ve mekânın sinematografik anlatımdaki konumu açıklanacaktır.

3. SAATLER FİLMİ MEKÂNSAL ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Filmin Konusu

Çalışmada çalışma nesnesi olarak ele alınan “Saatler (The Hours)” filmi Michael Cunningham’ın (2009) yine aynı isimli romanından sinemaya uyarlanmıştır. 2002 yılı ABD yapımı olan film A. Scott Rudin, Robert Fox prodüktörlüğünde ve Stephan Dadry yönetmenliğinde beyaz perdeye aktarılmıştır.

Filmin konusu: Filmde üç ayrı zaman üzerinden üç kadının bir günün anlatılmaktadır. Zamanlar sırasıyla 1923 (Virginia Woolf), 1951 (Laura Brown), 2001 (Clarissa Vaughan) şeklindedir.

Virginia Woolf (1923 yılı) Londra’nın bir banliyösünde yaşarken bir taraftan depresyonla savaşıyor bir taraftan da “Mrs. Daloway” adındaki kült romanını yazmaya çalışmaktadır. Laura Brown (1951 yılı) II. Dünya savaşı sonrasında Los Angeles’te yaşayan bir ev hanımıdır. Clarissa Vaughan (2001 yılı) ise New York’ta yaşayan, Mrs. Daloway karakterinin modern halidir.

2001 yılında New York’ta editör olan Clarissa Vaughan eski kocası Richard Brown onuruna bir parti düzenlemek istemektedir. Bu partinin nedeni ise Richard’ın başarılı bir şair olması ve şiirlerinden dolayı çok prestijli bir ödülün ona verilmiş olmasıdır. Clarissa bu partinin düzenlenmesi adına kendini borçlu hissetmektedir, bir bakıma AIDS’e yakalanan Richard için bunun büyük bir moral olacağını düşünmektedir. Virginia Woolf, ilk cümlesini bulmakta zorlandığı Mrs. Daloway kitabıyla ve depresyonla uğraşırken eşi Leonard onu mutlu etmek için elinden geleni yapmaktadır. Virginia Woolf hem kendi hayatındaki kimlik çatışmalarından hem de kitabının satır aralıklarına sıkışmış ve bunalımlı durumundan çıkamamaktadır. Laura Brown ise Mrs. Daloway kitabını okumaktadır ve bu kitabın içeriği nedeniyle hayatında büyük bir değişiklik yapma kararı almaya çalışmaktadır. Laura için ev hanımı olmak ve bir erkeğin kadını olmak kendi cinsel kimliği nedeniyle kabul edilebilir bir durum değildir. Filmin sonunda Virginia’nın hayat hikâyesi doğrultusunda intiharı gösterilmektedir. İntiharının sebebi, içinden çıkılmaz bir hal almış bunalımlarından kurtulmak ve onu mutlu etmek için çabalayan eşi Leonard’ı özgürleştirmek istemesidir. Clarissa, ayrı evlerde yaşasalar da aralarındaki bağın belirsizleştiği ve kendini ona karşı sorumlu hissettiği eşi Richard’ın intiharıyla bir nevi özgürlüğüne kavuşmaktadır. Çünkü Richard da cinsel kimliği itibarıyla toplumsal kimlik bunalımındadır ve Clarissa’nın onun için hayatını göz ardı etmesi onu rahatsız eder. Zaten intiharının nedeni de bir bakıma Clarissa’yı özgürleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Richard, Laura Brown’un oğludur. Filmin sonunda, Richard’ın intihar etmesinin ardından, Laura Brown Clarissa’yı ziyaret etmektedir.

Filmde bu üç kadının birleşim noktası bir kitap gibi görünse de ortak noktaları bireyin sosyo-kültürel anlamda yaşadığı zorluklar ve toplumsal kimlik bunalımlarıdır. Karakterlerin bu durumu filmde mekânsal ifadelerle bütünleştirilmiştir ve “ev”, karakterlerin ikinci bir giysisi olarak sinematografik anlatımda kullanılmıştır. Film içerisinde üç kadının evi ve bu üç kadının eviyle birlikte Laura’nın oğlu, Clarissa’nın eski eşi Richard’ın evi de incelenecektir.

3.2. Filmin “Ev” Bağlamında Mekânsal Çözümlemesi

Filmin mekânsal çözümlemesi gerçekleştirilirken izlenecek aşamalarda öncelikle karakterlerin, geçmiş deneyimleriyle (kendi tarihsel süreçleri doğrultusunda) oluşan karakter özellikleri açıklanmaktadır. Ardından yaşadıkları evler (yukarıdaki teorik bilgilere göre ortak yaşam alanlarının farklılığı göz önünde bulundurularak) ve özellikle kişisel mekânları, mimari öğelerin ve eşyaların oluşturdukları dizimler üzerinden açıklanmaktadır. Çözümleme, karakterler üzerinden, Virginia Woolf, Laura Brown, Clarissa Vaughan ve Richard Brown sıralamasında gerçekleştirilmektedir.

3.2.1. 1923, Richmond, Virginia Woolf

Virginia Woolf karakteri bir yazar olarak gerçek Virginia Woolf’un bir yansımasıdır. Filmdeki bu karakter çevresindeki dünyaya karşı oldukça hassas bir yapıdadır. Etrafındaki küçük detaylar ilgisini çeker, çünkü detayların dünyayı kavramada büyük bir önemi olduğu kanısındadır. Bu da onu diğer insanların

farkında bile olmadıkları duygu durumlarını keşfetmesini sağlamaktadır. Ancak dünyayı derin bir algı düzleminde okurken edindiği bu duygu durumları onu rahatsız etmekte ve sağlıklı bir insan olmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla gizli, karamsar bir yapıya sahiptir ve gündelik hayat ritimlerine çok fazla ayak uyduramamaktadır. Karakter hem Londra'da insanların içinde olmayı hem de yazmak için kalabalıktan uzak bir yerde olmayı arzulamaktadır. Zaten Richmond'da yaşmalarının nedeni de budur. Virginia Woolf filmde Mrs. Daloway adındaki romanı yazmaktadır. Romanın ilk cümlesini bulmak için bile uzun düşünce saatleri geçirmektedir ve ürettiği karakterin kimliğine bürünmeye çabalarken bir taraftan da kendi toplumsal rolüyle de çatışma halindedir. Dahası onu mutlu etmeye çalışan eşi Leonard'a yük olduğunu düşünmektedir. Virginia buhranlı duygu durumu dolayısıyla intihara yakın bir karakter de sergilemektedir.

Virginia Woolf'un yaşadığı ev, Richmond'da müstakil bir konuttur. Burada eşi Leonard ve evin diğer çalışanlarıyla birlikte yaşamaktadır. Neoklasik mimari üsluba sahip olan ev (resim 1) uzaktan gri ve bakımsız ifadesiyle dramatik bir görsellik edinmiştir. Virginia'nın duygu durumu, bedeni üzerinden okunduğunda tıpkı bu ev gibi gri tonlarda, (anıtısalığından dolayı) durağan görünmektedir (resim 2). Yapının gri sıvasının, alınlığının, teras ve balkonunun yer yer kararmış olması, çatısındaki kiremitlerin uzun bir süredir kullanıldığını ve değiştirilmediğini gösteren farklı farklı renkleri yapının yıpranmak konusunda epey yaş aldığını göstermektedir. Yapı cephesinin eski ve bakımsız ifadesi Virginia'nın sağlıklı bir insan olmaya çalışırken edindiği yıpranmışlık durumunun görselleştirilmesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca yapının kırsal bir çevrede tek başına olması da karakterin bireyselliğini ve çevresinden izole bir kimliğe sahip olduğunu vurgulamaktadır.



Resim 1: Virginia'nın evi (dk. 05.14) (Rudin, Fox, 2002)

Evin iç mekânına bakıldığında yoğun bir ahşap kullanımı göze çarpmaktadır. Koyu kahverengi, evin genel renk paletine hâkimdir. Dahası evdeki diğer eşyalar da bu rengi tamamlayıcı renklerde ve tonlardadır (resim 2). Evin iç kısmının bu denli koyu renklerle bezenmesi, Virginia'nın ruhsal durumunun kendi gündelik hayatında oluşturduğu kasvet kadar, ağır ve baskın bir görsellik sunmaktadır. Dahası evin içinde, yapının neoklasik mimari üsluba sahip olması nedeniyle, bulunan kolon yapılar hem evin cephesinde hem de iç mekânında dikey aksı vurgulamaktadır. Dikey çizginin ifadesi etken olmak, aktif olmaktır ve özellikle koyu renklerin bu aksı vurgulaması etkin olanın negatiflik olduğunu belirtmektir. Evin salonu olarak görselleştirilen bu görüntüde eşyaların, içinde bulunan dönemi vurgulamasının yanı sıra vitrindeki ve masadaki kitapların düzensizliği ve çokluğu da dikkat çekmektedir. Kitap, bir yazarın temsil mekanıdır (hayal edilen mekân), bu nedenle kitapların ifadesi, bir yazar olarak Virginia'nın düşsel üretiminde düşünce pratiğinin farklılıklar ve düzensizlikler üzerinden gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Zaten hikâye anlatımında "düşünce akışı" tekniğinin öncülerinden olması da bunu kanıtlamaktadır.



Resim 2: Virginia'nın evi (dk. 01.11.11) (Rudin, Fox, 2002)

Virginia'nın yaşadığı evde Després'in (1991) evin mekânları için yaptığı sınıflandırma belirgin bir şekilde görülmektedir. Leonard evin bir odasını matbaa (resim 3) olarak kullanmaktadır ve burada kitap yayımlamaktadır. Bu mekânda yine yoğun ahşap kullanımı ve dolayısıyla koyu tonlar gözlemlenmektedir. Bunların yanı sıra birçok kâğıdın olması ve diğer basım aletlerinin gündelik bir mekâna bu kadar yakın olması da karakterlerin yazarlık edimiyle fazlaca içli dışlı olduklarının temsildir. Bu mekân ayrıca Virginia ve Leonard'ın yazmak ve kitaplar konusunda birbirlerini tamamladıklarının da ifadesidir. Virginia yazmakla uğraşırken Leonard editörlük ve basım işiyle ilgilenmektedir.



Resim 3: Leonard'ın evin içindeki matbaası (dk. 30.49) (Rudin, Fox, 2002)

Virginia'nın kendi çalışma odası (resim 4) diğer odalara göre evin en fazla ışık alan odasıdır. Bu kadar aydınlık olması karakterin toplumsal kimliğinden sıyrılıp üretmek özgürleşebildiği bir mekân olduğunu göstermektedir. Dahası çevresel uyaranların azlığı ve düş kurmanın sınırsızlığında gezinmenin bedensizliğini de bu mekân görselinden okumak mümkündür. Çünkü bu mekânsal dinginlik insana düş kurabilecek odaklanmayı da sağlamaktadır. Bununla birlikte görseldeki etrafa saçılmış kâğıtlar ve dağınıklık, karakterin zihinsel meşguliyetini sergilemektedir.



Resim 4: Virginia'nın özel çalışma odası (dk. 01.12.00) (Rudin, Fox, 2002)

Üretken düşsellik, fiziksel mekânın gereksinimlerinden uzaklaşılmasına neden olur. Dolayısıyla dağınıklık ve düzensizlik çok çeşitli ve etken bir düşüncenin temsilidir. Bunların dışında daktiloda yazılmayı bekleyen kâğıtlar, masa üzerinde el altında bulunan ve gerektiğinde kurcalandığı düzensizliğinden anlaşılacak kitaplar, masa ve sehpanın üzerindeki içi boş çay fincanları ve etrafta henüz ipleri çözülmemiş paketler tamamen karakterin meşguliyetini ve hem kendisinin hem de üzerinde çalıştığı karakterin ruhsal durumunu çözmeye çalışmasını betimleyen diğer mekânsal göstergeler olarak sinematografik anlatıma katılmıştır. Bu mekân, Virginia'nın bir yazar olarak güçlü bir düşünce düzlemine sahip olduğunu vurgulamaktadır. Yaşanmışlık izlerinin oldukça belirgin olduğu mekânda yazarın sürekli bilgi ihtiyacını karşılamaya çalıştığı ve sürekli ürettiği okunabilmektedir. Bu nedenle de Virginia'nın bir arayış içinde olduğunu ve etrafına kendini ifade etmek için yazma pratiğini bir aracı olarak gördüğünü söylemek yerinde olacaktır. Karakter kendi toplumsal kimliğinden daha güçlü bir bireyselliğe sahiptir ve bu ikisi arasındaki çatışmadan kurtulup özgürleşebilme ihtiyacı mekânsal olarak görseldeki mekânsal dizim ile ifade edilmiştir. Virginia'nın içinde bulunduğu mekân, toplumsal rolünün değil karakterin özgün kimliğinin bir yansıması olarak düzenlenmiştir.

3.2.2. 1951, Los Angeles, Laura Brown

Laura Brown karakteri, zamanındaki birçok kadın gibi küçük yaşta evlendirilmiş ve hem anne hem de eş rollerini edinmiştir. Dahası hamiledir. Geçmişte eşi kolejin en popüler öğrencisiyken kendisi de bir kitap kurdudur. O günlerden hayatının şu anki geldiği noktayı yadırgamaktadır. Laura her gün sanki başkasının hayatına uyanıyormuş gibi yatağından kalkmaktadır. Ev hanımı rolü onu oldukça rahatsız etmektedir. Buna rağmen bir taraftan da mutlu olması gerektiğini düşünmektedir, çünkü nazik bir kocaya, onu seven bir çocuğa ve güzel bir eve sahiptir. Ancak kendisiyle ilgili bir sorun olduğunu hissetmektedir, yine de normal olduğunu kendine inandırmaya çalışmaktadır. Yaşadığı hayatın kısıcından kurtulmak için de kitaplara sığınmaktadır. Özellikle Mrs. Daloway kitabını okumakta ve kendi hayatına dair bir şeyler keşfetmeye çalışmaktadır. Kendi yaşamının dışına çıkmak için bir diğer yolu intihar etmekte bulmaktadır. Bunu deneyecek ancak başarılı olamayacaktır, çözümü ise ailesini terk etmekte bulacaktır.

Laura Brown, Los Angeles'ta eşi ve tek çocuğu olan Richard'la birlikte tek katlı müstakil bir evde yaşamaktadır (resim 6). Laura'nın aile hayatında aşırı bir düzen bulunmaktadır. Bu düzenli hal her şeyden önce yaşadıkları evin içinde bulunduğu bölgenin mekânsal ifadesinde (resim 5) görülmektedir. Bu bölgede tek katlı yapılar ve peyzaj öğeleri tek sıra halinde, neredeyse askeri bir nizamda, yerleştirilmiştir. Burada önemli bir noktada yapıların tek tip yapılar olmasıdır, bu durum içinde bulunulan dönemin toplumsal algısını da vurgulamaktadır: tek tipleştirme. Bu toplumsal algı insanların toplumsal kimlikleri hakkında da aynı düşünce düzleminde yer almaktadır. Tıpkı Virginia Woolf'un evinin kırsalda, izole, çevresinden kopuk, bireysel bir karakter yapısını temsil etmesi gibi Laura'nın evi de kendi bireysel niteliklerini toplumun ürettiği tek tip kadın (ev hanımı) formuna bırakmak zorunda kaldığının temsildir. Keza Laura Brown kendi gibi olmaya çalışan ancak gündelik hayatında (o dönemin kadın figürü olarak) herkes olan bir karakterdir ve bu nedenle bir iç çatışma yaşamaktadır.



Resim 5: Laura Brown'un evinin olduğu yerleşke (dk. 03.49) (Rudin, Fox, 2002)

Yaşadıkları yer itibariyle Laura'nın ailesinin ekonomik olarak iyi bir düzeyde olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bunun en önemli göstergeleri de üç kişilik bir aile olarak iki tane arabaya sahip olmalarıdır. Bunların dışında yapıyı çevreleyen peyzajda, yapı cephesinde, panjur ve çatıda en ufak bir deformasyon yoktur (resim 6). Görselin bütünü, bir aile için kusursuz bir yaşamın varlığını temsil etmektedir. Ancak Laura Brown için de zaten sorun olan budur. Bu kusursuzluğun ve düzenin dayattığı toplumsal rolün içinde kendine yabancılaşması onu rahatsız etmektedir.



Resim 6: Laura Brown'un evi dış mekân (dk. 04.12) (Rudin, Fox, 2002)

Laura Brown'un evinin iç mekânlarına bakıldığında tipik bir Amerikan aile evi olduğu görülmektedir (resim 7). Evin mekânsal diziminde evin giriş kapısının hemen yan tarafında, salona açılan bir mutfak alanı bulunmaktadır. Laura Brown'a ait film sahnelerinde karakterin genelde mutfak kullanımını içinde vakit geçirdiği görülmektedir. Dahası evin iç mekânı vazolar, çiçekler ve çeşitli vitrin eşyalarıyla süslenmiş durumdadır. Ev mekânında görsellik üzerine yerleştirilmiş eşyaların temizlenme ve düzenlenme gibi ihtiyaçlarını karşılayacak bir insanın olması gerekliliği ortadadır ve bu kişi ev hanımı rolündeki Laura Brown'dır. Geçmişinde bir kitap kurdu olan ve hala da hayatının gerçeklerinden kitaplar aracılığıyla uzaklaşabilen bir karakterin yaşadığı evin hiçbir yerinde bir kitaplık olmaması, salondaki raflarda vazo gibi süs eşyalarının yer alması ve karakterin sürekli mutfak görselini tamamlayan çiçekli elbiseli bir nesneye dönüşmesi aslında kendine ait olmayan bir dünyada yaşadığının en büyük göstergesidir. Laura Brown toplumun dayattığı toplumsal rolden ve bu role ilişkin onu biçimlendiren, kimliklendiren mekândan uzaklaşmaya çalışmaktadır. Bunların dışında resim 7 görselinden Laura Brown'un ailesinin mutlu bir Amerikan ailesini temsil ettiğini de söylemek yerinde olacaktır.



Resim 7: Laura Brown'un evi iç mekân (dk. 01.34.13) (Rudin, Fox, 2002)

Laura cinsel kimliği nedeniyle bireysel kimliğini ev mekânında dışa vuramamaktadır. Ev, temizliğiyle ve düzenli yapısıyla kusursuz bir ev hanımının evi olduğunu göstermektedir (resim 8). Bir ev hanımı olmak ve bir erkeğin kadını olmak, dahası Avrupa orta çağ belirsizliğinin ürettiği feodal yapının kadını, eve, çocuğa, erkeğe hizmet etmeye ve mutfak mekânına mahkûm bırakması durumu Laura için kabul edilmesi zor bir durumdur. Bunlardan kaçışı ise filmde Virginia'nın yazdığı "Mrs. Daloway" romanında bulmaktadır. Laura Brown'un evi, onun ev hanımı olarak toplumsal rolünün biçimlendirildiği mekânsal göstergelerle oluşturulmuştur. Ev'de Laura'nın bireysel bir mekânı yoktur. Bireysel kimliği ise içinde bulunduğu evin kodladığı "ev hanımı" kimliğiyle çatışma içindedir. Yani karakter, giyindiği mekânsal kıyafetin kendine ait olmadığını ve o mekânsal kıyafetin tam tersi bir kimlikte olduğunu filmde de vurgulamaktadır. Burada mekânsal göstergeler Laura Brown'un kendi kimliğiyle zıtlık oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Dahası mekândan karakterin özgün kişiliğini okumam mümkün değildir, onun yerine toplumsal yapının karaktere biçtiği toplumsal rol net bir şekilde okunabilmektedir.



Resim 8: Laura Brown'un mutfağı (dk. 59.38) (Rudin, Fox, 2002)

3.2.3. 2001, New York, Clarissa Vaughan

Clarissa Vaughan karakteri Virginia Woolf'un Mrs. Daloway karakterinin modern bir yansımasıdır. Etrafındaki dünyaya pozitif bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Bu onu farklı olasılıkları kabul edebilir ve açık görüşlü bir karakter kılmaktadır. Clarissa gündelik işlerden zevk almasını bilen bir yapıdadır. Buna rağmen geçmişinde yaptığı seçimlerinden dolayı hayatını nasıl bir hale getirdiğini sorgulamaktadır. Eski eşi Richard'la olan aşk ilişkisine karşı hala çok güçlü nostaljik hisler taşımakta ve şimdiki eve bağlı yaşamıyla gençliğindeki sınırsız özgürlüğünü karşılaştırmaktadır. Kendi hayatında ailevi küçük detaylarla uğraşmaktan keyif almakta ve bir apartman dairesine sahip olmak, bir çiçek almak onu mutlu etmektedir. Bunlarla birlikte sahip olduklarının yeterli olup olmadıklarını da sorgulamaktadır. Kendi hayatını gerçekleştirebilmiş olmasına ve Sally ile olan ilişkilerine karşı şüpheleri bulunmaktadır. Buna rağmen hayatı anlamlandıran şeyin yaşanan zevkle dolu saatler olduğuna dair pozitif bir inancı vardır.

Clarissa, New York'ta kızı ve sevgiliyle birlikte, bitişik nizamlı, çok katlı yapılardan birinde bir dairede yaşamaktadır (resim 9). Yapının bitişik nizamda olması Clarissa'nın dışa dönük ve çevresindekilerle

kolay iletişim kurabilen bir karakter olduğunu ifade etmektedir. Karakterin yapısı etrafındaki insanlara yakın ve duyarlı bir tavır sergilemektedir. Dışardan bakıldığında yapı malzemesi olarak kiremit tuğlanın yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Bununla birlikte yapı cephesinde koyu kahverengi ahşap kullanımı Virginia Woolf'un yaşadığı evi çağrıştırmaktadır. Bu durum yazar ve ürettiği karakter arasındaki bağı belirginleştirmektedir. Kasvetli bir görüntüye sahip yapının cephesinin yer yer kararmalara sahip olması da karakterin yaşamının çözümlenemez yönlerini temsil etmektedir. Filmde Virginia bu karakter için "Mrs. Daloway'in hayatı çözüme kavuşturulmalı" ifadesini kullanmaktadır. Clarissa hayatının almış olduğu biçimden ve Richard'ın durumundan dolayı bir çözümsüzlük içindedir ve bu durum onu (gündelik işlerden keyif aldığını gösterse de) duygusal olarak yıpratmaktadır. Dolayısıyla evin dışardan görüntüsü karakterin içinde bulunduğu duruma dair bilgiler içermektedir.



Resim 9: Clarissa Vaughan'ın dairesinin olduğu yapı (dk. 06.11) (Rudin, Fox, 2002)

Filmde Virginia'nın yazdığı romanın karakteri "Mrs. Daloway"le Clarissa Vaughan arasında bir bağlantı görülmektedir. Bu ilişkili durum Daloway karakterinin adının da Clarissa olmasından ve benzer bir karakter yapısına sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Filmdeki karakterler arasındaki bu bağ yine evler üzerinden anlatılmaktadır. Resim 10'da görüldüğü gibi Virginia'nın evinin arka bahçeye bakan cephesi kırmızı tuğlalardan oluşturulmuştur. Virginia bu sahnede pencereden dışarı bakmaktadır, yani dünyaya "Dalloway" karakterinin gözünden bakmaktadır. Dolayısıyla romanı yazarken bu karakterin kimliğine büründüğü ortadadır ve bu karakter 2001 yılındaki Clarissa Vaughan'ın bir yansımasıdır.



Resim 10: Virginia Woolf'un evi (dk. 01.11.43) (Rudin, Fox, 2002)

Clarissa Vaughan'ın evinin iç mekânına (resim 11) bakıldığında modern bir görünüm hâkimdir. Mutfakta elektronik eşyaların varlığı ve evin iç tasarımının minimal düzenlenişi karakterin yaşadığı toplumsal yapının çağını da belirtmektedir. Clarissa'nın mutfağında Laura Brown'un mutfağındaki gibi net, askeri denilebilecek bir düzen yoktur. Kendi içinde, kendine ait bir düzen olmasına rağmen eşyalar kendi dizgelerinde dahi çeşitlilik içermektedir. Çeşitli çiçeklerin olması, masanın etrafındaki üç sandalyenin de birbirinden farklı olması, karakterin çeşitliliği kabullenişini, açık fikirli bir birey olduğunu ifade etmektedir. Zaten bu çeşitliliğin varlığını kabulleniş eski eşi Richard'la tamamen kopmamasını da açıklamaktadır. Clarissa Richard'ı dünyada olabilecek herhangi bir olasılıktan biri olarak görmektedir ve onu anladığı için



ondan tamamen kopmamıştır. Clarissa'nın evinde kızı ve sevgilisi de yaşamaktadır ancak onların karakter yapıları mekânsal göstergelerden çok net okunamamaktadır. Evin iç ve dış mekânı yalnızca Clarissa karakterinin kimliğini yansıtmaktadır.



Resim 11: Clarissa Vaughan'ın mutfağı (dk. 33.53) (Rudin, Fox, 2002)

Clarissa editör olarak çalışmaktadır ve evinin bir odası onun çalışma yeridir (resim 12). Bu mekâna bakıldığında aslında Clarissa'nın ne kadar disiplinli ve çalışkan bir karakter olduğu görülmektedir. Editörlüğünü yaptığı çalışmalar masasının üzerinde düzenli (bu düzen askeri bir düzen değildir) bir şekilde durmaktadır. Clarissa, Virginia Woolf'un tam zıttı bir karakterdedir. Gündelik olaylara enerjisi olan, herkesin ihtiyacına koşan, düşünceli, açık fikirli, çevresindekilerle kolay iletişim kurabilen ve duygu durumu olarak birden üzümlü sonra kendini hemen toparlayabilen güçlü bir şehirli kadındır. Bununla birlikte evin iç mekânında, Laura Brown'ın evindeki gibi, saksılar, çiçekler, tablolar, süs eşyaları vb. görülmektedir. Bu göstergeler Clarissa karakterinin hem bir ev hanımı gibi evle oldukça ilişkili olduğunu hem de kendince entelektüel üretim ve çalışma performanslarına sahip olduğunu ifade etmektedir. Zaten karakterin kendince kimlik sorgulaması da gündelik hayatındaki bu oluşumlardan kaynaklanmaktadır. Clarissa zamanını bu oluşumlar için harcarken bir taraftan kendini azalttığını ve tercihlerinin onu bu hale getirdiğini düşünmekte diğer taraftan da bu oluşumların yarattığı zaman mekân sıkışması dolayısıyla eski özgürlüğünü düşlemektedir. Clarissa'nın evinin iç mekânında hem toplumsal rollerin dayattığı kadın figürünün hem de karakterin özgün kişiliğinin izlerini birlikte okumak mümkündür.



Resim 12: Clarissa'nın çalışma odası (dk. 14.23) (Rudin, Fox, 2002)

3.2.4. 2001, New York City, Richard Brown

Richard Brown karakteri gündelik varoluşlardan keyif alan ve bu konuda deneysel romanlar yazan bir yazar ve şairdir. Eşcinseldir ve AIDS hastalığından dolayı yıpranmış ve bedeni yorgun düşmüştür. Hastalığından önce tartışmacı, zeki ve inatçı bir kişilikte olduğu ifade edilmektedir. Hastalığının ilerlemesi onu huysuz, çaresiz ve karamsar bir karaktere büründürmüştür. Richard hastalığından dolayı tek başına bir dairede yaşamaktadır. Clarissa Richard'ı ziyaret ederek onun ihtiyaçlarını kontrol etmektedir. Hem bu nedenle hem de eski aşkı olması dolayısıyla Richard Clarissa'ya kibar davranmaktadır. Ancak Clarissa'nın hasta bir adam uğruna zaman harcamasından rahatsızlık duymaktadır. Clarissa'nın ilgili tavrı Richard'ı



mahcup etmektedir. Richard şiir dalında prestijli bir ödül kazansa da hayatının bu hale gelmiş olmasından dolayı yaşama dair düşünceleri anlamsızlaşmıştır. Karakterin bu yapısı evin iç ve dış mekânlarından belirgin bir şekilde okunmaktadır.

Richard, işçi konutlarını andıran, çok katlı bir yapıda, stüdyo tipi bir dairede tek başına yaşamaktadır (resim 13). Yapıya dışardan bakıldığında cephesinde tek tip pencereler görülmektedir. Yani bu pencereler sayıca fazla ve düşük gelir grubu insanların yaşadığı bir yer izlenimi yaratmaktadır. Dahası yapının duvarlarındaki, terasındaki ve yangın merdivenindeki bakımsızlık ve yıpranmışlık hasta bir yapı görüntüsü sergilemektedir. Kentsel mekânda bu tür yapıların izbe, atıl mekanlar olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Yapının bu görüntüsü karakterin hastalığı ve değersiz olduğunu düşünmesiyle bağdaştırılmıştır. Ayrıca bu yapı karakterin, yaşamın değerli köşelerinden sürgün edilmiş bir insan olduğunu temsil etmektedir. Zaten Richard'ın hayatının geldiği noktaya ve kendi varlığına bakışı da bu şekildedir. Richard burada tek başına izole bir hayat yaşamaktadır.



Resim 13: Richard Brown'un dairesinin olduğu yapı (dk. 17.49) (Rudin, Fox, 2002)

Richard'ın yaşadığı daireye girildiğinde yapının dışında görülen sefalet durumu içerde de mekânsal göstergelerin katlımlıyla devam etmektedir (resim 14). Evin iç mekânının duvarlarında bir doku görülmektedir. Bu doku, mekânı dramatikleştirmek adına kullanılsa da Richard'ın hastalıktan deforme olmuş teninin dokusunu yansıtmaktadır. Duvarın dokusu normal bir ailenin yaşayabileceği bir evin duvarlarında tercih edilebilecek bir doku değildir, çünkü bu doku, duvarı oluşturan tuğlalar, tuğlaların arasındaki harç ve üzerine gelişigüzel sürülmüş boya nedeniyle oluşmuştur. Filmin diğer sahnelerinde duvar üzerine sürülmüş boyanın da yer yer kavladığı görülmektedir. Bu görüntü Richard'ın tenindeki yaralara ve deformasyonlara benzemektedir. Dahası odada rafları eğrilmiş kitaplıklar, perdesiz, çarşafı kapatılan pencereler, düzensiz yerleştirilmiş halı ve diğer eşyalarla mekân çok önemsiz bir yaşamın yansımasına dönüştürülmüş. Gündelik varoluşlardan keyif alan karakterin artık detayları önemsemediği de mekânsal göstergeler üzerinden okunabilmektedir. Evin içindeki bu görüntü tamamen Richard karakterinin kimliğine büründürülmüştür. Dahası bu mekânda toplumun dayattığı toplumsal rol değil tamamen karakterin özgün kişiliği okunabilmektedir.



Resim 14: Richard Brown'un evi (dk. 24.41) (Rudin, Fox, 2002)



3.3. Değerlendirme

“Saatler” filminde mekânın karakterlerin kimlikleri üzerinden kurgulandığı ortadadır. Karakterlerin içinde yaşadıkları evler ya da evlerin içinde olduğu yapılar karakterlerin gündelik hayatlarında çevrelerine karşı nasıl bir tavır sergilediklerini ortaya koymaktadır. Virginia Woolf, tıpkı kendisi gibi çevresinden izole müstakil bir yapıda; Laura Brown, onu tek tipleştirmeye zorlayan bir düzenin içinde olduğunun ifadesi olan sıralı ayırık nizam bir yapıda; Clarissa Vaughan, etrafındaki insanlarla kolay iletişim kurabilmesinin ve onlarla sıkı bir etkileşime sahip olmasının temsili olarak bitişik nizam yapıda; Richard ise değersizliğinin, sefaletinin ve kalabalık içinde kimsesizliğinin ifadesi olan blok nizam bir yapıda yaşamaktadır. Bunlarla birlikte karakterler arasındaki bağlantılar da yine yapıların cephesel ilişkilerinde verilmiştir.

Karakterlerin evlerinin iç mekânında karakterlerin duygu durumları, kimlikleri ya da toplumsal rollerine ilişkin izleri okunabilmektedir. Virginia Woolf’un ve Richard Brown’un bireysel mekânları karakterlerin kimliklerinin bir uzamı olarak düzenlenmiştir. Her bir mekânsal gösterge karakterin duygu durumunu, yaşama bakışını, bedensel niteliklerini yansıtmaktadır. Laura Brown’ın evinin iç mekânı karakterin içinde bulunduğu toplumsal yapının karakter için biçtiği toplumsal rolü üzerinden kurgulanmıştır. Karakterin kendi özgün kimliğine ilişkin bir mekânsal gösterge (kitap dışında) yoktur. Zaten karakterin içsel çatışmasının kaynağı da budur. Clarissa Vaughan’ın evinin iç mekânında ise karakterin hem içinde bulunduğu toplumsal yapının biçimlendirdiği toplumsal rol hem de karakterin kendi özgün kimliği okunabilmektedir. Genel olarak karakterler yaşamlarının filmde gösterilen zamanlardaki haline nasıl geldiğine ilişkin sorgulamalar yapmaktadırlar. Her ne şekilde olursa olsun karakterlere ait mekânlardan onların kimliklerine ya da kimliklerinin zıddına ilişkin bilgiler edinmek mümkün olmakla birlikte bu mekânsal kurgu “ev” kavramının çalışmanın teorik çerçevesindeki açıklamalarıyla da örtüşmektedir.

Saatler filminde karakter ve mekân arasındaki ilişkinin detaylı bir şekilde işlenmesi sinematografik anlatımı da güçlendirmiştir. Bir insanın kimliği durağan bir oluşuma sahip değildir. Bir tarihsel süreç dâhilinde yaşam dinamikleri doğrultusunda gerçekleşir. Mekânı karakterle bütünleştirmek ve karakterin bir giysisi haline getirmek izleyiciye karakter hakkında sözsel ifadenin zamansal gereksiniminden daha az sürede ve bütünlükte bilgi vereceği de ortadadır. Karakterlerin kimliklerini yalnızca diyaloglar üzerinden kurgulamak filmin asıl hikâyesinin ifadesini de zayıflatacaktır. Dahası insan yaşadıkça etrafına belli yaşam izleri bırakır, buna dikkat edilerek oluşturulmuş mekân devinimle birlikte sinematografik anlatımda gerçeğin görüntüsünü daha inandırıcı kılacaktır. Aksi, karakterin bağlamından uzak bir anlatımın içinde bulunmasına, izleyicinin filmin bağlamı konusunda kafasının karışmasına ve belirsizlik üretmesine, sinematografik anlatımın da gündelik sıcaklıktan uzaklaşmasına ve yapay bir ifadeye kavuşmasına neden olacaktır. Nicole Kidman, Virginia Woolf karakteri için o film setine doğrudan katılarak sanatını icra eder, ancak hikâyesi anlatılan Virginia Woolf o mekândadır ve mekânsal kurguda karakterin mekânı nasıl deneyimlediğine ilişkin zamansal veriler onun hikâyesinin anlatımının olmazsa olmazıdır. İzleyici Virginia Woolf’un hayatının bir aralığına katılırken mekân, karakterin geçmişi ve geleceği hakkında anlatımı desteklemelidir. Böylece izleyicilere Virginia Woolf’un uzun süredir iki boyutlu sinema perdesinde yaşadığı izlenimi deneyimletilir.

SONUÇ

Sinema, insana ait olan konuşma (sözlü iletişim) yetisinin yanında “şey”lerden yansıyarak oluşan ancak yansıdığı nesneden bambaşka bir varoluş ifadesine dönüşen görüntü üzerinden kendini üretmektedir. Sinema üreticileri farklı katmanları kullanarak imgeleri toplar ve elbette ki algılatmak istedikleri konuyu göstergelerle oluşturulmuş bir bağlam çerçevesinde algılatırlar.

Sinematografik anlatımda ev bağlamında mekânsal göstergelerin ne şekilde işlediği bu çalışma kapsamında irdelenmiştir. Bu irdeleme sonucunda genel anlamda şunu söylemek doğru olur: “ev”in, sinemadaki temsiliyle, karakterin kimliği arasında net bir ilişki vardır. Bu ilişki ise, insan mekân diyalektiğinin kavramsal alt yapısıyla paralellik gösterecek şekilde oluşturulduğundan sinematografik anlatımı güçlendirmektedir. İzleyicinin filmi izlerken ilk defa karşılaştığı karakterlerin nasıl kimliklere sahip oldukları sadece karakterlerin diyaloglarından anlaşılmaz. Karakterlerin kimliklerinin ve hikâyenin bağlamının anlatımında mekânın anlatım yeteneğinin de kullanılması bu nedenle önem arz etmektedir. “Saatler” filminde mekân, karakterlerin kimliklerini yansıtan bir unsur olarak karakterlere giydirilmiştir, bu durum karakterlerin kimliklerinin diyaloglarla anlatılmasından daha etkin bir tavidir.

Sonuç olarak sinematografik anlatımda insanlara sunulan görüntü, belli amaçlar doğrultusunda bütünleşmiş katmanlardan oluşmaktadır. Bu katmanlardan bir tanesi olan mekân, izleyiciye filmin



hikâyesinin hangi yılda, nerede çekildiğine dair bilgileri verirken bir taraftan da anlatılan hikâyenin sinematografik kurgusuna katılarak kendi başına bir anlatım elemanına dönüşmektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2013). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bergson, Henri (2007). *Madde ve Bellek*. Çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost Yayınları.
- Büker, Seçil (2009). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Kitap.
- Cooper, Clare (1974). The House as Symbol of The Self, Jen Jack Gieseking, William Mangold inside, *The People, Place, and Space Reader* (2014) (p.130-146). London: Routledge.
- Cuche, Denys (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*. Çev. Turgut Arnas. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Cunningham, Michael (2009). *Saatler*. Çev. İlknur Özdemir. İstanbul: Can Yayınevi.
- Després, Carole (1991). The Meaning of Home: Literature Review and Directions for Future Research and Theoretical Development. *Journal of Architectural and Planning Research*, 8, 96-105.
- Foss, Bob (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. Çev. Mustafa K. Gerçekler. İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Heidegger, Martin (2011). *Varlık ve Zaman*. Çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları.
- Marleau-Ponty, Maurice (2006). *Göz ve Tin*. Çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları.
- Metz, Christian (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Monaco, James (2010). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Çev: Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık Ve Reklamcılık.
- Rudin, Scott; Fox, Robert (Productor); Daldry, Stephan (Director) (2002). *The Hours*. ABD: Paramount Picture, Miramax Film
- Saygın, Tuncay (2010). Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa, Armağan Öztürk içinde, *Postyapısalcılık* (s: 7-34). Ankara: Phonex Yayınları.
- Schütz, Alfred (2018). *Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler*. Çev. Adnan Akan, Seyda Kesikoğlu. Ankara: Heretik Yayınları.
- Sebba, Rachel; Churchman, Arza (1983). Territories and Territoriality in The Home. *Environment and Behavior*, 15, p. 191-210.
- Şenyapılı, Önder (2003). *Sinema Tasarımı*. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Sütçü, Yılmaz, Özcan (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Wollen, Peter (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çev. Zafer Alacagök, Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.