

# YILDIZLAŞMIŞ TASARI MEKÂNLAR: ÖYLE BİR GEÇER ZAMAN Kİ

Semra ÇEVİK<sup>1</sup>

## ÖZET

Eşyaları ve nesneleriyle evsel mekânlar önemli birer göstergedirler. Yuva olarak sıcaklık duygusu veren, sarıp sarmalayıp kucaklayan, dinlendiren bu özel alanlar sanatsal bir anlayışla tasarlandıklarında bireyin kimlik oluşumunda ve toplumsal statüsünü belirlemede önemli bir işlev görür. Televizyon dizilerinde karşılaştığımız mekânlar konunun geçtiği uzamdır ve öykünün anlatılmasında vazgeçilmez bir araçtır. Modern televizyon dizilerinde fon olarak kullanılan görkemli tasarı mekânlarını anlatının emrinde, dış dünyadan, yaşam alanlarından ayrılmış, arınık sanat mekânları olarak görmekteyiz.

Bu makalede, 2010 – 2011 sezonunda Türk televizyonlarında izlenme rekorları kıran “Öyle Bir Geçer Zaman ki” (2010) dizisi mekânları ekseninde dizi karakterlerinin kimlik oluşumundaki rolü ve mekânın toplumsal statü oluşturmadaki işlevi araştırılmıştır. Bu çerçevede medyada da geniş yer alan bu mekânın anlatıda nasıl bir ana rol üstlendiğini, mekânlar ve o mekânlarda kullanılan nesnelerin yıldız olma durumu Bachelard’ın “uzam-insan diyalektiği” ve Baudrillard’ın “Nesneler sistemi” kuramına dayanarak imgesel nesnenin kişiselleştirme ve simgesel statü kazandırma niteliği sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ev, İmge, Kimlik, Mekan, Nesne

## STELLATED DESIGN SPACES: TIME GOES BY SO FAST

### ABSTRACT

Household spaces with their furnitures and objects are important indicators. When place spaces which home gives you the feeling as warmness, that wraps you up and embraces are designed by artistic insights that has an important function in determining social status and the formation of the identity. Places where we come across in television series are spaces that subjects pass and an indispensable tool in describing the subject. According to majestic spaces are used as a backdrop in the modern television series we saw art venues that separated from the outside world, the living area.

In this article, the role of the identity formation of serie characters and function of places that create social status were investigated in the season 2010 - 2011, “Time Goes By So Fast” (2010) series that had breaking rating records in the Turkish televisions “ by axis of places. In this perspective, the narrative of this space that widely covered in the media that how take a major part and situation of being star of places and objects in that places are questioning the eligibility of personalize imaginary object and gaining iconic status based on theories of the Bachelard’s “space-human dialectics” and Baudrillard’s “objective system”.

Keywords: Home, Image, Identity, Space, Object

<sup>1</sup>Yardımcı Doçent, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, scevik@gazi.edu.tr

## Giriş

Mekân, bireyin kimlik oluşumunda ve toplumsal statüsünü belirlemede önemli bir işlev görür. Bu bağlamda eşyaları ve nesnelere evsel mekânlar önemli birer göstergedirler. Yuva olarak sıcaklık duygusu veren, sarıp sarmalayıp kucaklayan, dinlendiren özel alanlardır. Televizyon dizilerinde ise mekân konunun geçtiği uzamdır ve öykünün anlatılmasında gerek sinema gerekse televizyon açısından vazgeçilmez bir araçtır.

Modern televizyon dizilerinde fon olarak kullanılan görkemli mekânları anlatının emrinde, dış dünyadan, yaşam alanlarından ayrılmış, arınık olarak görmekteyiz. Ev, bahçe, teras, balkon, odalar, salonlar, antreler, ofisler, arabalar ihtişamlı biricik izole alanlar olarak sunulur. Zengin olan güçlüdür ve seçkin şeyler kullanır ve ona yaraşır mekânlarda diğer insanlardan uzakta korunaklı yaşarlar. Sanki içinde çalışan hizmetliler daha çok mekânda yaşıyor gibidirler, mekânın sahiplerininse içinde dolaştıkları mekânla iletişimleri mesafelidir. Mekân resmi bir iletişimdir/ilişkidir adeta. Ancak bazı anlatılarda mekân fon olmanın ötesine geçer ve hikâyenin geçtiği dönemin sosyal, ekonomik ve politik olaylarının, ideolojilerinin ikona karakterini taşır. Hikâyeyi parlatan, izlenmesini kolaylaştıran, izleyeni koşullandıran ana kurucu unsurdur mekân.

Bu çalışmada, 2010–2011 sezonunda Türk televizyonlarında izlenme rekorları kıran “Öyle Bir Geçer Zaman ki” (2010) dizisi mekânları ekseninde dizi karakterlerinin kimlik oluşumundaki rolü ve mekânın toplumsal statü oluşturmadaki işlevi gösterilmeye çalışılmıştır. Dizinin 14. bölümünde ana mekânın yanma-sı ve ardından konu gereği yeniden inşa edilen evin kamuoyunun ilgisini çekmesi ile yapımcı firmaya gelen yoğun satın alma talepleri televizyon dizi mekânını ilk kez oyuncuların önüne geçirmiştir. Sanat yönetmeni Soydan Kuş ile yapılan bir röportajda;

Tüm dekoru, birer oyuncu olarak değerlendiriyorum sözü tezimizi doğrulamaktadır. Böylece bir diziyeye ait mekân ekonomik bir değer kazanarak kapitalist sistemin aracı olmuştur. (All Dekor Dergisi, Ocak, 2011;76-83)

Bu çalışmada amacımız, medyada geniş yer bulan bu haberler sonucu mekânın anlatıda nasıl bir ana rol üstlendiğini sorgulamaktır. Bu noktadan hareketle dizide yer alan üç ana mekânın ve karakterlerinin evleri ile sınıfsal statü oluş-turma ve karakterlerin mekân ile ilişki pratikleri değerlendirilmektir. Güç ve iktidar sarmalında evsel mekânlar yuva duygusu, sıcaklık, sarıp sarmalayan kucaklayan özel alanlar olarak mı sunuluyor? Yoksa gündelik yaşam içinde insan karakterine yön veren imgeseldüşsel alan olarak mı sunulmaktadır?

Kapitalist sistemin ekranlar aracılığıyla sunduğu tüketim kültürü mekân imgesi üzerinden kendisini dizi ve oyuncular aracılığıyla meşrulaştırılmakta ve böylece kişilerin yıldız olması gibi mekânlar ve o mekânlarda kullanılan nesne ve objeler de yıldızlaşabilmektedir. Çalışmada mekânın sadece ev olma işlevi değil aynı zamanda dizide sunulan mekânlarla ya da mekân görünümlerinin bütünselliği içinde saklı bir gerçeklik olduğu, oyuncuların/karakterlerin mekânla olan ilişkisi ve etkileşiminin nasıl olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda mekâna karakter oluşumunda etkisi ve mekân içindeki eşya ve nesnelere ait doku, renk, ışık, derinlik gibi farklı görsel öğelerle simgeselleştirilen şeyler açısından bakılmıştır. Çünkü, mekân ve nesnelere toplumsal yaşamda simgesel bir öneme gönderme yaparlar.

Özellikle televizyon ve simülasyon konusundaki çalışmalarıyla bilinen Baud-rillard (2010) nesnenin kişiselleştirme ve simgesel statü kazandırma niteliğinin altını çizer:

*Kullandığımız nesnelerin her biri bir ya da birçok yapısal unsurla bağlantılı olmanın yanı sıra teknik yapısal özelliklerini terk ederek bir an önce ikinci bir anlamlandırma düzeni içinde yer almaya, yani teknolojik sistemden kültürel sisteme geçiş yapmaya çalışmaktadırlar.*

Bu noktada görsel kültürün görüntü üreten teknolojilerinde mekân-ev imgeleri arzularımızın haz aracı olarak varlık kazanır. Richard Leppert Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi (2002) adlı kitabının girişinde: İmgelerin insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini belirtir ve imgelerin, gösterilen şeyler değil bunların temsili simgesi yani ‘yenidensunumu’ olduğunu belirtir. Yine Leppert’e göre “İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir”. (2002: 43)

İzleyici söz konusu temsili görsel imgeleri kendi sosyo-kültürel düzeyi çerçevesinde anlamlandırır. Ve imgenin sahip olduğu değişmeceli/metaforik anlamla mekâna kimlik kazandırır. Kendi yaşamlarından pasajlar bularak gerçek yaşamında yapamadığını, söyleyemediğini kahraman aracılığıyla gerçekleştiren izleyici etkileniyor. Çünkü tüketim formülleri kullanılarak dizi aracılığıyla izleyicinin arzuları yönlendirilmektedir.

Sınıfsal ayrışmanın belirgin ögesi mekânı en basit şekliyle doğal ve kurmaca olarak iki sınıfta inceleyebiliriz. Doğal mekân var olan gerçek mekânların kullanılmasıdır. Gerçek duyumsal ve bilgiye dayalı zihinsel süreç algısına dayanır. Kurmaca mekân ise

stüdyo denilen anlatıya özgü düzenlenmiş, tasarlanmış mekândır. İncelediğimiz Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisinde mekân hikâyesinin çö-zülmesi gereken karakteri konumundadır. Doğal mekân ile örtüşen kurmaca kullanımı öne çıkar. Dizide burjuva, orta sınıf ve kerpiç kulübe bir sacayağı oluşturur. Üçgenin bir ucunda Ali Kaptan evi, diğer ucunda Cemile evi ve kent soylu balıkçı evi yıldız mekân olgusu çerçevesinde öne çıkmaktadır. Dolayısı ile temelde söz konusu üç karakter üzerinden mekân; ev ve uzantıları, anılar, düşler, tekne ve kozmik güven kavramları ekseninde çözümlenmiştir.

## 1.Mekân ve Diziler

Mekân çözümlenmesinde ev

*Evlerin çoğu eskidi gitti, tamir edilemedi,*

*Evlerin çoğu gereği gibi tasvir edilemedi.*

*Kimi hayata doymuş göründü,*

*Bazıları zamana uydular.*

*Evlerin içi oda oda üzüntü,*

*Evlerin dışı pencere, duvar.*

*Behçet Necatigil*

Behçet Necatigil'in de vurguladığı gibi evler elimizden kayıyor, durup bakmıyoruz onlara, tasvir etmeye ise hiç kalkışmıyoruz, yaşamın koşturmasında. Onlar da biz onlara bakalım diye zamana ayak uyduruyorlar (<http://siir.ihya.org/siir/17807.htm>).

Kimileri de hayata doymadan çekip gidiyor: Tıpkı Öyle Bir Zaman Geçer Ki (2011) dizisindeki evlerden biri gibi. Dizide o kadar çok ev var ki! Yanan ev, onun yerine yapılan ev. Daha sonra anne ve çocukların oturduğu doğayla bütünleşen, sokaklardan oldukça uzak 'düşün' ev. Balıkçının köşküne ev demek zor ama o da ev kuşkusuz: köşk-ev. Ayrıca Aylın'ın gelin gittiği köşk-ev de var. Evlerin, köşk-evlerin içi odalarla dolu, odalar da üzüntülerle; bazılarında daha az, bazılarında daha çok. Pencereleler, kapılar nereye açılıyor onu bırakalım, evi tanımlamaya çalışalım. Mekân, Arapçadan dilimize geçen ve "kevn" yani "olmak" kökünden türemiş bir ke-limedir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde "yer, mahal, ev, yurt, oturlan yer" gibi anlamlarla ifade edilmiştir. Mekân insanın kendisiyle ve diğer insanlarla ilişkilerinde bir dekor olmanın ötesinde yaşantının, dizide anlatının temel dinamiklerinden biri olarak da tanımlanabilir.

Mekân, çeşitli yaklaşımlarla farklı tanımlamalara konu olmakla beraber geniş bir çerçevede ifade edilirse insanı çevreden belli ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanabilir. Diğer

tüm nesnelere gibi insan mekânla bütünleşir ve anlam kazanır. Ev gündelik hayatın sunumuyla ilgili verileri içeren tarih ve toplumun referansı olan kodların barınağıdır. Bu anlamda herhangi bir mekân olmanın ötesinde ev, var olmanın tam da kendisidir. Olayların geçtiği, insanların içinde yaşadığı bir tür sahnedir. İmge ve imgelemler dōşeğidir. Hatta yuva ev ana rahmi gibi koruyucu sığınaktır. İçindeki eşya ve nesnelere ait doku, renk, ışık, derinlik gibi farklı görsel öğelerle simgeselleştirebileceğimiz bu sığınak mahrem veya değil anılarımızın saklandığı bir tür pandora kutusudur. Bachelard'ın (2008) da dediği gibi:

Ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir acundur.

Oraya doğarız, yaşama ilişkin ilk deneyimlerimiz, karakterimiz o evrende şekillenir. Taşrada, köyde ya da kentte, şu ya da bu formda, bize ilişkin yaşayan bir tanıktır. İçinde düşlerin kurulduğu, bozulduğu, anıların yaşatıldığı, mahrem, gücün, güçsüzlüğün yaşama dair her şeyin yer aldığı bir gövdedir. Bachelard'ın bizi barındıran çatı olmaktan çok düşleri barındıran çatı olarak değerlendirdiği ev'i açıklamayı şöyle sürdürür:

*Ev, düşlemi barındırır, düş kuranı korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsanca değerleri yalnızca düşünce ve deneyimler uygun bulmaz bize. İnsanı derinden damgalayan değerler düşünce aittir. Hatta düşlemin kendi kendini değerlendirme ayrıcalığı da vardır. Düşlem, kendi varlığından doğrudan yararlanır. Dolayısıyla, düşlemin yaşandığı yerler de yani bir düşleminde kendini yeniden kurar. Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşlem gibi yeniden yaşarız. (2008: 41)*

Bunların yanı sıra ev barındırdığı imgeler çerçevesinde sosyal farklılıkların, sınıfsal ayrılıkların da gösteri alanıdır diyebiliriz. Bir anda ya da uzun zamanda yığılan, biriktirilen ya da dayanıp-döşenen eşyalar (kanepe, masa, sandalye, koltuk, piyano, vb.) yaşayanlarının halleri, statüsü hakkında bilgi verir. İnsanla yaşadığı ev ve eşyaları arasında temsil edici bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Kişinin bilgi birikimi ve kültürü, seçimlerinde belirleyici bir rol oynadığına göre içinde yaşadığı yer de bu seçimlerin (gücü yettiğince), inşa edilmek istenen yaşam düzleminin bir somut örneği olacaktır. Evin ve eşyanın sahip olduğu özellikler günümüz televizyon dizilerinin çoğunda anlatının güçlü anlamlarını taşıyan bir parçasıdır. Müstakil lüks villalar, yalılar, yazlıklar, kışlıklar gibi gösterişli nesnelere dolu mekânlarda geçer öyküler. Dizilerde genellikle sessiz sedasız biçimde anlatı örgüsünde sinik durur görünürken, giderek öykülerin üst sınıf karakterlerinin zenginliğini, hikâyelerinin önemini durmadan işleyen

<sup>1</sup>Tüketim kültürü insanlara kimlik oluşturmaktadır. Bu kimliği kazanmak için bireyin sunulan her şeyi tüketmesi gerekmektedir. Reklamlar ve televizyon dizileri üzerinden talep yaratılmakta ve bu talebi arz etmeyen yani tüketmeyen kimliksizliği hiç durmadan vurgulanmaktadır.

bir arzu nesnesi olarak büyütülmüştür mekân-ev. Öyle Bir Geçer Zaman Ki dizisinde en az oyuncu imgesi kadar mekânlar da ilgi çeker. Karakterlerin içinde dolandıkları sıradan, olağan, farkında olunmadan, karmaşık hikâyelere gömülü yaşadıkları maddi güç ve iktidar ikonaları gibidir.

Dizide ev, yuva olmasının yanı sıra sınıf ve statü farklılıklarını gösteren kültür izleği olarak da anlam kazanır. Baudrillard'ın (2008:63) “Bu gün nesnelere mekândan ve mekânların toplumsal olarak sınıflandırılmasından daha az önemlidir. Beklide konut diğer tüketim nesnelere tersine bir işlev görür” sözü bu iddiayı kanıtlıyor. Evlerevlerimiz dolabı, koltuğu, sandalyesi ve içinde bulunan tüm diğer nesnelere kişiliklerin, kişinin sahip olduğu kültürün izlerini taşır. Kimi seçkin klasik bir tarzda kimi ise modern veya Amerikanvari. Mobilyaları, duvardaki resimleri kişinin tarzını ve sosyal statüsünü açıklar. Odalarda kullanılan nesnelere, ilgi alanlarını yansıtır ve evin bölümleri yaşam tarzının diğer sınıflardan ayırıcı göstergeleridir. Örneğin oturma odası (parlour), Viktorya za-manından gelen orta sınıfa ait bir kavramdır. Misafir odası (drawing room), asilzadelerin içerideki oda, çekilme odasından (withdrawing room) gelmekte; ön oda (front room) işçi sınıfının iki oda yukarıdaki oda aşağıda ev tipiyle ilgili ve salonsa ticari ve Amerika'ya özgü, daha modern, orta sınıf odasından çıkıyor ve bir otelde, kamusal mekanda ya da trende sohbet ve eğlence amaçlı olarak sosyal bir odayı açıklamaktadır (Barnard;1988: 208). Görüldüğü gibi sahip olduğumuz evler ve onlar aracılığıyla yansıtılan kültür biçimleri kendilerini salt nesnelere değil aynı zamanda mimari tarzıyla ya da bir başka ifadeyle odalarının diziliş/düzenleniş biçimiyle de simgeliyor. Bu simgeler kişinin özgür iradeleriyle seçilmiş ev ve nesnelere aittir.

Mekân çözümlemesinde “ev” yaşam biçimine uygun eski ya da modern takımlarıyla, eşyaların sahip olduğu işlevle bireye toplumsal ilişkiler kurmasını sağlayacak bir özgürlük alanı olarak da ele alınabilir. Herkes sahip olduğu ev'in fiziksel çevresi ölçüsünde (iç ve dış nesnelere) özgürlüğünü temsil eder. Baudrillard bunun kısmi bir özgürlük olduğunu, çünkü burada özgürleştirilen nesnenin kendisi değil işlevi olduğunu söyler. İnsanın bir nesneden özgürce yararlanabilmesi için nesnenin sahip olduğu işlevinin ötesine geçerek özgürleşmesi gerektiğini düşünen Baudrillard nesnelere arası karşılıklı bağlantıların kurulması, bir ritim oluşturulması ve nesnelere sahip olduğu işlevin ötesine geçmesi gerektiğini vurgulamaktadır:

*...yatak yalnızca bir yatak, sandalye de yalnızca bir sandalye işlevi gör-mekten başka bir işe yaramıyorsa bunlar arasında herhangi bir ilişkiden söz edebilmek*

*mümkün değildir. İlişki yoksa yeterli miktarda boş alan yok demektir; zira geniş bir alandan söz edilebilmesi için nesnelere arasında karşılıklı bağlantılar kurulması, bir ritim oluşturulması, yaratılması ve nesnelere de bu yeni yapılanma içinde sahip olduğu işlevlerin ötesine geçmeleri gerekmektedir. Nesne ancak geniş bir mekânda özgürleşebilirken, mekânın burada biçimsel bir özgürlükten başka bir işleve sahip olmadığı görülmektedir. Burjuva yemek odasının belli bir düzeni vardı; ancak bu düzen dışı kapalıydı. Buna karşın işlevsel çevrenin daha açık, daha özgür görünmekle birlikte bir düzenden yoksun, yalnızca değişik işlevler bütününden ibaret bir şey olduğu görülmektedir. (2010: 25)*

Bu durumda ev'in, bireyin düşünceleri, anıları ve düşleri için hem bir beden ve hem de ruh olduğunu söyleyebiliriz. Beden olarak insanı doğal oluşumlarından (yağmur, kar, fırtına) korur. Ruh olarak ise evin fırtına karşısındaki direnişi gibi yaşanan tüm olumsuz deneyimlere karşı ayakta kalmasını sağlar.

## 2.Olay örgüsü ve karakterler

Öyle bir geçer zaman ki 1970'lerde orta sınıf bir ailenin babası Ali Kaptan'ın yabancı bir kadınla evlenerek Tekelioğlu'nun ifadesiyle “Ecnebi” bir sarışının rüzgarına kapılan ve bu nedenle mutlu mesut yuvasını terk eden bir erkek tipolojisi ve sığınacak son sığınak olarak tarif edilen bir kurumun yani ailenin tepesinden “babadan” sarsılmasının, kendi yağıyla kavranan, başını sokacak bir evi olan, çoluğuyla, çocuğuyla bir düzen tutturmuş giden kanaatkâr bir “orta direk” ailesinin başına gelenleri anlatıyor. Tekelioğlu; “Ali'nin bu kadın yüzünden “babalık” durumundan vazgeçmesi ve ailesini terk etmeyi göze alması”nı şaşırtıcı bularak şöyle devam ediyor:

*Dikkat edilirse, tam da bu noktadan başlayarak anlatı, yaygın aile tipolojisindeki iktidar durumuna, daha doğrusu “otorite boşluğunda”, evdeki iktidara şevkle, sevgiyle bağlananın otoritesiz kaldığında nasıl başka “sevgilere” doğru koştuğunu, bulamayınca nasıl kolayca faşistleştiğini anlatmaya başlıyor. Böylece mağdurlar, ya ken-dilerinden nefret edip ağır bir depresyona giriyorlar (Cemile'nin hapishanedeki hâli) ya da sevginin ötekisine, yani “şiddete” sarılıyor, saldırganlaşıyorlar. Sadece Mete mi, herkes şiddete meyyal zaten. Kadınlar önce şoke oluyor, bayılıyor, sonra bir öfke patlaması yaşıyor, en sonunda sevdiklerine tokat atıyorlar. Sembolik ya da açık bir şiddet içeriyor hislerin dışavurumu, mikrofaşizm potansiyeli her an varit ve ailenin merkezinde. (Radikal Gazete 2010)*

Dolayısı ile yakın geçmişte anlatan, her birimizin geçmişine ait bir şeyler bulabildi-ği dizi kahramanlarının hemen hepsinin farklı mağduriyetler içinde olduğunu görüyoruz.

Baba Ali Kaptan lakabından da anlaşılacağı üzere denizci, bir geminin ikinci kaptanı olarak genelde evden uzakta, belli zamanlarda, gemi yük almaya Türkiye'ye geldiğinde evine uğrayan bir erkek. Bir bölümde annesine söylediği gibi yabancı bir kadında (Carolin) sevgiyi, mutluluğu bulduğuna, yalnızca onun tarafından anlaşıldığına inanıyor. Bu uğurda geleneksel değerleri göz ardı edecek kadar gözü kara. Kendi saadeti ve iktidarı için etrafındaki herkese şiddet ve öfke yağıdır.

Cemile, Ali'nin karısı ve dört çocuğunun annesi. Kocası uzak diyarlarda iken çocuklarına bakan, ev işlerinden başka uğraşı olmayan geleneksel, sıradan bir ev kadını. Anlatı Cemile ekseninde geçiyor yani trajedinin baş kahramanı o. Dağılan yuvasını toplamaya, bir araya getirmeye çalışıyor. Terk edilmiş, başını soktuğu evden kovulmuş mağdur kadın. Her an çıkan bir fırtına ile mücadele eden, kendi boyutlarını boşandıktan sonra fark eden, ezilen ama yine de ayakları üstünde durabilen içimizden biri.

Çocukları Berrin, Mete, Aylin ve en küçüğü Osman babanın evi terk etmesiyle bitmez tükenmez bir dizi trajik olaylar içinde buluyorlar kendilerini. Zaten babasız geçen çocukluk yıllarının ezikliği ailenin dağılmasıyla artıyor ve düzenleri bozuluyor.

Ailenin ilk çocuğu olan Berrin Hukuk Fakültesinde okuyan bir öğrencidir. Dönemin sosyal ve siyasal olaylarını onun penceresinden, yaşam döngüsünden izliyoruz. Okul arkadaşı Ahmet, siyasi kimliği ön planda ve devrim evliliği yapmış bir öğrencidir. Berrin Aylin gibi zengin oğlanı seçmez aksine o imkansız bir oğlana aşiktir.

Küçük kız Aylin lisede okuyan, babanın eksikliğini yaşça kendinden büyük bir adamla baba sevgiliyle gidermeye çalışan evin ikinci kızıdır. Adam da onu sevmekte ama hastalıklı kardeş sevgisi ve ona karşı sorumluluğu aşkını ifade etmesini engellemektedir. Aylin'e sakat kardeşiyle evlenmesi karşılığında güç, iktidar ve rahat bir yaşam vaat edilmektedir. Arabalar, takılar ve lüks yaşamın bedeli aşık olmadığı ve sevmediği sakat oğlanla evlenmek olan Aylin de imkânsıza aşiktir.

Evin büyük oğlu Mete 15 yaşında lise öğrencisidir. Çocukluğu babasız, sevgisiz geçmiş olan Mete baba özlemi içinde annesi yerine koyduğu müzik öğretmenine aşiktir. Müzik öğretmeni İnci Hoca aşkına cevap vermeyerek, kendisine hiç değer vermeyen biriyle evlenir. Ayrıca, Mete'nin baba sevgisinden mahrum büyümesinden kaynaklandığını düşündüren ciddi bir şiddet eğilimi de vardır. Örneğin babasını ve bilinçaltında onunla özdeşleştirdiği arkadaşını (Necati) öldürmesiyle dövebilmektedir.

Osman, evin küçük oğlu ve dizinin en masum ve korunmasız karakteridir. Anlatıyı onun gözünden görmekte ve onun dilinden dinlemekteyiz. Babasını bir bulan bir kaybeden, kavga ve şiddet ortamında arada kalan mutsuz bir çocuk olan Osman'ın mutluluğu her yakalayışının ardından avuçlarından kaydığını, yenilenen mutsuzluk girdabına girdiğini görüyoruz (Tekelioğlu; Radikal Gazete 2010).

Balıkçı, namı diğer Hikmet Karlı, Ali Kaptan'nın İstanbul'da olduğu zamanlar rakı sofrası arkadaşı, dert ortağı. Cemile'nin Karolin'i bıçaklaması ile yolları kesişiyor. Osman'ın kurtarıcısı Cemile'nin işvereni ve aşığı konumuna gelmektedir.

### Mekan, Ev ve uzantıları

Kültürel kodları barındıran mekân/ev dizilerde ya da bir başka deyişle çağdaş söylenlerde (diziler) anlattıkları dönemin görsel kodlarını barındırır ve televizyon dizilerini etkili kılan öğelerden biri olarak anlatıya yön verir. Mekân-ev dizide anlatı dilini zenginleştiren bir araçtır. Ev imgelerle dolu bir kutudur. Kişi bu imgeleri yineleyerek kendini anlatır, var olur. Karmaşık imgeleri ayırt etmek, evin ruhunu dile getirmek, eve ilişkin gerçek bir psikoloji geliştirmek insan için önemli bir bağlantı izleğidir. Bu açıdan evi yapısal olarak incelerken Bachelard'ın belirttiği başlıca iki bağlantı izleği düşünülmelidir: evin dikey ve yatay uzantıları. Katlı ev (mahzen, giriş katı, tavan arası) ve de merdiven dikey ilişkiyi oluşturuyor. Bunun tam tersi yatay ilişki ve yatay ilişkide bahçe veya orman uzantısı var. Bachelard, dikey uzantıya sahip olan ev özelliklerini şöyle açıklar:

*Dikey bir varlık olarak düşünülen ev, aşağıdan yukarıya yükselir ve dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize yapılan çağırılardan biridir. (...) Dikeylik, mahzen ile tavan arasının kutupsallığıyla ortaya çıkar. Bu kutupsallığın izleri o kadar derindir ki imgelem fenomenolojisi için bir bakıma farklı iki eksen oluştururlar. (2008: 54)*

Gerçekten de diyerek devam eder "Çatı ussallığı ile mahzenin usdışılığı neredeyse hiçbir açıklama gerektirmeksizin karşı karşıya konulabilir. Çatı, varlık nedenini daha ilk bakışta ortaya koyar: Yağmurdan ve güneşten sakınan insanın üstünü örter" (2008: 55). Çatı insanı korurken, mahzen evin karanlık köşesi, derinliklerin yer altı sığınağıdır denilebilir. Çatı aydınlık, mahzen karanlıktır. Çatıda umut, mahzende korku, umutsuzluk hüküm sürer. Bu açıdan bakıldığında dizideki Ali Kaptan evinin önce ve yandıktan sonra yenilenen biçimiyle dikey varlığı belirgindir. Üst kat ve alt kat arasında aracılık eden yukarı uzanımlı merdiven dikeyliğin en belirgin izleğini oluşturur. Ali Kaptan

evi iki katlı mütevazi bir orta sınıf şehir evidir. Evin alt katında mutfak ve çocukların yatak odası, üst katta ise ebeveyn yatak odası ve salon bulunur. Misafirlerin ağırlandığı, aynı zamanda yemek yenen yaşam alanıdır üst kat. Ali Kaptan evini Cemile’li ve Karolin’li olarak iki aşamada inceliyoruz. İlk önce Cemile’nin oturduğu döneme bakacak olursak onu da kendi içinde Ali’li ve Ali’siz olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Ali’siz dönemde ev ataerkiil yuva yapısındadır. Baba imgesi eksik olduğundan karanlıktır diyebiliriz. Oysa Ali’li eve geldiğinde aydınlanıyor, ışıklı, “mutlu” görece umut taşıyan bir ev oluyor.

Karolin eve yerleştikten sonra mutluluk mekânı değişim içine girer. Değişim yangınla başlar ve Karolin eski evdeki Cemile’ye ait izleri silmek için çalışır. Ev dıştan içe duvarları, mobilyaları ve kullanım nesnelereyle hep birlikte değiştiriliyor. Ataerkiil aile tepetaklak oluyor. Kendi kimliğinin, kişiliğinin simgesel izlerini kazır.

Yatay düzlem olarak “ev”i incelediğimizde, barınılan yer yoğunlaşmış bir varlık olarak imgenir. Bu form merkezileşmeye yönelik bilince çağırır. Basit ve ilkeldir ama güven ve mutluluk verir. Bir tür kulübedir. Bahçe, orman vb. evin yatay uzantılarıdır. Bu çerçeveden Cemile’nin Ali Kaptan’dan ayrıldıktan sonra kurmaya çalıştığı kırdaki beton evi yatay uzantıya sahip diyebiliriz. Evin etrafı geniş bir bahçe/orman ile çevrelenmiştir. Kapısı penceresi olmayan, oda ayrımları kumaş perde ile sağlanan eklektik bir yapıdır. Ancak dış dünyada benzeri olan, emekle oluşturulmuş, düzenlenmiş yuvaya dönüşmüş sıcak, sarıp sarmalayan kucaklayan bir ev. Sade, görkemsiz ve mütevazi. Cemile evi meydan okuyan ve karşılığını bulan bir mekân. *Braudel; Uygurlukların Grameri’nde* (2006:42) insanın doğayı kendi iradesine göre düzenlemeye çalışması diyalektiğini anlatırken dediği gibi İnsanın verdiği karşılıklar, onu hem çevresine karşı özgürleştirmekte, hem de kurguladığı çözümlerin kölesi haline getirmektedir. Bir belirleyicilikten kurtulurken, bir başkasının içine düşmektedir diyerek mekânın çelişkesine dikkat çekmektedir. Bu çerçeveden bakılınca Cemile’nin oturduğu gecekondu kulübe-ev Ali Kaptan’a bir cevap niteliğinde diyebiliriz. Cemile’nin yeni mekânı Ali Kaptan’ın değildir. Ali Kaptan yanan evin baba ve koca figürü idi ama Cemile’nin yeni evi baba ve koca figürünün olmadığı bir ‘özgür’ eve dönüşürken Cemile kültürel ortaklıkları olmayan mekanın sunduklarını kabul etmek zorunda kalarak bu yeni evin aynı zamanda kölesi olmaktadır.

İnşaat halinde sıvasız ve çıplak gecekondu-ev bir taraftan despot baba karakterinden azade özgürlüğü imleyen bir ev gibi görünürken öte yandan ağır

fiziksel kültürel şartları ile de karanlık bir evdir. Fakat Cemile’nin *Sevgimizle bu ev yuva olacak* diyerek umutla baktığı geleceğin teminatı olan ev mahalleli ve büyük kız Berrin’in okul arkadaşlarının dayanışması ile yapılan derme çatma kapı ve penceresiyle evin temel fiziksel özelliklerine kavuşmaktadır. Böylece pencereler naylon perde takılabilecek konuma getirilmiş ve odalar da naylon/basma perdeler takılarak birbirinden ayrılmıştır. Bu haliyle modern bir eve dair temel özelliklerden yoksundur. Evde mutfak ayrımı yoktur. Temel beslenme gereksinimi teneke soba üzerinde ya da portatif ocakta pişirilerek sağlanmaktadır. Merdivenin biçimi ise filmin mekânsal anlatısında önemli bir yere sahiptir. Anılar, geçmiş ve mekân arasındaki bağlantı Bachellard’ın

*Birinci kattan üçüncü ya da dördüncü kata çıkan merdivenler vardır. Bunların tümü de birbirinden farklıdır. Mahzenin merdivenlerini hep ineriz. Anularımızda hep bu inişi koruruz, bu merdiven düşselliğine işte bu damga basar. Odaya çıkan merdiveni hem çıkarız hem ineriz. (2008:64)*

tanımlamasında belirttiği gibi aşağı doğru inen merdiven Cemile’nin yaşam karşısındaki düşüşünün de simgesel görünümüdür.

Üçgenin bir diğer ucunda bulunan Balıkçı evini de Bachellard’ın izlediği çerçevesinde yatay düzlemde değerlendirebiliriz. Ev deniz kenarında yani sahilde arkasını koruluğa dayamış kentsoylu muhteşem bir yalvilladır. Barok oturma takımları, telefon ve mobilyalarda altın yıldız kaplama işlemler, kadife perdeler, geniş bir bahçe içinde havuzu olan bu ev, evde iş gören hizmetlilerle de toplumsal düzen içerisindeki sınıfsal ayrımın en önemli göstergelerini oluşturmaktadır. Ancak bu ev de karanlıktır. Hastalıklı, düş dünyasında yaşayan bir kadın bir başka ifadeyle balıkçının eski karısıyla mekânın insan ile ilişkisi öne çıkmaktadır. Bir kent soylu olan kadın gençliğinde piyano çalmakta (Chopin’in Nokturn’unu çaldığını hatırladığı anısından anlıyoruz) fakat oğlunun ölümünden sonra dünyadan koparak ruhsal bunalım içinde yaşamaya başlamıştır. Oğlunu kocasının başka bir kadınla ilişkisi sonucu çıkan tartışmada kaybetmiş acılı bir anne olarak bu kadının varlığı lüks içindeki evin karanlık yanını inşa etmektedir. Bu karanlık yan bize evin ilk bakışta anılarının da olmadığı yönünde bir izlenim vermektedir. Evin düşleri tümleştirici anısı yoktur.

### Düş ve Anılarla ilişki

*Orda bir ev var uzakta gitmesek de,*

*Kalmasak da o ev bizim evimizdir*

Mekâna ilişkin bir ögenin bellekte saklanması, bireyin mekânı algılayarak ve mekânla kurduğu duygusal ve algısal ilişki ile olmaktadır. Mekân birey için ne kadar çok anlam içeriyorsa o oranda kalıcı olmaktadır. İnsanların yere ilişkin anılarının doğal olarak sayısız çarpıtmaya maruz kalmasına karşın, bu tür yerler (mekân-ev) çoğunlukla kimliğin tanımlayıcı göstereni olarak ele alınır diyebiliriz. Anılarımız çoğu kez ortak bir geçmişin ürünüdürler ve karmaşık bir süreç sonucu ortaya çıkarlar. Anılarla ve deneyimlerle kişinin hatırladıkları ve/veya mekânın akılda kalan yönleri çoğaldıkça evi yuvaya dönüştürebilir mi? Travmatik anılarla dolu Ali Kaptan evi veya doğulan ev hem anılardan kaçma ve hem de arzu nesnesidir. Mobilyaları, fotoğrafları, bibloları ve diğer nesnelere geçmişin izlerini taşır. Yaşanmışlık kokar her yer. Başlangıçta düşleri kurulan, anı dolu doğulan ev iken yangınla birlikte tüm anılar yok olur. Mete'nin evi yakması sonucu doğulan ev değildir artık ve Ali Kaptan'ın egemenlik alanı olarak gücün merkezidir.

Bu ev düşlenen ev olmaktan yangınla birlikte yenilenecek uzaklaşır çünkü onu düşlenen ev yapan anıların izlerinden silinir. "İz" her zaman yokluğu temsil eden ve silinme, ortadan kaldırılma ihtimali ile kurulmuş bir ötekiliğin izidir (Saybaşı: 2011, 62). Dolayısıyla, Ali Kaptan evi de artık geçmişten hiçbir iz, imge barındırmamaktadır. Eski evin üzerine yapıldığı için ev "miş" gibi yapmakta ve hakim, baskın anıların "iz"leriyle bağlantı kurulamayan bir konuma gelmiştir. Bachelard iz ve düş bağlantısını şöyle anlatıyor:

*...düşler bazen belirsiz bir geçmişin içinde öyle derinlere dalar ki, doğduğumuz eve ilişkin açık seçik anıların bizden kopup ayrıldığı izlenimine kapılırız. Bu düşler düşlemimizi şaşırtır. Öyle ki yaşadığımız yerde yaşadığımızdan kuşkuyla kapılmaya varır iş. Geçmişimiz bir başka yerdedir, yerlere ve zamanlara gerçek dışılık siner. (2008: 102-103)*

İşte bu belirsizlik kaptan ev'ini güvensiz ve tekinsiz bir yere dönüştürüyor çünkü oradan kopulmuştur. Kaptan evi canlı bir yuvaya dönüştürmek için Osman'ı yanına alır. Onu kendi büyütecek, yıllardır yapmadığı babalık duygusunu tadacaktır. Ne çare yabancı kadın orada annedir ve bu evi yuva yapmaya yetmez. Eğlenen kadın evlenen kadın olarak aile ortamını kuramaz ve orada ne Osman'a ne de Aylin'e yer yoktur.

Bir şeyler anılarımızı bir araya getirir gibi yapar ama geçmişin nehrinde hep birlikte eriyip gideriz. Geçmiş olmayan bir ev hafızasını kaybetmiş bir insana benzemez mi? Yeni ev emek ister, bilinmez bir geleceğe yolculuktur. Yenilikler bilinmezlik içerir bu

nedenle reddedilir. Eski her zaman iyidir. Geçmişte yaşanmış deneyimler ve anılar o eski mekânın içindedir, o evdedir. Artık yabancı bir kadın o evde olsa bile, geçip giden zaman içinde o mekân kötü anıları barındırır da yaşanması arzu edilir. O ev artık ulaşılamayacak olması nedeniyle değerlidir. Anıların mekânla iç içe geçmişliği Ali Kaptan evini düşsel kılıyor. Eşyaların ruhuna sinen, anıların saklandığı bilinçaltı dünyamızın karanlık bölgesi tıpkı evin mahzeni gibidir. Her an gün yüzüne çıkmayı bekleyen anılar saklıdır orada. Sadece gündelik yaşamın içinde geçtiği ev olarak değil, sokak komşular, manav, bakkal, fırıncı da oradadır ve yaşarken farkında olmadığımız birçok değeri, anıyı barındırır. Geçmişin izlerini taşır mekâna anlam katarlar. Aylin özlemlerine, arzularına ulaşabileceği baba evinde yaşamayı seçer. Ev'de olmasa bile mahalle anıları taşımaktadır. Şehirde ve modernidir. Bu nedenlerle kulübede yaşamaktansa düşlerinin evinde yaşamak için baba evine kaçır ama baba onu kabul etmez. Aylin iyidir fakat numaracıdır. Osman dışında yeni evde eskiyi hatırlatacak hiçbir şey istemediğini anıların rakı masasında özeleştiri yaptığında.

Cemile'nin taşınmak zorunda kaldığı ev ise şehrin dışında bir gecekondu. Duvarları sıvasız, penceresi olmayan, içi dışı belirsizdir. Yerler taş, odaların kapısı yoktur. Kapı işlevini naylon perdeler görmektedir. Ortada teneke soba, tahta sedirler, duvara asılı leğen, mutfak yoktur. Saklısı gizlisi olmayan, mahremiyeti menkul ilkel bir yaşam tarzı sergiliyor. Hafızasını kaybetmiş bir insana benzeyen geçmişi, geçmiş olmayan bir mekândır. Çünkü orada eskiden yaşanmış bir anı, düş yoktur. Bu evde anılara artık ulaşılmaz. Ali Kaptan'ın oturduğu eski yan evi ile birlikte tüm düşler de yok olmuştur. Düşlerini kurdukları çocukluk anıları evle birlikte yanmıştır. Böylece Ali kaptan'ın yan evi mitleşir. Bu noktada Bachelard'ın düşlenen eve dair söylediklerine katılmak gerekiyor:

*Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir bazen. Doğduğumuz evin tersine, düşlenen ev imgesi çalışıp durur. Yaşamımızın ileri döneminde, hala sırtı yere gelmez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapamadıklarımızı daha sonra yapacağımızı söyleriz. Ev ayağa dikilecektir. (2008:106)*

Bachelard'ın da belirttiği gibi Cemile onur ve gurur ile ve tüm yalnızlığına karşı yüreklilikle bir koza örmeye çalışır. Kulübe bile olsa, yeniden üretilmiş olsa da kendi mutlu ev resmini çizer, inşa eder Cemile. Taşınan ev onların geçmişinden hiçbir şey barındırmaz, hiçbir şey hatırlatmaz. Hiçbir imge, simge anısı olmayan belleksiz bir evdir. Ne geçmişin sevinçleri ne de acı dolu anıları yoktur. Ruhsuzdur. Fakat yine de anne yanı, yatağı sıcak

<sup>2</sup>Rilke'nin varlığın, yitirilmiş evle kaynaşmasını anlattığı "çocuk olarak geliştirdiğim anılarda yeniden bulduğumda bir yapı değil artık o ev; tümüyle erimiş, içime dağılmış: Şurada bir oda, orada bir başka oda, buradaysa o iki odayı birbirine bağlamayan, içinde ayrı bir parça olarak kalmış bir koridor. İçimdekiler böyle dağılmış işte..." aktaran Bachelard (2008: 102)



ve her daim tazeleyicidir.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde yaşam öyküsünü izlediğimiz balıkçı geçmişinde yaşadığı deneyimden yola çıkarak Ali Kaptan'ı uyarmaya çalışır ve kendi düştüğü hataya düşmesini engellemek ister. Adam Smith bu durumu:

*Aynı anda biz de aynı şeyi yaşamıyorsak, benzer bir durumda kendimizin neler hissedeceğimizi düşünmek dışında, başka insanların neler hissettiğini bilemeyiz (...) onun hangi duyguları yaşadığı konusunda bir anlayışı ancak düşleyerek oluşturabiliriz” sözleriyle net biçimde ifade ediyor. Daha sonra şöyle devam eder: “Düşleyerek kendimizi onun yerine koyarız, sanki onun bedenine giriyormuşçasına, tümüyle aynı eziyetleri çektiğimizi varsayarız” (akt.Sennett; 1999: 120-121).*

İşte balıkçı tam da bu varsayımda olduğu gibi kendi yaşadığı deneyimi kaptanın geleceğinde görür. Oysa Ali Kaptan kendisi için yarattığı mekân aracılığı ile egemenliğini yeniden üretme peşindedir. Anılar denize âşık Ali Kaptan'ı da sarıyor, O da sıklıkla eski günleri düşünmektedir. Fakat evden vazgeçememe durumu vardır. Aslında Ali Kaptan deniz kabuklusunun eklem bacaklarıyla kayaya tutunması gibi mahalleye ve sunduklarına bağlıdır

Hem Karolin'le evlenecek ve hem de Cemile'ye sahip olarak ikircikli bir durum olmasa da her şeyin kontrolü elinde tutup egemen zihniyeti sahiplenen Ali Kaptan: “Burası Türkiye, boşanmış olsam bile ‘O’ benim eski karım. O kadar” diyerek Karolin'e karşı çıkacaktır. Ali Kaptan'ın çalıştığı gemi ve yaşamı arasındaki bu kontrol isteği yine mekân ve kişi arasındaki ilişkiyle ele alınmaktadır.

### Kozmik güvene çağrı ilişkisi

Kozmik dünyada her şey birbiriyle eşit konumdadır. Her insan nereye bakarsa baksın, konumu ne olursa olsun evren mekan açısından değişmez. Değişen insandır ve insanoğlunun içinde uyuyan güçler vardır, kendi bile şaşırır karşılaştığında. Çünkü bu güçlere sahip olduğu aklıdan bile geçmez. Bu güçler uyandırılıp eyleme geçirilebilirse o kişinin hayatında büyük değişiklikler olur. Kainatı anlamak için mekan ve zaman ilişkisinde soyutlanmak gerekir. Kainatı anlamak için, uzay ve zaman ilişkisinden sıyrılarak kozmik bir bilince ermek gereklidir. Kozmik bilinç, “evrendeki bilim” demektir. Kozmik bilinç kâinatı, hayvanatı, nebatatı idare eden tek bir merkez güç olduğunu ve merkezin de bize neler bildirdiğini araştırmaktadır. Kozmik bilince bu yönü ile kâinat kitabı diyebiliriz.

Bu noktada Cemile boşandıktan sonra çatısını kurmak, ailesini bir arada tutmak ve en önemlisi geçimini sağlamak için girdiği mücadelede kendi kozmik gücünün farkına varır. Gücü ayakta durmasını ve direnme gücünü çoğaltır. Artık Ali Kaptan'a muhtaç değildir. Kozmik bilinç enerjisiyle kanatları açılır, öz güveni katlanır. Önce temizlikçilik sonra da balık satıcılığı yapar. Fakat Ali onun çalışmasını istememektedir. Çünkü o, sahip olduğu güç ve değer sistemi çerçevesinde bir başka ifadeyle onun gözünde bu işlerde çalışanlar *ahlaksal ve fiziksel tehlikelerle* karşı karşıyadırlar. Sennett'in de belirttiği gibi “evin dışına çıkmak anneliğe zarar verirdi” (1999: 46). Bu nedenle Cemile evde oturmalı, evinin işlerini yapıp, çocuklarının bakımını sağlamalıdır. Ancak köprünün altından çok su akmıştır ve Cemile boyunduruk altında kalmaz. Baskılardan kurtulması, ayaklarının üstünde durması gerekmektedir. Özgür bir birey olarak kendi kurallarını koyması gerekmektedir ama nasıl? Rousseau pozitif ve negatif özgürlük tanımlamasında bunu şöyle açıklar:

*Gerçek özgürlük, kuralızsızlık ya da başıboşluk değil, kendi kurallarını koyma ya da kendini yönetme yeteneğiyle ilişkilidir. Hiçbir kuralın olmadığı durumda değişken arzularımızın kölesi olur ve sürükleniriz. Sadece bugünün yaşadığı, geçmiş ve gelecekle hiçbir bağın olmadığı böylesi bir ‘serbestlik’, hayvanların da yaşadığı bir durumdur ve insana özgü olan gerçek özgürlükten farklıdır.(...) Toplumsal yaşam, belirli kurallara tâbi olmayı ve karşılıklı bağımlılık ilişkilerini gerektirir. Bu nedenle doğal durumdaki toplumsal duruma geçince zorunlu olarak doğal özgürlüğümüzü yitiririz” (akt. Silier; 2007:75).*

Dönemin geleneksel erkek tipi Ali Kaptan arzularının kölesi olarak hiçbir kural tanımaz hatta kendi duygularının gerçekleşmesi için Cemile'ye kısıtlamalar getirerek tecavüze kadar vardırı işi. Silier'in özetlediği gibi *başkalarının özgürlüğünü, kendi özgürlüğümüze yönelik bir tehdit olarak algılamaya başladık.* (2007: 76) Ali Kaptan tecavüz ederek Cemile'yi kendine bağımlı kılmak, onun tek sahibi olduğunu göstermek ve balıkçının gözünde ise “kirletilmiş” bir kadın imgesi oluşturmak niyetindedir. Fakat unuttuğu veya kabul etmek istemediği diğer konularda olduğu gibi Cemile'nin ahlaksal özgürlüğe ve kendi bedenine de sahip olduğu gerçeğidir. Beden eğretilenme olarak erkek iktidarının sürdürüldüğü egemenlik alanı, mekândır ya... Yaşanan ya da yaşatılan her şeye rağmen o beden Cemile'ye aittir ve kullanma hakkı sadece kendisindedir. Sennett'in Rousseau'dan yorumladığı “*Fırtınalar gelir geçer; kırlardaki ve ruhlardaki fırtınalar yani. Doğa dopdoludur ama kadın, günün ve mevsimlerin ritmiyle felakete uğramaz, çünkü taşmaz*” gibi. (1999: 98)

<sup>3</sup>Bana göre Rousseau'nun söylemek istediği özgürlüğün kaçış değil yüzleşme ile gerçekleştiğidir ve Cemile bu anlamda hep mücadelecisi bir tavır sergilemektedir(tartışma için bkz. Silier, Y. Özgürlük Yanıl-saması,2007, İstanbul, Yordam Kitap)

Göstergeyi hep bir anlam amacının belirtisi olarak ifade edersek kaptanın tecavüzünün arkasındaki amaç ve algılama biçimini açıklayabiliriz. İzleyici kurgunun yarattığı gerçeklik duygusu içinde aldığı bildirimle kendini izlediğine bir başka ifadeyle yayına katar. Geleneksel değerler çerçevesinde algılanan görseldeki tecavüz meşrulaştır. Ya da başka bir deyişle Ali Kaptan Cemile'yi cezalandırmıştır. Çünkü kendince toplum kurallarını gözetmeye yönelik kasıtlı bir geri bildirimde bulunmuş, “yapmazsan yaptırırım/yaparım” mantığı ile davranmıştır. (Dökmen; 2006:138)

Cemile'nin güveni zedelenmiştir, evi, sığınağı, yuvası onu korumaya yetmemiştir. Bachelard'ın da dediği gibi *Yuvası seyre daldığımızda, kendimizi dünyaya güvenmenin kökeninde buluruz, bir güvenin başladığını hissederiz, acunsal güven bizi çağırır.* (2008:162) İşte tam da bu güven duygusuyla boşanmış olduğu kocası tarafından kendi evinde, kendi rızası dışında cinsel tacize uğrayabileceğini beklemiyordu Cemile. Burada yapılan hayvanca bir içgüdünün tatmininden başka nedir ki? Sonuçta bu kötü deneyimin getirdikleri ile Cemile başkalarından yardım beklemeden kendi güven harabesini tamir etmeyi öğrenecektir.

### Tekne ve salyangoz imgesi

Eskiler “aslan yattığı yerden belli olur” derler. Bu atasözü yaşanan yer, mekân hakkında derin bir felsefe içermektedir. Bir başka biçimde insanın gizlerini içinde sakladığı gizli yerlerden biri olarak ev'i içine sığımlan bir kabuk imgesi olarak da düşünmek mümkündür. Sığımlan, koruyan, sağlam bir kılıf gibidir kabuk. Bachelard insanların yaşadığı alanları fenomenolojik bakış açısıyla incelediği *Uzamin Poetikası* eserinde “kabuk izleği” konusundaki imgelemi deniz kabuklusu ve salyangoz ile ilişkilendirir ve taşın içinde canlı varlık olarak kabuk sakinini “küçük-büyük” ve “özgür varlıkzincire vurulmuş varlık” diyalektiğinde işler (2008:173). Ona göre:

*Bir kabuktan çıkan varlıkta her şey diyalektiktir. Ve de dışarı bütünüyle çıkamadığı için, dışarı çıkan, içeride kalana ters düşer. Varlığın geri kalan bölümleri, katı geometrik biçimlerin içine hapsolür. Ne var ki dışarı çıktığında yaşamın o kadar acelesi vardır ki (...) Gerçekten de kabuğundan çıkan varlık, karma varlık düşlemleri uyandırır. Bu da yalnızca “yarı insan, yarı balık” bir varlık değildir. Yarı ölü, yarı diri varlıktır; daha da aşırıya kaçılırsa, yarı taş, yarı insan varlıktır (2008:171)*

Gerçekten de Ali Kaptan kabuğundan çıkmış ya da tam olarak çıkamamış bir salyangoz gibi kendini sıkıştırılmış ve çaresiz bulur. Kabuk-ev'inden uzakta sıkıştırılmışlığını saldırganlık, hırçınlık ve öfke

nöbetlerinde acımasızca gösterir. Sevgi-nefret, korku-cesaret, merhamet-öfke ikilemelerinde gidip gelen karmaşık duygu dalgalanmaları yaşar. Kabuğundan çıkmış, sudan çıkmış balık gibidir. Kabukta yalnızdır ve kabuk-ev (gemi kamarası) bir sığınaktır. Orası kaptanın hem konutu hem de kalıbı kabuğu gibi bir yerdir. İş gereği yaşamı denizlerde, gemi kamarasında geçerken hastalığı onu beklenmedik bir şekilde yerleşik yaşamaya mecbur kılmaktadır.

Eski ev Kaptan için yuva olmaktan çok ara sıra uğradığı, kabuğundan çıkıp boynuzlarını uzattığı herhangi bir limandır. Mahremiyetini yaşadığı kamara gibi sığınma düşleri kurduğu bir mekân değildir. Suyun toprağa kavuşması gibi mutlu, aşkın hayalleri yok eski evle ilgilidir. Diğer gelişlerinde olduğu gibi yine gemi yükünü alacak ve kaptan başka limanlara yelken açacaktır. Ne var ki işler karışır, yabancı sevgili ortaya çıkar. Cemile aldatılmışlığına karşın yuvasını dağıtmamak adına kaptana evine dönmesini söylemeye gider. Kader ağlarını örmüş bir sürpriz hazırlamıştır bile. Cemile hiç ummadığı bir anda, ona tepeden bakan sarışın sevgiliyle karşılaşır. Aşağılanmış, yaralanmıştır. Kendini kaybeder ve yabancı kadını bıçaklar. Bu olayı takiben bir dizi acı ve üzücü, keder verici olaylar zincirleme gelişir. Kaptan hastalanır, yalnızdır. Cemile ona bir süreliğine bakmayı kabul etse de çocukları annelerinden boşanmak istemesi nedeniyle öfkeli dirler ve onu evde istemezler. Tek sığınağı kamarasına (kabuk-ev) koşar. Heyhat gemi onun iyileşmesini beklememiş yükünü alıp gitmiştir. Yuva dağılmıştır. Artık ne Cemile ne de çocuklara huzur yoktur. Öteki kadın kaptanı ve evi ele geçirmiş, geçmişe ait her şeye sahip olmuştur.

Yeni ortamla oluşan, önceden var olmuş mekânla ilişkiye boyun eğer kaptan. Ancak toplumun erkeğe tanıdığı istediği her şeyi yapma özgürlüğüne sahip olduğunu hatırlaması uzun sürmez ve toplum düzeni ile tutarsız, değişken ilişkilerine tanık oluruz. Kabuğundan çıkınca zihinsel açıdan sağlıklı ilişkiler kuramaz. Gündelik yaşamın sunduğu toplumsal dayatmalar mekânı ev olmanın ötesinde Kaptan'a üstünlük duygusu yaşatan bir yer olmuştur. Aslında ekonomik durumu oldukça iyi olan Kaptan yeni bir ev alabilir böylece karısı ve çocukları eski evde yaşamlarına devam edebilirdi fakat ataerkini sürdürmek, Cemile'yi ezerek ve baskılayarak ona üstünlük sağlamak için eski evden vazgeçmemekte dahası çocuklarına, özellikle Berrin ve Mete'ye hadlerini bildirmek için bu yolu seçmiştir. Paul Valéry'ye göre: *Evini kurmak için yaşamak gerekir; yoksa içinde yaşamak için evini kurmak değil* (akt. Bachelard, 2008:168). Bu bağlamda Ali Kaptan'ın evinin içinde yaşamak için kurduğu ev olduğunu söyleyebiliriz. Ancak yaşamaktan çok intikam ve öç alma duygusunun tatmin aracıdır. Ali Kaptan için ‘ev’

biçimsel bir nedenle seçtiği yeni kabuktur ya da yaşam biçiminin seçtiği yerleşmedir. Konak, tekne veya otel hepsi sonludur. Bachellard'ın dediği gibi:

*En ufak bir işaretle kabuk insanlaşır, ama kabuğun insanca olmadığını hemen anlarız. Konutta oturmanın yaşam atılımı kabukla çok kısa sürede sona erer. Doğa kapalı yaşamın güvenini çabuk elde eder. Ne var ki, düşü, duvarlar sağlamaştığında kendi işinin sona erdiğini düşünmez ve de kabuk kuran düşlerin böylesine geometrik olarak bir araya gelmiş moleküllere yaşam ve hareket kazandırması da bundandır. (Bachellard 2008:180)*

Ali Kaptan da benzer bir biçimde işinin sona erdiğinin farkında değildir. Evini yenilemiş, sağlamaştırmıştır fakat hastalığı nedeniyle işinden kovulmuş, yabancı kadınla evlenerek hem ailesinin (başta annesi), hem de mahallelinin gözünde itibarını kaybetmiştir. Cemile balıkçıya ilgi duymaya başlamış, kendisi son sıralarda bile yer almamaktadır. O artık dokunamayacağı, ulaşamayacağı kadar uzaktadır ve yuva ve kabuk, ancak düşsellikleri sayesinde güçlü biçimde birleşebilirler (Bachellard, 2008: 185). Kaptan sığınağında gözlerini gerçeklere kapamış, umutsuz çırpınmaktadır. Tekne-restoran kaptan için yeni bir yuvaya dönme umududur. Denize ve özlemini çektiği tekne yaşamına kavuşmuştur. Ama bu Cemile'den vazgeçtiği anlamına gelmez. Düşler tezgâhında Cemile'yi denetleme ve balıkçıdan uzaklaştırmak için ağını örer, pusu kurar. Tıpkı Bachellard'ın (2008:191) kabuklu hayvanın saldırgan yanını ortaya koyan göndermesinde *çinde pusu kurulmuş evler bulunduğu gibi, tuzak kabuklar da vardır. İmgelem bunları yemli ve tetikli yetkin birer balık avlama sepetine dönüştürür* ifadesinde olduğu gibi avını beklemektedir. La Boétie'nin (1995: 19) dediği gibi *çoğu kez güce boyun eğmek zorundayızdır; sürekli en güçlü olunamayacağı için en uygun durumu bekleyerek zaman kazanmak gerekir ama uygun zaman bulunabilecek mi?*

Sennett *Gözün Vicdanı yapıtında kötülük konusunda herkesin paylaştığı ortak görüş, insanların bir kötülüğün farkına vardıklarında ona karşı tepki göstereceği* (1999:80) ifadesinde olduğu gibi Cemile teklife karşı çıkar, resti görmüştür ve tekeden kaçıp kurtulmak ister. Ancak tetikte bekleyen kaptan kabuğunu kapatır ve her şeyi ezer. Çünkü düşlerine ancak bu yolla ulaşabilir.

## Sonuç

Mekânın bir ev olmanın ötesinde, içinde barındırdığı imgeler aracılığıyla kimlik oluşumundaki rolü ve bu nesnelere aracılığıyla sınıfsal göstergelerin taşındığı bir arzu nesnesi kavramı olarak 2010-2011 yayın döneminde izlenen *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisi mekânları

hikâyenin çözülmesi gereken karakteri konumundadır. Sığınak olamayan, eşitsizliği ve buna bağlı kimlikleri üreten anlatıya özgü düzenlenmiş, tasarlanmış bir mekândır.

Hemen herkes çevresinde yaşayan birçok kişinin karakterinin evine yansıdığından söz eder. İnsanı sarrafi olmuş denilen büyükler mekânın insan ilişkisi konusunda deneyimlerini özetleyerek, insanın yaşadığı yere benzediğini ya da yaşadığı yeri kendine benzettiğini söylerler. Bu noktadan hareketle *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisinde mekân kullanımı ile ilgili şunları söyleyebiliriz:

1. Ev'ler, odaları ve düzenleniş biçimleri mekânın sahipleri olan kahramanlarının izlerini yansıtmaktadır.
2. Mekan-ev bizzat yaşanan, olayların geçtiği yer olarak ve anlatının ruhuna uygun tasarlanmıştır. Özellikle Cemile mekânının karakter izlerini daha iyi ortaya çıkaran bir karakterdir.
3. İncelediğimiz üç evin de konumu, eşyaların seçimi ve düzenleniş biçimi sınıf ve toplumsal statü farkını başarılı bir şekilde yansıtmaktadır ve sembolik değer ifade eden eşyalar da tıpkı mekân gibi kullanan kişi ile özdeşleşmektedir.
4. Mekânla karakterler arasında bir bağ olduğu gözlenmektedir. Üç evde yaşayan karakterlerin mekânın bir parçası olduklarını ve hatta bütünleştiklerini söyleyebiliriz.

Televizyonun genel işlevinin diziler üzerinde ustalıklı yürütüldüğü gerçeğini de göz ardı etmeden mekân ve yıldız üretiminin altını çizmek gerekmektedir. Televizyon son kertede sinemadan miras kalan yıldız olgusunu dizilerle sürekli yaratarak tüketim olgusunun önünü açan bir araçtır. Mekânın da tıpkı insanlar gibi arzulanan, ulaşılmak istenen yıldız mekânlara dönüşümü televizyon endüstrisinin ürettiği simulasyon/yanılsama bağlamında ele alınmalıdır. İmaja dayalı kişiler ve mekânlar bu noktada ustalıklı bir araya gelmektedir. Televizyon dizisi bu bağlamda lüks yaşamları yeniden üretirken görece bir yoksunluk, yetersizlik ve kıskançlık duygularını harekete geçirir. Bu noktada kişide doldurulması imkansız bir boşlukla daha fazla tüketme ihtiyacını körükleyen bir yanılsama yaratır (Silier, 2007:68). Böylece söz konusu yanılsama kişinin iştahını kabartarak toplumsal statüsünü arttırmak için nasıl görüldüğüne ya da görünmesi gerektiğine, neleri tüketmeye odaklanmasını sağlamaktadır. Diğer insanların nezdinde değerli ve beğenilen olmak uğruna dizide gördüğü kişi, nesne ve mekânlara öykünmektedir.

İşte tam da bu çerçeveden bakarak televizyon dizilerinde kişilerin yıldız olma özelliklerini taşıdığı gibi mekânlar ve o mekânlarda kullanılan nesnelere ve objelerde yıldız olabilir mi? sorumuzun yanıtını verebiliriz. Evet olabilir. Tıpkı dizi oyuncusu ya da yıldızlar gibi tasarlanan mekânlar ve onlara ilişkin tüm detaylar (evin aksesuarları, eşyalar, kumaşlar, renkler) da yıldız olabilir. Birer meta haline gelir. Bunda izler kitlenin talebi çok belirleyicidir. Örneğin bir ev veya dizi evinde kullanılan koltuk modeli, perde kumaşı ya da halı bir süre sonra piyasada aranıyor olabilir. O zaman kapitalist sistemin usta aktörleri hemen düğmeye basar ve o ürünün fabrikasyon çoğaltımını yapar. İzleyici, mekânın imgesi üzerinden kendisini dizi oyuncularını ve anlatı ile olduğu gibi özdeşleştirir. Ali Kaptan'ın yangından sonra yeni yaptırdığı evi, merdiven korkulukları ya da yeşilsarı çizgili İskandinav koltuk takımı, oyuncunun taktığı kolyeyi bulmak ya da sipariş etmek de diziyi veya o görseli izleyene kadar izleyicinin belki de aklında hiç yoktu. Ancak izleyici talep ettiği ve sahip olmaya çalıştığı andan itibaren artık o mekân ve içindeki nesnelere yıldızlaşacak, sihirli kutuda görücüye çıktıktan sonra yeni mekânlara doğru yol alacaktır.

Sonuçta; *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisi mekânları bir tasarı mekânı olarak görsel kültürün bir çok yönünü kullanarak daha önce ve daha sonra hiçbir dizide olmadığı kadar oyuncuların önüne geçirmiş, yıldızlaştırmıştır. Öyle ki hem dizi karakterlerinin kimlik oluşumunda mekânların etkililiği öne çıkmış ve hem de mekânın toplumsal statü oluşturmadaki ve algılatmadaki işlevi yerli yerinde kullanılmıştır. Dizi mekânı, görüntünün egemenliği boyutunda imgesel olanı ticari bir meta ve ideolojiye dönüştürerek, simgeselleştirilen içerik ile simülasyon ve sanallıkla aynı zamanda toplumsal düzeni yeniden üretmiştir.



*Cemile'nin oturduğu, Ali Kaptan'ın eski evi*

## Kaynakça

Bachelard. Gaston; 2008, Uzamın Poetikası, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları

Barnard, Malcolm; 2002, Sanat Tasarım ve Görsel Kültür. Çev., Güliz Korkmaz. Ankara: Ütopya

Baudrillard. Jean; 2008, Tüketim Toplumu Söylenceleri/ Yapıları, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

Baudrillard. Jean; 2010, Nesnelere Sistemi, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Boétie. Etienne de La; 2011, Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev, Ankara, İmge Kitabevi

Braudel. Fernand; 2006, Uygarlıkların Grameri, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi

Dökmen. Üstün; 2006, Küçük Şeyler..., İstanbul, Sistem Yayıncılık

Leppert. Richard; 2009, Sanatta Anlamın Görüntüsü. İstanbul: Ayrıntı

Saybaşı. Nermin; (2011), Sınırlar ve Hayaletler Görsel kültürde Göç Hareketleri, Çev: Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayıncılık

Sennet. Richard; 1999, Gözün Vicdanı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

Silier. Yıldız; 2007, Özgürlük yanılsaması Rousseau ve Marx, Yordam Kitap

T.D.K. (1988), Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

## İnternet kaynakları

Behçet Necatigil, <http://siir.ihya.org/siir/17807.htm> Erişim: 28 /06/2011

<http://www.gizemlikapi.com/parapsikoloji/36574-kozmetik-bilinc-nedir.html>, Erişim:19,07,11

Tekelioğlu. Orhan; Radikal 2- Gazete , Erişim: 1.5.2011