

SİNEMASAL HODOLOJİK MEKÂNLAR – BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİNİN HODOLOJİK MEKÂN BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ¹

Aydın ÇAM*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, deneyimlenmiş mekân ve fizikî/matematikselsel mekân karşılaştırmasından hareket ederek –deneyimlenmiş mekânın özel bir biçimi olan– hodolojik mekânı sinema sanatı bağlamında tartışmaktır. Çalışmada, mekâna ve sinemasal hodolojik mekâna dair temel önerme ve kuramsal yaklaşımların tartışılmasının ardından Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) adlı filmi biçimsel ve bağlamsal çözümleme yöntemleriyle incelenmiştir. Filmde, Doktor Cemal'in (Muammer Uzuner) deneyimlediği sinemasal hodolojik mekânın çözümlenmesiyle şu temel bulgu ve sonuçlara ulaşılmıştır: (1) Filmde gerçekleşen arama etkinliği boyunca, Doktor Cemal ve diğerlerinin izlediği yol hodolojik mekânı meydana getirir; (2) Filmde ataerkil hiyerarşik ilişkiler mekânla bir araya gelerek Doktor Cemal'in bilişsel haritasını oluşturur. Mekânla ilintili çeşitli iktidar ilişkileri, mekân sayesinde görünür hale gelmektedir; (3) Filmin sinemasal hodolojik coğrafyası Anadolu'nun yerleşim yerlerini gösteren idari haritayla çelişmektedir ki bu durum bir kez daha deneyimlenmiş mekân kavramsallaştırmasına atıfta bulunur.

Anahtar Kelimeler: Sinema ve Mekân, Sinemasal Mekânlar, Hodolojik Mekânlar, Sinemasal Mekânların Çözümlenmesi, *Bir Zamanlar Anadolu'da*

CINEMATIC HODOLOGICAL SPACES – THE ANALYSIS OF ONCE UPON A TIME IN ANATOLIA IN THE CONTEXT OF HODOLOGICAL SPACE

ABSTRACT

The aim of this study is to discuss the hodological space –a special form of experienced space–, based on the comparison of experienced space and the physical/mathematical space, in the context of cinema art. In this study, following the arguments about basic premises and the theoretical approaches on space and cinematic hodological space, Nuri Bilge Ceylan's film, *Once Upon a Time in Anatolia* (2011) is analyzed formally and contextually. The main findings and the conclusions of the cinematic hodological space –that experienced by Doctor Cemal's (Muammer Uzuner)– analysis would be summarized as: (1) the route of Doctor Cemal and the others during the search, constitutes the hodological space; (2) in the film, the patriarchal hierarchic social relations come together with space, to draw Doctor Cemal's cognitive map. Various power relations that related to space become visible through the path; (3) the cinematic hodological geography of the film conflicts with the administrative map of Anatolia, so that is referring to experienced space concept once more.

Key Words: Cinema and Space, Cinematic Spaces, Hodological Spaces, Analysis of Cinematic Spaces, *Once Upon a Time in Anatolia*

¹ Bu çalışmanın ilk hali 2015'te İngilizce sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Bakınız: Çam, A. (06–08 Mayıs 2015). “Anatolia: as the Hodological Space – The Analysis of Once Upon A Time in Anatolia in Hodological Space Concept”, Ege University Fifteenth International Cultural Studies Symposium “Culture and Space”. Faculty of Letters, İzmir, Türkiye.

* Doktor Öğretim Üyesi. Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi. Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü. Sinema Anabilim Dalı. Balcalı Yerleşkesi. 01330 Balcalı - Sarıçam /Adana. e-Posta: acam@cu.edu.tr; Lecturer PhD. Çukurova University, Faculty of Communication. Division of Radio, Television, and Cinema, Department of Cinema. Balcali Campus. 01330 Balcali - Saricam /Adana. e-Mail: acam@cu.edu.tr;

GİRİŞ: MEKÂNI ve SİNEMASAL MEKÂNI YENİDEN DÜŞÜNMEK

İkinci çeşme, mekân araştırmaları sırasında, dördüncü çeşme başı olarak karar verdiğim ama çekime bir gün kala birden ikinci çeşme olmasına karar verdiğim bir mekândı. Çünkü dördüncü çeşme için daha iyi bir yer bulmuştuk (Ceylan, 2011: 5).

Gündelik hayatta, mekândan bahsettiğimizde aslında genellikle matematiksel olarak ifade edilebilen fizikî mekândan, örneğin üzerinde bulunduğumuz alanın ebatlarından, bir hedefe ya da başka bir ifadeyle varış noktasına olan uzaklığımızdan, her ne kadar bu uzaklığı giderek zaman ile ölçmeye başlamışsak da matematiksel ölçü ifadeleriyle iki nokta arasındaki mesafeden bahsediyoruz demektir. Mekân üzerindeki konumumuzdan bahsettiğimizde de aslında çoğu zaman fizikî mekân hakkında konuşuyoruzdur. Basit bir biçimde örnekleyecek olursak, bulunduğumuz salonun ebatlarını santimetre ya da metre cinsinden ifade ederiz. Yeni dairemizin planlamasını yaparken çizdiğimiz taslak bu ifadeleri içerir. Aracımızın akıllı yön bulma sistemi gideceğimiz noktaya olan uzaklığımızı metre ya da kilometre cinsiyle bize aktarır ve akıllı cihazlarımızdaki küresel konumlama sistemleri ise enlem ve boylama göre – Ekvator enlemi ve Greenwich boylamına göre konumumuzun açı cinsinden ifadesiyle– bulunduğumuz yeri belirler. Tüm bunlar önceden tanımlanmış, üzerinde uzlaşmış matematik ilkelerine göre ifade edilir. Bütün bu referans sistemi önceden verilidir, evrensel matematik kurallarına uygundur ve bu sistemin dışında düşünmek pek de aklımıza gelmez. Ancak bütün bu referans sistemi dışında –hatta çoğu zaman onunla çelişerek– deneyimlerimizle birlikte varlık bulan, deneyimlerimizle birlikte bizim de varlığımızı bulduğumuz bir mekân algısından da bahsetmek mümkündür. Henri Bergson’un *durée*, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *yekpare zaman* olarak nitelendirdiği, matematiksel zamanın dışında yer alan zaman algısına benzer biçimde mekân, matematiksel tanımının dışına çıkarak tıpkı deneyimler gibi tekillik kazanabilir.

Alman filozof Otto Friedrich Bollnow, ilk olarak 1963 yılında *Mensch und Raum* (*İnsan ve Mekân*) adıyla yayımlanan ve 2011 yılında İngilizceye *Human Space* (*Beşeri Mekân*) adıyla çevrilen çalışmasında şu iki mekân kavramsallaştırmasını yaparak aralarındaki farka dikkat çeker: (1) *Fizikî Mekân*: Matematiksel olarak ifade edilebilen, ortogonal koordinat sistemi temelli üç boyutlu bir Öklid uzayına karşılık gelen mekân kavramsallaştırması. Bu mekânın nihaî niteliği türdeşliktir. Hiçbir nokta diğerinden farklı değildir. Her nokta bir diğeriyle türdeşdir. Bu koordinat sisteminin doğal bir başlangıç noktası yoktur. Kuram ve uygulama mantığının gereği, herhangi bir nokta, koordinat sisteminin başlangıç noktası (*orijin*) olarak atanabilir ve dilendiği zaman bu başlangıç noktası değiştirilebilir. Benzer biçimde hiçbir *yön* de bir diğerinden farklı değildir. Her yön bir diğeriyle türdeşdir. Herhangi bir zamanda, bu koordinat sistemi üzerindeki düzlemde herhangi bir noktadan herhangi bir yöne doğru yeni bir eksen çizilebilir. Mekân kendi içinde yapılandırılmamıştır. Muntazaman, baştanbaşa her bir yönde sonsuzluğa uzanır. (2) *Deneyimlenmiş Mekân*: Mekân, onu deneyimlemekte olan bireyin ya da toplumun merkezinde bulunduğu açık noktalar sistemidir; bu sistemse akışkandır. Ayakları üzerinde duran bir insanın bedenine, bedeninin pozisyonuna ve yerçekimine bağlı olarak belirgin bir yatay ve dikey eksen sistemi vardır.

Bollnow (2011) bu iki öncül önermeye eklemeler yaparak, fizikî ve deneyimlenmiş mekân arasındaki farkları şöyle serimler: (1) [Matematiksel] *alan* (*field*) ve [deneyimlenmiş] *yer* (*location*) arasında niteliksel fark(lar) vardır. Deneyimlenmiş mekân fizikî mekânla mukayese edilemeyecek biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır; (2) Deneyimlenmiş mekân, hem bir alandan diğerine akışkan geçişlerin olduğu hem de geçilmesi imkânsız sınırlarla ayrılmış mekândır. Bu bakımdan dengesizliklerin görüldüğü bir muğlaklıktır; (3) Deneyimlenmiş mekân, fizikî mekânın aksine sonlu, kapalı bir alandır. Ancak her yeni deneyimle birlikte ona yeni bir alan eklenir; (4) Tüm bunlarla beraber deneyimlenmiş mekân

yansız değerlerin mekânı da değildir. Doğanın kendisi tarafından kâh desteklenen, kâh kösteklenen bireyle ve onun yaşamsal ilişkileriyle ilintilidir; (5) Deneyimlenmiş mekândaki her bir yerin insan için belirgin önemi vardır. İnsan ve toplum bilimlerinde yapılmış sınıflandırmalar ve önerilen kavramsallaştırmalar deneyimlenmiş mekânı irdellemek için kullanılabilir; (6) Mekânın irdelenmesi, onun bireyden ve/veya toplumdaki tamamen yalıtılmış bir gerçeklik olarak ele alınması anlamına gelmez. Mekân, insanla birlikte varlığını bulan, insanla karşılıklı bir ilişkide bulunan, insandan yalıtılması imkânsız bir olgudur (Bollnow, 2011: 17–19). Tüm bunlardan sonra mekânı “varlığın mevcudiyetini sağlayan ve eylemin devindiği alanı oluşturan fizikî sistem” olarak tanımlarsak deneyimlenmiş mekânı “birey ve/veya toplumla birlikte var olan, bireysel ve/veya toplumsal eylemlerin devindiği alan” olarak niteleyebiliriz. Ve artık bu noktada, deneyimlenmiş mekân(lar)ın özel bir biçimi olan hodolojik mekân(lar) ve sinemasal hodolojiler hakkında konuşabiliriz.

Kavramsal Çerçeve: Hodolojik Mekân (*Hodological Space*)

Oxford Psikoloji Sözlüğünde (Colman, 2003) hodolojik mekân kavramsallaştırması, güncel sosyal psikolojinin öncülerinden Kurt Lewin’in çalışmalarına göndermede bulunarak tanımlanır: “Psikolojik alan” (*field*) ya da her bir bireyin hayatını geçirdiği ve devindiği “yaşam alanı” (*lifespace*) kavramlarını öneren Lewin’e göre (1936: 11 ve 1939: 891) kişilik, bireyin etkin olduğu dinamik bireysel–çevresel etkileşim alanıyla birlikte değerlendirilmelidir. Lewin, etkileşim alanı modellemesini ise hodolojik mekân nosyonuyla ifade eder. Hodolojik mekân, bir hodolojik alanı diğerine bağlayan yol, izlek demektir. Terim, Yunanca *hodos* (patika) ve *logos*’un (söz, söylem ya da neden, idrak, us vb.) bir araya gelmesiyle oluşur. Hodoloji, fizyolojide beyin hücrelerinin oluşturduğu bağlantıları ve izlekleri inceleyen alandır ve felsefede farklı ideaların oluşturduğu izleklerin incelenmesi anlamına da gelir. Coğrafi bilimlerde ise basitçe “patikaların araştırılması” olarak tanımlanır (De Jonge, 1967: 10–11). Oysa izlek, patikadan çok daha fazlasını ifade eder. Mekânı Öklidyen bir geometriyle değil de öznenin devinimiyle mevcudiyetini bulan izlekler aracılığıyla tanımlama amacını taşıyan hodolojik mekân kavramsallaştırmasının her ne kadar doğrudan bir geometrik karşılığı olmasa da mekânla ilintili benzer pek çok kavrama benzer biçimde (örneğin *sosyal yaklaşım* ya da [sosyal] *eylemin yönündeki değişim*) sosyal bilimler terminolojisinde kendine yer bulmaktadır. Hodolojik mekânı Öklidyen geometriyle açıklamak mümkün değildir, ama bununla birlikte salt bir izlek–patika olarak da açıklanamaz. Örneğin hodolojik mekân, mesafeyi matematiksel bir ifadeye dönüştürebileceğimiz, nicel bir veri sunmaz. Hatta kimi zaman, bir izlek olarak önerebileceğimiz A noktasından B noktasına giden yol, B noktasından A noktasına dönüş yoluyla aynı şey değildir. Öznenin mekân deneyimine bağlı olarak A’dan B’ye gidiş, B’den A’ya dönüşten daha çetrefilli olabilir: Örneğin genç bir öğrenci için okula gidiş yoluyla okuldan dönüş yolu aynı şey değildir (Weiner, 1985: 147–148). Bollnow da benzer bir örnekle hodolojik mekân kavramsallaştırmasının özgünlüğüne dikkatimizi çeker: Vadiden dağa çıkış, dağdan vadiye doğru ters yöndeki “aynı” patikayı izleyerek gerçekleştirilen inişle aynı şey değildir. Bu nedenle, iki nokta arasındaki düz çizginin iki noktayı bağlayan en kısa yolu temsil etmeyebileceğini, varış noktasına ulaşmak için dolambaçlı yolların daha uygun, hatta zorunlu olabileceğini göz önünde bulundurmalıyız. Gerçek hayatta mevcudiyet bulan mesafeler için de böylesi dolambaçlı yolları hesaba katmalıyız (Bollnow, 2011: 181). Bollnow için dolambaçlı yollar pekâlâ kestirme olabilir. Hodolojik mekân, öznenin talebine göre oluşur: Bazen *en hızlı* yoldur, bazen *en kısa*. Özne bazen *en huzurlu* yolu seçer, bazen de *en emniyetli*... Hodolojik mekânlar matematiksel ifadeye kolay dönüştürülemez biçimde mevcudiyet bulur.

“Dünyanın gerçek mekânı, Lewin’in ‘hodolojik’ diye adlandırdığı mekândır” der Jean-Paul Sartre (2009: 408) ve ekler: “Bana göre mekân hodolojik mekândır; yollar ve izleklerle örülmüştür” (2009: 423). “Çünkü bir varlık yerlerle olan ilişkisini, enlem ve boylam

derecesine göre kurmaz” (2009: 375). Varlık, insana özgü ve izlekten oluşan bir mekânın içinde mevcudiyetini bulur ve mevcudiyetine dair tüm ilişkisi bu izlekten oluşan mekân aracılığıyla gerçekleşir. Bu önerme, özellikle sinemasal öznenin sinemasal mekân deneyimi için kritik önemdedir. Bollnow (2011: 190–191), izlek(ler)le oluşan mekânın karayolu ya da demiryoluyla seyahat eden bir yolcunun mekân deneyimine benzediğini söyler. Aracın penceresinden düz bir hat üzerinden deneyimlediği manzara, bu düz hattın izlenimleri, aynı zamanda öznenin mekâna dair izlenimlerine denk düşer. Özne için mekân, hodolojik ve salt izlenimlerinden ibarettir. Gilles Deleuze’un işaret ettiği gibi, yol ve izlenimler iç içe geçerek mekânı oluşturur: Deleuze, *Kritik ve Klinik* (2013: 79–86) adlı çalışmasının bir bölümünde, Sigmund Freud’un *Küçük Hans* vakasına göndermede bulunarak, Freud’un çocuğun kentteki devinimi boyunca izlediği yol ve alanı inceleyerek bundan bir harita çıkarmaya çalıştığına dikkat çeker. Deleuze’e göre Hans’ın izlediği yol, yalnızca ortamı kat edenlerin öznelliğiyle değil, onu kat edenlerde yansıyan ortamın kendisinin öznelliğiyle karışmaktadır. Harita, yolculuk edenle yolun özdeşliğini ifade eder. Nesnenin kendisi hareket olduğunda, harita nesnesiyle karışır ve tüm bunlar bir izleğin, patikanın, izlenen yolun meydana getirdiği hodolojik mekânı oluşturur. Hodolojik mekân bir yandan öznenin mekân izlenimlerine dair bir haritaya işaret ederken diğer yandan tıpkı Fredric Jameson’ın (1992) ifade ettiği gibi, devinen öznenin varoluşuna dair bilişsel bir haritayı da imler. Sartre hodolojik harita için, “Belirli amaçlara belirli araçları kullanarak gidilecek rasyonel yolların uyumlulaştırılmış bir haritasıdır,” demektedir (1948: 57). Bu harita, eylem ve ihtiyaçlarımızla biçimlendirdiğimiz ve bizi kuşatan, sarıp sarmalayan dünyanın haritasıdır.

Tüm bu yaklaşımları bir arada düşündüğümüz zaman hodolojik mekân için şunları söyleyebiliriz: Hodolojik mekân, bireyin gerek açık bir coğrafyada, bir sinemasal manzarada, gerekse kentsel alanda ya da sinemasal kentsel mekânda, A noktasından B noktasına yolculuğu sırasında karşılaştığı topolojik, fizikî, toplumsal, psikolojik vb. durumlarla varlık kazanan mekândır. Birey ise bu mekânla Jameson’un Kevin Lynch’in *The Image of the City* (1960) adlı çalışmasına göndermede bulunarak ifade ettiği biçimde bir ilişki kurar. Varoluşun gereği olarak özne ilk elden, kendini çevreleyen, kişisel ve toplumsal alanın kesiştiği yapıyla etkileşime geçmektedir. Böylelikle Lynch’in (1960) *bilişsel haritalama* diyerek kavramsallaştırdığı olgu aracılığıyla kendini toplumsal olana karşı konumlamaktadır. Lynch bu kavramsallaştırmayla, yabancılaşmış mekânda insanların ne kendi konumlarını ne de içinde buldukları mekânsal bütünlüğü kavrayabildiklerini ifade eder. Jameson ise geleneksel mekânda, yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasıyla “bir yer hissinin yeniden kazandırılması ve akılda kalıcı, bireysel öznenin hareketli, değişken yörüngeler doğrultusunda tekrar tekrar haritalayabileceği esnek bir bütünlüğün inşasından veya yeniden inşasından” söz etmektedir (2008: 94–95). Bilişsel haritalama kavrayışı, öznenin yabancılaştığı yapıya yeniden tutunabilmesini sağlar; Louis Althusser’in (2000: 51) “ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayalî ilişkilerini temsil eder” önermesine koşuttur. Ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, psikolojik, ideolojik vb. yapı setlerinin düzenlenmesiyle meydana gelen bilişsel haritalar, bireyin kendini çevreleyen toplumsal yapıyı anlamlandırmasına, tanınmasına ve kendini bu yapı içinde konumlandırmasına olanak verir. Hodolojik mekân ise tam bu kavramsallaştırmada ifade edildiği gibi, bireyin mekânla kurduğu öznel varoluş ilişkisinin mekânını oluşturur ve dolayısıyla matematiksel bir alandan ya da konumdan ziyade toplumsal, kültürel, psikolojik, ideolojik vb. bireysel bir alana ve mekâna denk düşer. Ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, psikolojik, ideolojik vb. yapı setlerinin düzenlenmesiyle meydana gelen bilişsel haritalar, bireyin kendini çevreleyen mekânı anlamlandırmasına, tanınmasına ve kendini bu mekân üzerinde konumlandırmasına olanak sağlar. Sinemasal hodolojik mekânlarsa bu deneyimi daha da uç noktalara taşır. Özne, doğrudan fizikî mekânları deneyimlemek yerine sinemasal mekânlarla karşı karşıyadır. Bireyin dünyaya dair izlenimi, sinemasal hodolojik mekân izlenimiyle özdeşir.

Fizikî Mekân	Sinemasal Mekân
Matematiksel olarak ifade edilebilen, ortogonal koordinat sistemi temelli üç boyutlu bir Öklid uzayı. Öznenen yalıtılmış bir gerçeklik.	Deneyimlemekte olan öznenin merkezinde bulunduğu açık nokta(lar) sistemi. Özneye birlikte varlığını bulan, özneye karşılıklı bir ilişkide bulunan, öznenen yalıtılması imkânsız bir olgu.
Hiçbir nokta bir diğerinden farklı değildir; her bir nokta bir diğeriyle türdeşdir. Bu koordinat sisteminin doğal bir başlangıç noktası yoktur.	Merkezinde sinemasal öznenin olduğu bir sistemdir; özneye göre biçimlenir ve dolayısıyla türdeş değildir.
Mutlak ve değişmez bir bütünlüktür.	Akışkandır. Sinemasal mekânların farklı mekânları bir araya getirme gücü vardır.
Tekildir.	Çoğuldur.
Mekân kendi içinde yapılandırılmamıştır; muntazaman, baştanbaşa her bir yönde sonsuzluğa uzanır.	Sinemasal mekân kurgusaldır; yapılandırılmıştır ve – çoğu zaman çerçeve/kadraj aracılığıyla– sinemasal anlam evreni tarafından sınırlandırılmıştır. Kapalı bir alandır.
Öznenen bağımsız olarak, herhangi bir noktadan, muhtemel tüm yönlere doğru uzanan bir noktalar sistemine denk düşer.	Genellikle, sinemasal öznenin devinimiyle oluşan bir izlek biçiminde varlık bulur; <i>hodolojiktir</i> .
Yüksüz/nötr bir varoluştur.	Ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri bağlamlarda yüklenmiştir.
Dışsaldır: İlkesel olarak dışarıdan bir bakışla tanımlanır. Bu nedenle tek kaçış noktalı perspektifle ifade edilir.	İçseldir: Öznel deneyimlerle biçimlenmiş bir bakışla tanımlanır. Bu nedenle çok kaçış noktalı perspektifle ya da perspektife ihtiyaç duymayan biçimlerle ifade edilir.
Batılı modernlik biçimleriyle tanımlanır.	Batılı modernlik–öncesi, modernlik–sonrası ve/veya Batılı ve Doğulu modernlik–dışı biçimlerle tanımlanır.

Tablo 1: Fizikî ve Sinemasal Mekân(lar)ın Karşılaştırılması (Çam, 2016: 12).

Sinemasal Hodolojik Mekân Çalışmalarında Yöntem – Çalışmanın Yöntemi

Michael Ryan ve Melissa Lenos (2012) sinemasal anlam üretiminin iki boyutlu yapısına dikkatimizi çeker; sinemasal anlam iki temel biçimde gerçekleşmektedir. Anlamın ilk boyutu bilinçli olarak tasarlanmış ve kısıtlıdır. Yönetmen bizatihi anlam üretiminin merkezinde bulunarak ve sinemasal araçları kullanarak bir anlam üretimine girişir. Bu, film yapımına ait yöntemlerin, tekniğin ve araçların kullanılmasıyla hem öykünün hem de anlamın gerçekleştirilmesi biçiminde meydana gelir. Bu bağlamda yapılan bir çözümlemeye “herhangi bir görüntüye ya da sinemasal bir aracın, yöntemin veya tekniğin kullanımına neden ve nasıl sorularını yönelterek bunlar tarafından kastedilen anlama ait boyutlara ve ölçütlere ulaşma” çabasını içerir (Ryan ve Lenos, 2012: 10). Bu çözümlemeye basit bir biçimde *biçimsel (formal) çözümleme* diyebiliriz. İkincisi, yani anlamın bağlamsal boyutuysa genellikle bilinçli bir biçimde tasarlanmamıştır ve çoğu zaman filmin içinde olduğu dünyadan kaynaklanır. Yönetmen, öyle yapma niyetinde olmasa dahi, yaşadığımız dünyanın gerçekliğine dair pek çok öğeyi de filme taşır. Bu öğeler ise bir bağlam çerçevesinde değerlendirilir.

Bir filmin çözümlenmesine dair, Ryan ve Lenos’un yaptığına benzer kavramsallaştırmaları başka kuramcılar da yapar. Örneğin Ryan ve Lenos’un yaklaşımına koşut bir biçimde Maria Pramaggiore ve Tom Wallis de, *Film: A Critical Introduction* (2008) adlı çalışmalarında film anlatısının bağlamsal boyutuna dikkatimizi çekerek tarihsel,

toplumsal, kültürel, felsefi, ideolojik ve benzeri arka alan(lar)ı, metinlerarası ilişkileri, toplumsal ve kültürel fenomenler olarak yıldızları, tanınmış kişileri ya da ekonomik ve teknolojik boyutlarıyla birlikte sinema endüstrisini dâhil etmeden bir çözümleme yapılamayacağını ifade eder. Richard Meram Barsam ve Dave Monahan (2010) benzer bir biçimde sinemasal dilin belli teknik ve kavramlardan meydana geldiğini, tüm filmlerin, en tecimsel olanların dahi üzerinde çalışmaya, araştırmaya ve çözümlemeye değer bir karmaşıklık ve anlam katmanları içerdiğini dile getirir. Barsam ve Monahan'a göre film üzerinde çalışmak, bir filmi incelemek ve çözümlemek için film biçimi, filmin türü, film anlatısının mizansen, sinematografi, oyunculuk, kurgu/montaj ve ses gibi öğeleri göz önünde bulundurularak yönetmenin/yapımcının neyi ve neden gösterip göstermemeyi seçtiği; örneğin karakterlerin nasıl giyindiği veya setin nasıl kurulduğu; sesin ve müziğin nasıl kullanıldığı gibi soruların yanıtı aranmalıdır. Dahası sinema tarihi boyunca üretilen imgeler ya da film anlatısıyla ilintili bir biçimde tekrar edilen örüntüler ve filmin kültürel bağlamı da sinemasal metinlerarasılık ilişkileriyle birlikte film anlatısının yapısal öğeleri olarak çözümleme sırasında dikkate alınmalıdır. Timothy Corrigan ve Patricia White da film deneyimini irdelleyen *The Film Experience: An Introduction* (2012) adlı çalışmalarında yine keskin bir ikili ayrımı işaret etmemekle birlikte benzer bir çözümleme yöntemi önerir. Dolayısıyla bir film incelenir, araştırılır ya da çözümlenirken, araştırma sorusuna bağlı olarak kısmen ya da tamamen bir bağlam içinde de değerlendirilmelidir. Bu noktada artık biz, Ryan ve Lenos'un (2012) önerdiği iki boyutlu bir çözümleme yöntemini temel alabiliriz: (1) Bilinçli olarak tasarlanan sinemasal metnin ve sinemasal anlamın çözümlenmesi – *biçimsel çözümleme*; (2) Ekonomik, politik, kültürel, tarihsel, toplumsal, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri bağlamlarda yaşadığımız dünyayı ilk elden imleyen ve bir biçimde filme sızan anlamların çözümlenmesi; buna da basit bir biçimde *bağlamsal çözümleme* denilebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde deneyimlediğimiz sinemasal mekânların, sinemasal hodolojik mekânın çözümlenmesinde hem biçimsel hem de bağlamsal film çözümleme yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Gerek deneyimlenmiş mekân gerekse onun bir biçimi olan hodolojik mekân son kertede öznel bir deneyimdir ve bu öznel deneyim, mekânı da her bir birey için biricik hale getirir. Deneyimlerin öznelliği ve biricikliğiyle ilgili bu önerme sinemasal mekân(lar) için de geçerlidir. Sinema anlatısının geleneksel öyküleme biçimi gereği, diğer anlatıların geleneksel yapılarına da denk bir biçimde, çoğunlukla tek bir karakterin filmin hemen tüm mekânlarını deneyimlediği görülür. Kamera bir bakıma karakteri ve onun izleğini takip etmektedir. Film anlatısının devindiği mekân, aynı zamanda karakterin de hodolojik mekânıdır. Karakterin izleğinin çıkarılabileceği, böylesi bir çözümlemeye uygun filmler hodolojik mekân bağlamında irdelenirken öncelikle karakterin sinemasal izleği oluşturulur. Karakterin bu izlek üzerindeki deneyimleri çözümlenmeye; bu deneyimlerin ekonomik, politik, toplumsal, kültürel, ideolojik vb. boyutları irdelenmeye ve bu boyutların mekân ile ilişkisi ve etkileşimi ortaya konmaya çalışılır. Bazı durumlarda, birden fazla karakter film anlatısının merkezine yerleşebilir. Ancak bu örneklerde dahi, film karakterlerinin devinimi bir izlek çıkarmaya uygun olabilir. İşte böyle durumlarda sinemasal mekân yine hodolojilerden oluşacaktır ancak bu kez farklı hodolojilerin izini sürmek ve örneğin bu hodolojilerin kesişim ve ayrışma haritalarını da çıkarmak mümkün olacaktır. Bununla birlikte, sinemasal hodolojik mekân ile matematiksel mekânın farklılıklarına da çözümlemenin bir parçası olarak çalışmada yer verilebilir. Bu çalışma kapsamında tek bir karakterin, Doktor Cemal'in (Muammer Uzuner) merkezinde yer aldığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filmi çözümlenirken öncelikle adı geçen karakterin sinemasal mekân üzerindeki bilişsel izleği çizilmeye; bu izleğin açık referansları belirlenmeye; karakterin diğer karakterlerle olan ilişkisi ve etkileşimi, bu ilişki ve etkileşimin mekânla olan bağıntıları, ekonomik, politik, toplumsal, kültürel, ideolojik vb. boyutları

irdelenmeye ve nihai olarak da deneyimlenmiş, hodolojik sinemasal mekânla, matematiksel-fizikî mekânın farkı gerçeklik bağlamında ortaya konmaya çalışılmıştır.

BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİNİN HODOLOJİK MEKÂN BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ ve BULGULAR

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin senaristliğini Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan ve Ercan Kesal yapmıştır ancak öykü esasen 1980'lerin ortasında bir Anadolu kasabasında, Keskin'de çalışmış olan Doktor Ercan Kesal'a aittir. Kesal'ın göreve başlamasının üzerinden henüz altı geç geçmiştir ki filme kaynaklık eden cinayet vuku bulur. Katiller kısa sürede yakalanır ve suçlarını itiraf ederler. Bunu takiben üç araba dolusu insan cesedi bulmak üzere Anadolu bozkırında tuhaf bir yolculuğa başlar. Kesal (2014: 9) günlüğüne o geceye dair düştüğü notlarını şöyle aktarıyor: “Kasabalarda hayat bozkırda yapılan yolculuklara benzer. Her tepenin ardında ‘yeni ve farklı bir şey’ çıkacakmış duygusu, ama her zaman birbirine benzeyen, incelen, kıvrılan, kaybolan ve uzayan tekdüze yollar.” Kesal'ın Anadolu kasabalarındaki yaşama dair önermesi pek çok açıdan olağanüstüdür: Öncelikle bu öngörüsü bir yolculuk aracılığıyla edindiği deneyimin sonucudur. Bu yolculuğun salt mekânda kat edilen bir mesafeden ibaret olmadığı, Kesal için kritik bir deneyime dönüştüğü de açıktır. Ve üstelik yazar, bu yolculuk deneyimi sonrasında sadece mekânı değil, yaşamı da hodolojik bir eğretilenlikle tanımlamaktadır. Daha sonra filme de dönüşecek tüm bu deneyimler Bollnow'un mekânla birlikte var olan insana dair önermeleriyle koşuttur. Özne, benliğini mekânla birlikte bulur ve dahası tıpkı mekân gibi yaşam da hodolojik bir varoluşa dönüşmüştür.



Şekil 1: Yamacı tutan kır çeşmesi, bir çift ağaç ve bir ufuktan diğerine uzanan yol... Yollar, İç Anadolu'nun ıssız hodolojik mekânının merkezinde yer alır.

Yukarıda ifade edildiği gibi, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi hodolojik mekân bağlamında çözümlenirken, filmin merkezinde yer alan ve Kesal'ın deneyimlerini imleyen Doktor Cemal'in izleği takip edilmiş ve onun bu izlek üzerindeki bilişsel haritası ortaya konmaya çalışılmıştır. Doktor Cemal'in sinemasal izleği iki ana bölümden oluşmaktadır (bakınız Tablo 2). Birinci bölüm, bir katille (Fırat Tanış) beraber maktulü (Erol Erarslan) arayan topluluğun Kırıkkale'nin Keskin ilçesi civarındaki kırsal arazide takip ettiği izleği içerir. Arayışın uzun bir geceye yayıldığı bu bölümde bir savcı (Taner Birsnel) ve heyeti, bir komiser (Yılmaz Erdoğan) ve ekibi, bir jandarma komutanı (Emre Şen) ve onun emri altındaki askerlerle Doktor Cemal, katil ve katilin kardeşinden müteşekkil topluluğun yolculuğu ele almır. Katil, birkaç gün önce ‘bir kadın meselesi’ nedeniyle öldürdüğü

arkadaşını bir kır çeşmesinin hemen yanında yer alan tarlaya gömmüştür. Ne var ki, hemen her yerin diğer başka yerlere benzediği bu arazide, kurbanını hangi tarlaya gömdüğünü hatırlamamakta ya da hatırlamayı reddetmektedir. Tüm bu arama etkinliği boyunca, ekibin doğru çeşme ve doğru tarlayı bulmaya çalışırken izledikleri yol hodolojik mekândır. Doğru çeşmeyi ve tarlayı bulmalarıysa tüm gecelerini alır çünkü “aslında her yer her yere benzemektedir”. Bu arayış sırasında beş çeşme ve mola verdikleri bir köy muhtarının evini birleştiren izlek, ekibin ana izleğidir. Gece boyu süren yolculukta şahit olduğumuz, ekip üyelerinin konuşmalarıyla da açığa çıkan ataerkil hiyerarşik ilişkiler, Anadolu’nun toplumsal ve kültürel hayatına dair detaylar mekânla bir araya gelerek Doktor Cemal’in bilişsel haritasını oluşturur. Her yer her yere benzemektedir ve mekâna dair referans noktaları bulmak çok da kolay değildir. Buna karşın, Doktor Cemal’in deneyimlediği izleğin referans noktaları da vardır (bakınız Tablo 2). Doktor Cemal, mekânı bu referanslarla deneyimler ve aynı zamanda deneyimlenmiş mekân da bu referanslarla farklılaşır. Bununla birlikte, mekânla bütünleşmiş kültürel ve toplumsal referanslar da izlek üzerindeki yerini alır. Doktor Cemal için Anadolu, tekdüze bir mekândır ve bu mekân üzerindeki ataerkil dünyada hiyerarşiler söz konusudur. Gece bölümünün, kır izleğinin temel çıkarımı budur: Bir aynılık üzerinde yer alan ataerkil hiyerarşiler dünyası.

Kır hodolojisi, sabah olduğunda yerini bir kasaba hodolojisine bırakır. Ceset bulunmuş, ekip kasabaya dönmüş ve dağılmıştır. Bu andan itibaren Doktor Cemal’in yine merkezinde olduğu ancak bu kez hiyerarşik olarak da en yukarısında yer aldığı bir izleği takip ederiz. O ana kadar gerçekleşen kır yolculuğunda, kaynağını mekândan alan bir hiyerarşi sıralamasının neredeyse en alt basamağında bulunan Doktor Cemal, artık hâkim olduğu bir izlek üzerindedir. Gece boyu üzerinde hareket ettiği ve mutlak bir biçimde yabancı olduğu kır arazisinin tersine artık mekânın yabancı olduğu değildir; kasabada, daha önce defalarca deneyimlediği ve üzerinde yer alan ilişki ağlarının merkezinde bulunduğu bir mekândadır. Filmin bu bölümünden itibaren Doktor Cemal’in varoluş sorunları iyiden iyiye merkezde yer almaya başlar ve yönetmen hem Doktor Cemal hem de filmin ilk bölümünde tanıştığımız diğer karakterler hakkında derinlikli bir çözümlemeye girişir. Kır izleğinde mütehakkim erkek temsilleri olarak perdeye yansıtılan diğer karakterler de bir doktorun karşısındaki hasta olarak bu bölümde yer alırlar. Doktor–hasta ilişkisi daha önce tanıklık ettiğimiz hiyerarşik ilişkileri ters yüz eder; mekân da bunun göstereni olur. Bu bölümde tanıklık ettiğimiz hastane, muayenehane, hastane yemekhanesi, mutfak ve otopsi odası gibi mekânlar Doktor Cemal’in daha önce de deneyimlediği izleği oluşturur ve Doktor Cemal bu izlek üzerinde kurulu iktidarın da hâkimidir. Mekânla ilintili iktidar ilişkilerinin farklı yönleri yine bu izlek sayesinde görünür hale gelir.

SİNEMASAL MEKÂN (Deneyimlenmiş Mekân)	MEKÂN İMGELERİ (Mekân Referansları)	MATEMATİKSEL MEKÂN (Fizikî Mekân)
Birinci Çeşme	Kavak ağaçları	Lojmanlar, Kıvrak’ın Mandırası, Köşe Büfe, Market
İkinci Çeşme		Kırmaçakıl, Eski Köprü, Kırıkkale
Üçüncü Çeşme	Kayalara oyulmuş antik bir yüz figürü, uzaklardan geçen bir tren	İğdebelik Köyü, Kırıkkale Çıkışı, Baraj Yolu, Eski Köprü
Dördüncü Çeşme	Elma ağacı, dere	Ceceli Köyü, Ortaköy (Aksaray), Köşker Köyü (Kırşehir), Harmanüstü Mevkii (Harmanlı Yolu), Maşat (Konya – Cihanbeyli)
Muhtarın Evi	Rüya – Muhtar’ın kızı	Ceceli Köyü
Beşinci Çeşme	Yaşar’ın gömüldüğü tarla	Kızıl Çullu, Sarı Çullu, Kavurgalı Köyü

(Hoyrat Çeşme)

	Doktor Cemal'in Odası	
	Muayenehane	
	Hamam	
	Köfteci	
Kırıkkale	Hastane	Kırıkkale
	Yemekhane	
	Muayenehane	
	Mutfak	
	Otopsi Odası	

Tablo 2: Doktor Cemal'in Hodolojik Mekân Deneyimi

Deneyimlenmiş–hodolojik sinemasal mekânla, matematiksel–fizikî mekânın farkına bakıldığında ise *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin sinemasal mekânıyla fizikî mekânının belirgin biçimde çeliştiği görülmektedir. Filmde geçen ve fizikî mekâna göndermede bulunan, Kırmaçakıl, İğdebelik Köyü, Ceceli Köyü, Ortaköy (Aksaray), Köşker Köyü (Kırşehir), Harmanüstü Mevkii (Harmanlı Yolu), Maşat (Konya – Cihanbeyli), Kızıl Çullu, Sarı Çullu ve Kavurgalı Köyü gibi gerçek yerler, fizikî harita üzerinde, filmin hodolojisini oluşturdukları biçimiyle yer almaz. Film gerçekliği içinde bir izlek üzerinde ve göreceli olarak birbirlerine yakın konumlanmış bu yerlerin, fizikî haritada ise onlarca kilometrelik bir mesafeyle ayrıldıkları ve yaklaşık yüz kilometre çaplı bir alana yayıldıkları görülmektedir. Ancak, sinemasal gerçeklikte hâsıl olan hodolojik mekân, tıpkı deneyimlenmiş mekân gibi matematiksel mekânla karşılaştırıldığında daha 'gerçektir'. Deneyimlenmiş ve fizikî mekân ayırımına dair bu tartışma filmde de kendine yer bulur. Maktulün gömülü olduğu tarla nihayet bulunmuş, maktul topraktan çıkarılmıştır. Tüm bu olan biten hakkında tutanak hazırlanacaktır. Tutanağın önemli noktalarından biri maktulün gömülü olduğu tarlanın konumuna dairdir. Savcı Nusret tarlanın konumunu tam olarak tespit etmek istediğinde filmde mekân tartışmalarının matematiksel yönünü ve rasyonel aklı temsil eden jandarma komutanı Önder Astsubay meseleye dâhil olur. Önder Astsubay gece boyu çeşitli tartışmalarda kasaba merkezine olan mesafelerini mutlak bir kesinlikle ifade etmiştir. Çünkü suçun işlendiği ve cesedin gömüldüğü yere göre soruşturma polis ya da jandarmaya bırakılacaktır. Mekâna dair bu tartışma aynı zamanda polis ve jandarma arasındaki güç mücadelesinin görünür yüzüdür. Savcı Nusret ile aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Savcı Nusret: "İlçenin kuzey istikametinde bulunan Kızıl Çullu mevkii... [Önder Astsubay'a döner] Komutan ne diyorsunuz? Kızıl Çullu mu oluyor burası?"

Önder Astsubay: "Şimdi şöyle ki sayın savcım: Hoyrat Çeşme tam sınır noktası, çeşmenin bu tarafı Sarı Çullu, bu tarafı Kızıl Çullu..."

Savcı Nusret: "Yani?"

Önder Astsubay: "Yani efendim, aslında çok basit. Çeşmeden bize doğru bir çizgi çizdiğimiz varsayarsak bu taraf, yani kuzey tarafı Kızıl Çullu, güney tarafı Sarı Çullu efendim..."

Savcı Nusret: "E, yani?"

Önder Astsubay: "Tam anlamıyla ada parseline bakarsak, buranın Kızıl Çullu olup olmadığı, yani Kızıl Çullu diyebiliriz. Ama Sarı Çullu'ya da giriyor efendim. Yani şu anda mücavir alanın dışında olduğumuz için efendim... Biz bu noktayı çok iyi biliyoruz... Yani ilçe haritasından da baktığımız zaman tam buranın sınır noktası olduğu belli olur aslında."

Matematiksel–fizikî mekânın gündelik hayatta işlevsel olamadığını, bunun yerine deneyimlerin çok daha belirleyici olduğunu gösteren bir tartışmadır bu. Deneyimlenmiş mekân matematiksel kesinlikten ziyade muğlaklıklarla oluşturulmuş bir harita sunar ve bu harita gündelik hayatta işlevseldir.

SONUÇ

Matematiksel–fizikî mekâna alternatif bir mekân sunan deneyimlenmiş mekân kavramsallaştırması, sinema çalışmaları bağlamında kullanıldığında sinemasal eylemin devindiği bir zeminden ya da bir sahneden ziyade, sinemasal karakterlerin deneyimlediği mekânı ve karakterlerin deneyimlerini biçimlendiren ekonomik, politik, toplumsal, kültürel, ideolojik vb. öğeleri içerir. Hodolojik mekân kavramsallaştırması ise bu bağlamda bireyin mekânla kurduğu öznel varoluş ilişkisinin izleğini oluşturur ve dolayısıyla matematiksel bir alandan ya da konumdan ziyade toplumsal, kültürel, psikolojik, ideolojik vb. bireysel bir alana ve mekâna denk düşer. Bu bağlamda ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, psikolojik, ideolojik vb. yapı setlerinin düzenlenmesiyle meydana gelen bilişsel haritalar, bireyin kendini çevreleyen mekânı anlamlandırmasına, tanınmasına ve kendini bu mekân üzerinde konumlandırmasına olanak verir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi Doktor Cemal karakterinin izlediği esas alınarak hodolojik mekân bağlamında değerlendirildiğinde filmin arka alanını oluşturan mekânın ve bu mekân üzerindeki ilişkilerin ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, psikolojik, ideolojik vb. yönleri okunabilmektedir². Filmin ilk yarısında izlediğimiz kır hodolojisinde Doktor Cemal'in alt sıralarında olduğu bir ataerki hiyerarşik sistem hâkimdir ve bu sistem hodolojik mekâna da yansımaktadır. Doktor Cemal mekânla birlikte bu ataerki hiyerarşik sistemi de deneyimler. Filmin ikinci yarısına hâkim olan kasaba hodolojisinde ise Doktor Cemal'in daha önce deneyimlediği bir mekânı izleriz. Doktor Cemal bu izlek üzerinde hiyerarşik bağlamda en üstte yer almaktadır.

Bu çalışmada görülmüştür ki, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin sinemasal coğrafyası Anadolu'nun yerleşim yerlerini gösteren idari haritayla çelişmektedir. Birbirlerinden farklı yerlere konumlanmış ve aslında bir izlek üzerinde yer alması mümkün olmayan köyler, kasabalar ya da yerler, sinemasal evrende bir izlek üzerinde sıralanmış ve dahası fizikî mesafeler de ortadan kaldırılmıştır. Bu, fizikî evrenle çelişen bir durumdur ancak bunun filmin gerçekliğine gölge düşürdüğünü söylemek mümkün değildir. Bu açıdan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin hodolojik mekân bağlamında yapılan çözümlemesi bize mekânın merkezde olduğu bir gerçeklik sorgulamasında önemli bir çıkarımda bulunmamızı sağlar: Deneyimlenmiş mekân matematiksel mekândan çok daha fazla bilgi sağlar ve film makarasına saptanan ve perdede vuku bulan sinemasal gerçeklik, fizikî gerçeklikten daha gerçektir. Filmde deneyimlediğimiz sinemasal mekân(lar) ve mekân(lar)da vuku bulan eylemler aracılığıyla –ne kadar iyi tasarlanmış olursa olsun– bir siyasi ve idari haritada asla rastlanılmayacak zenginlikte bir bilgiyle karşılaşırız.

Hodolojik mekânların öznel bir mekân deneyimi sunması, bu mekânların belirleyici özelliğidir. Bundan dolayıdır ki, A noktasından B noktasına yapılan bir yolculuk asla iki insan için aynı anlama gelmez. Hatta böylesi bir yolculuk herhangi bir özne için de her defasında ayrı deneyimleri içermekte ve dolayısıyla mekân her bir yolculukla yeniden biçimlenmektedir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin karakterleri için de aynı izlek üzerinde yaptıkları yolculuk farklı deneyimleri içermekte ve dolayısıyla takip ettikleri izlek

² Ercan Kesal'ın (2014: 20) ifadesiyle film iki temel meseleyi ele almaktadır: (1) Cesedin aranması, bulunuşu, ölüm gerçeği, ölümlü yüzleşme vs. (2) Kasaba hayatı, bürokratlar, bunların kendi iç dünyaları, insan ilişkileri (iktidar, çatışma, bunalım, hükmetme istediği, cinsellik) vs. Bu iki mesele de filmde deneyimlediğimiz hodolojik mekânla görünür olur.

öznelleşmektedir. Öznel deneyimler dünyaya dair izlenimlerimizi belirlemeleri bakımından merkezi konumdadır. Bizi kuşatan dünyayı deneyimlerimizle anlamlandırırız. Bundan dolayı gerçeklik ve temsil tartışması bir kez daha önem kazanır. Modernlik sonrası muğlaklıklar döneminde sanatın, özellikle de sinema sanatının tartışma konularından biri olan temsil meselesi, artık gerçekliğin önüne geçmiş durumdadır. Temsil, ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal yapı setlerini düzenleyerek bireyin kendisini çevreleyen yapıyı anlamlandırmasına, tanınmasına ve kendisini bu yapı üzerinde konumlandırmasına olanak verir. Aksi halde bu düzen kaotik ve rastgele –her zaman olduğu gibi– işlemeye devam edecektir. Tam da bu nedenle bilişsel psikologlar artık bireyin dünyayı temsil kadrıkları (*frames of representations*) halinde alımladığını ifade etmektedir (Jameson, 1992). Mütéhakkim kültürel anlayışın baskısıyla, öznenin dünyaya dair fenomenolojik bilgisi artık sabit/bir örnek imgeye bağlanmaktadır. Bireyin gündelik eylemleri toplumsal gerçeklik içinde değil, toplam yapının küçük bir parçası olarak anlam kazanmaktadır. Bu yeni gerçeklik asla tam olarak alımlanamasa da sinema, televizyon ya da video gibi yeniden üretilebilir iletişim ortamlarında sembolik çöküntüleri görülebilir. Mütéhakkim kültürün çerçevelediği bir film nihayetinde sadece o kültüre dair bir bilişsel harita oluşturabilir. Sinemasal hodolojik mekânlar, tüm bu nedenlerden ötürü önemli bir çalışma alanı oluşturmaktadır: Sinema, aslında hiç deneyimlemediğimiz mekânlara dair bildiklerimizin kaynağıdır. Sadece coğrafya değil, yaşam bilgisi de sinema aracılığıyla oluşur ve yaşam da tıpkı sinema gibi bir izlekten ibarettir.

KAYNAKÇA

- ALTHUSSER, Louis. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (4. Baskı). Y. Alp & M. Özişik (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BARSAM, Richard - MONAHAN, Dave (2010). *Looking at Movies: An Introduction to Film* (3. Baskı). Londra: W. W. Norton & Company.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (2011). *Human Space*. C. Shuttleworth (çev.), Londra: Hyphen.
- CEYLAN, Nuri Bilge (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da – Kurgu Günlüğü*. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi Eki*, 110.
- CORRIGAN, Timothy - WHITE, Patricia (2012). *The Film Experience: An Introduction* (3. Baskı). Boston & New York: Bedford / St. Martin's.
- ÇAM, Aydın. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *sinecine*, Sayı: 7(2), 7–37.
- De JONGE, Derk (1967). Applied Hodology. *Landscape*, Sayı: 17 (2), 10–11.
- DELEUZE, Gilles. (2013). *Kritik ve Klinik* (2. Baskı). Çev: İ. Uysal. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- JAMESON, Fredric (1992). *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System*. Londra: BFI Publishing.
- JAMESON, Fredric (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Çev: N. Pülümür ve A. Gölcü. Ankara: Nirengi Yayınları.
- KESAL, Ercan (2014). *Evvel Zaman*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- LEWIN, Kurt (1936). *Principles of Topological Psychology*. Çev: F. Heider. New York & Londra: McGraw-Hill.
- LEWIN, Kurt (1939). Field Theory and Experiment in Social Psychology: Concepts and Methods. *American Journal of Sociology*, Sayı: 44 (6), 868–896.

LYNCH, Kevin (1960). *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

PRAMAGGIORE, Maria - WALLIS, Tom (2008). *Film: A Critical Introduction* (2. Baskı). Londra: Laurence King.

RYAN, M. & LENOS, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş – Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam* (E. S. Onat). Ankara: De Ki Yayınları.

SARTRE, Jean-Paul (1948). *The Emotions. Outline of a Theory*. Çev: B. Frechtman. New York: Philosophical Library.

SARTRE, Jean-Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik – Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. Çev: T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki Yayınları.

WEINER, Bernard (1985). *Human Motivation*. New York: Springer-Verlag.