

SİNEMASAL MEKÂNLAR VE SİNEMASAL MEKÂNLARIN ÇÖZÜMLENMESİ

Aydın Çam

Çukurova Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışma *sinemasal mekân* kavramsallaştırmasını ortaya koymayı, bu kavramsallaştırmaya temel oluşturacak kuramsal yazını ve *sinemasal mekânların* çözümlenmesine dair yöntemi tartışmayı amaçlamaktadır. Sinemasal mekânlar fizikî ve/veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayımınarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulurlar. Fizikî mekânlar; *sinemasal manzaratlar-peyzajlar*; *sinemasal kent manzaratları*; *sinemasal deniz manzaratları* ve benzeri biçimde çerçevelenmiş dahi olsalar, nihayetinde neyin çerçeveleneceği yönetmen tarafından belirlendiğinden, kurgulanarak *sinemasal mekânlar* dönüşürler. Bununla birlikte yeniden–deneyimlenmiş mekânlar olarak *sinemasal mekânlar*, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Sinemasal mekânlar, *sinemasal* özneye varlığını bularak, salt *sinemasal* eylemin devindiği bir platform olmakla kalmaz, *sinemasal* öznenin deneyimlediği ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri öğeleri de içerirler. Yeni bir “gerçeklik” oluştururlar. Dahası *sinemasal mekânlar*, özneye fizikî mekânlar arasında bir etkileşime de yol açarlar. Sinemasal mekâna dair bu önermeleri bir filmi ya da bir yönetmenin filmografisini merkeze alarak sınamak, biçimsel ve bağlamsal çözümlenmenin bir arada yürütülmesiyle mümkündür ancak.

Anahtar Sözcükler: Sinemasal mekânlar, sinemasal manzaratlar, sinema ve mekân, sinemasal mekânların çözümlenmesi, biçimsel ve bağlamsal çözümlenme.

Cinematic Spaces and the Analysis of Cinematic Spaces

Abstract

This study examines the conceptualisation of *cinematic space*, discusses the theoretical background of this conceptualisation, and outlines a method for analysing cinematic spaces. Cinematic spaces are materialized through on-screen displays of physical spaces and/or spaces as subjectively experienced. Physical spaces, even if framed as *cinematic landscapes*, *cinematic cityscapes*, *cinematic seascapes*, etc., are ultimately transformed into cinematic spaces by fictionalizing and editing, since it is the director of the film who decides what is to be framed. Cinematic spaces as re-experienced spaces are structured with rich content. They coexist with the cinematic subject not only as platforms on which cinematic acts take place, but also as economic, political, cultural, social, ideological, class-related, gendered, and various other elements experienced by the cinematic subject. They create a “new reality.” Moreover, cinematic spaces support interaction between the subject and physical spaces. Testing these proposals by focusing on a particular film or a director’s filmography is valid only if both formal and contextual analyses are employed.

Keywords: Cinematic spaces, cinematic landscapes, cinema and space, analysis of cinematic spaces, formal and contextual analysis.

Bu çalışma 30 Mayıs 2016 tarihinde sinecine dergisine ulaşılmış, 13 Temmuz 2016 tarihinde kabul edilmiştir.
aydinaksu@gmail.com

Giriş: Mekân, Fizikî Mekân, Deneyimlenmiş Mekân ve Sinemasal Mekân

Oyunun mekânsal sınırlılığı, zamansal sınırlılığından da çarpıcıdır. Her oyun ister maddî veya hayali, ister keyfe göre saptanmış veya zorunlu olmuş olsun, önceden belirlenmiş kendi mekânsal alanının sınırları içinde cereyan eder (Huizinga, 2006, s. 27).

Çevremizde kaos varsa, bu kaosun içindeki yapıyı ortaya koymak için insanlara sunabileceğiniz en değerli şey, kendi bakış açımanızdır. Bu da uzamı/mekânı nasıl düzenleyeceğinizle, nasıl yapılandıracağınızla ilgili. Yoksa içerikleri yeniden üretmenin bir anlamı yok (Loznitsa'dan aktaran Dadak, 2015, s. 36).

Tanımlanması, açıklanması ve örneğin sinema çalışmaları bağlamında kavramsallaştırılması bile kolay olmayan bir olgu: *Mekân*. Türk Dil Kurumu'nun *Büyük Türkçe Sözlük*'üne ("Mekan", T.Y.) göre; (1) Yer, bulunulan yer; (2) Ev, yurt ve (3) Uzay anlamlarına geliyor. Kelimenin ilk karşılığından, yani *yer*den anlamın izini sürmeye devam edelim. Yine *Büyük Türkçe Sözlük*'e ("Yer", T.Y.) göre yer; (1) Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân; (2) Gezinilen, ayakla basılan taban; (3) Bulunulan, yaşanılan, oturlan bölge; (4) Durum, konum, vaziyet; (5) Ülke; (6) Görev, makam; (7) Önem; (8) İz; (9) Üzerine yapı kurulmaya elverişli arazi, arsa; (10) Ekime elverişli toprak parçası, arazi; (11) Bir olayın geçtiği veya geçeceği bölüm, alan, mahal; (12) Otel, motel ve benzerlerinde kalınacak oda; (13) Sinema ve tiyatrodaki veya taşıtlarda oturulacak koltuk, sandalye; (14) Yerküre ve (15) Durum, konum anlamlarına geliyor. Sadece bu liste dahi yerin, dolayısıyla mekânın ne kadar yüklü bir kavram olduğunu göstermek için yeterli aslında. Ama bununla da kalmıyor ve *yer*, Fransızca ve İngilizcedeki bir dizi terimin karşılığı olarak da kullanılıyor. Bu nedenle de, Türkçeleştirilen hemen her metinle birlikte *yerin*, dolayısıyla da *mekânın* anlam yükü giderek artıyor: *Büyük Türkçe Sözlük*'ün alt başlıkları olarak yer alan *Güncel Türkçe Sözlük*, *Tıp Terimleri Kılavuzu*, *Gökbilim Terimleri Sözlüğü* ya da *Bilişim Terimleri Sözlüğü* gibi bir dizi kaynaktan, *yer*e çeviri metinlerle birlikte yüklenen yeni anlamlar ve sözcüğün yabancı dildeki karşılıkları bulunuyor. Örneğin, Fransızca *local*, *locus* ya da *siège* terimleri; İngilizce *location*, *floor*, *place*, *seat*, *earth* gibi terimler; Osmanlıca *mahal*, *zemîn*, *arz*, *mevkî* ya da *mevzî* gibi terimler *yer* olarak Türkçeleştiriliyor. Batı ve Doğu'nun farklı anlam dünyaları arasında dolaştıkça kelimenin anlam yükü de yeniden ve yeniden dönüşüyor. Üstelik farklı kelimelerin, örneğin çoğu zaman *mekân*

kelimesiyle ikame edilen *uzamın* anlam yüküyle de örtüşmeye başlıyor. Bu bağlamda ve bu çalışma kapsamında, kavramsal olarak mekâna eklenen *uzam* kelimesi yine Türk Dil Kurumu'nun *Büyük Türkçe Sözlük*'üne ("Uzam", T.Y.) göre şu anlamlara geliyor: (1) Algılanan nesnelere temel niteliği; (2) Bir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüsat; (3) Yer kaplama; algılanan cisimsel nesnelere temel niteliği; uzayda yerleşmiş olan ve uzayın bir bölümünü dolduran cisimlerin niteliği ve (4) İnsanı, çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde yaşam etkinliklerini ve eylemlerini sürdürmesine elverişli, toprak, hava ve sudan oluşan çevre. Kelime, bu bağlamda İngilizce *extent*, *extention* ve *space*'in karşılığı olarak Türkçeleştiriliyor. *Mekân*, her katmanla birlikte yoğunlaşan muğlaklıkla örülen bir kavramsallaştırma.

Henri Lefebvre'in *Mekânın Üretimi (La production de l'espace)*, (2014) adlı çalışmasının Türkçe baskısı için bir sunuş hazırlayan editör Cihan Özpınar, Fransızca orijinal bu çalışmanın Türkçeleştirilmesi deneyiminde benzer muğlaklıklarla karşılaştıklarını ifade ediyor. Özpınar'a göre Fransızca *espace* kelimesi Türkçede *mekânla* karşılanıyor ancak içeriği bir ölçüde değişime uğruyor: "Mekân kelimesi, Türkçeye Arapçadan geçmiş olup, 'herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması' anlamına gelen *kevn* kökünden türemiştir. Dolayısıyla mekân, bir bakıma, varlığın herhangi bir formda olduğu yerdir!" (Özpınar, 2014, s. 7). Yeni bir muğlaklık. Fransızca ya da Türkçeye özgü bir muğlaklık değil yalnızca söz konusu olan. İngilizcede de bilinmezliklerle dolu bir terminolojidir bu: Örneğin *place (yer)* coğrafi bir bölgeyi, bir kenti/kentsel mekânı, kentsel peyzajı, toplumsal hiyerarşideki bir pozisyonu ya da nesnelere düzenini çağrıştırıyor olabilir. Hatta coğrafi anlamda bir toprak parçasını, tanımlı bir fiziki mekânı/ matematiksel bir koordinat sistemini ya da kentsel bir alanı işaret etmese dahi bir *yerden* bahsetmek mümkündür. Tim Cresswell'e göre *yer*, insanların öyle ya da böyle, ilişkide buldukları, değdikleri, bağlandıkları mekânlar; anlamlı konumlardır. *Mekân*, birey ve/veya toplumla ilişkili olduğu zaman *yer* niteliği kazanmaktadır. Oysa Michael de Certeau bunun tam tersini ifade eder: "*Mekân* eylemler tarafından üretilirken *yer*, üzerindeki eylemlerin meydana getirdiği boş bir sistemdir" (Cresswell ve de Certeau'dan aktaran Tuncer Gürkaş & Barkul, 2012, s. 2). Durum giderek tuhaflaşmaktadır: *Mekân* ve *yer* birbirleriyle çelişecek, hatta kimi zaman birbirlerinin karşısında duracak biçimde kavramsallaştırılmaya başlanır. Bu noktada artık biz de mekânın kavramsallaştırılmasına dair iki temel yaklaşımdan bahsedebiliriz.

¹ Mekânın varlıkla karşılıklı ilişkisini imleyen bu kavramsallaştırma, sinemasal mekânların çözümlemesinde belirleyici olan temel önermelerden biridir: Mekân, özneyle birlikte var olur.

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 insan bedenine, bedenin 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 irdelemek 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, s. 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 niteleyebiliriz². Ve artık bu noktada, deneyimlenmiş mekân(lar)ın özel bir biçimi olan sinemasal mekân(lar) hakkında konuşabiliriz.

Sinemasal mekânlar fizikî ve/veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayımılarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulur. Fizikî mekânlar, *sinemasal manzaralar-peyzajlar (cinematic landscapes)*; *sinemasal kent manzaraları (cinematic cityscapes)*; *sinemasal deniz manzaraları (cinematic seascapes)* ve benzeri biçimde çerçevelenerek ve kurgulanarak sinemasal mekânlara dönüşür. Aslında daha ilk elden sinemasal mekânlarla fizikî mekânların pek de örtüşmediğini söylemek mümkündür (bakınız Tablo 1). Sinemasal mekânlar kelimenin tam anlamıyla fizikî mekânları kurgulayarak yeni bir coğrafya yaratır. Örneğin, Derviş Zaim’in *Çamur*’unda (2003) deneyimlediğimiz gibi, fizikî olarak Kıbrıs’la hiçbir bağı bulunmayan Çanakkale–Gökçeada, Konya ve İstanbul’daki farklı mekânlar bir araya getirilerek bir Kıbrıs coğrafyası yaratılır. Reha Erdem’in *Hayat Var*’ında (2008) İstanbul’un Anadolu yakasında bulunan Göksu Deresi tuhaf bir biçimde Avrupa yakasındaki Haliç’e bağlanır ve Göksu’dan hareket eden sandal, Galata Köprüsü’nün altından geçerek Boğaz’a açılır. Ya da Nuri Bilge Ceylan’ın *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) filminde, Aksaray, Kırşehir ve Konya–Cihanbeyli’nin köylerinden –örneğin İğdebelik, Ceceli, Ortaköy, Köşker, Kızıl Çullu, Sarı Çullu vb.– bir izlek oluşturulur. Sinemasal evrende bir yol üzerinde ve göreceli olarak birbirlerine yakın konumlanan bu yerler, fizikî haritada yaklaşık yüz kilometre çaplı bir alana yayılmıştır. Sinema sanatı bu nedenle büyüleyicidir: Salt bildiğimiz, tanış olduğumuz manzaralar bir kez daha perdeye yansıtılmış değildir. Sinema, o güne değin var olmayan yeni mekânları da kurgular ve vücuda getirir. Üstelik yeniden–deneyimlenmiş mekânlar olarak sinemasal mekânlar, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Sinemasal mekânlar, sinemasal özneyle varlığını bularak, salt sinemasal eylemin devindiği bir platform olmakla kalmaz, sinemasal öznenin deneyimlediği mekânı ve mekânın yüklendiği, öznenin deneyimlerini de biçimlendiren ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri öğeleri de içerir. Yeni bir “gerçeklik” oluşturur. Ve üstelik sinemasal mekânlar, özneyle fizikî mekânlar arasında bir etkileşime de yol açar. Pekiyi, bu satırların

² Bollnow’un ikili ayırımına koşut bir biçimde bugüne değin, *yaşanan mekân ve toplumsal mekân* (Lefebvre, 1996, 2013 ve 2014); *heterotopya* (Foucault, 2011a); *hodoloji* (Deleuze, 2013); *üçüncü mekân(lar) (thirdspace)* (Soja, 1989, 1996 ve 2000); *yer-olmayanlar* (Augé, 1997); *kentsel mekân* (Harvey, 2001, 2010 ve 2013) ya da *topofili* (Tuan, 2013) gibi fizikî mekâna seçenek oluşturan bir dizi deneyimlenmiş mekân ve mekân deneyimi kavramsallaştırması önerilmiştir.

yazarı için heyecan verici olan bu önermelerin sinema ve mekân çalışmaları yazımındaki karşılıkları için ne söyleyebiliriz?

Tablo 1: Fizikî ve Sinemasal Mekân(lar)ın Karşılaştırılması

Fizikî Mekân	Sinemasal Mekân
Matematiksel olarak ifade edilebilen, ortogonal koordinat sistemi temelli üç boyutlu bir Öklid uzayı	Deneyimlemekte olan öznenin merkezinde bulunduğu açık nokta(lar) sistemi
Öznenen yalıtılmış bir gerçeklik	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 biçimlerin ve dolayısıyla türdeş değildir.
Mutlak ve değişmez bir bütünlüktür.	Akışkandır. Sinemasal mekânların farklı mekânları bir araya getirme gücü vardır.
Tekildir.	Çoğuldur.
Mekân kendi içinde yapılandırılmıştır; 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; hodolojiktir.
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.

Sinemasal Mekânlara Dair Kuramsal Yaklaşımlar

İnsan ve toplum bilimleri alanında daha çok beşeri ve kültürel coğrafyacıların çalışmalarıyla özdeşleşen klasik araştırma konularından bazıları, örneğin manzara ve mekân çözümlemeleri, sinema çalışmalarının henüz ilk yıllarında sinema araştırmacılarının ve kuramcılarının da ilgisini çekmiştir. Örneğin 1924 yılında Béla Balázs (2013), sinemasal manzaralar ve onların özel görünüşleriyle gündelik hayatın mekânları arasındaki ilişkiyi irdeler. Sanatsal yapı olarak sinemanın, tiyatro sahnesine karşı en büyük, hatta belki de tek avantajının orijinal çekimler olduğunu ifade eden Balázs, buna karşın modern sinema tekniklerinin dış çekimlerden olabildiğince uzak durduğundan, sinemacıların bir stüdyoya hapsediğinden ve imkânlar dâhilinde her türlü çevreyi, hatta bahçeleri ve sokakları bile inşa ettiğinden yakınmaktadır. Balázs alanın öncül önermelerinden bazılarını ortaya koyar ancak sinemasal mekânlara, sinemasal manzaralara ve sinemasal kent manzaralarına dair doğrudan ilgi, bu alanın tıpkı beşeri ve kültürel coğrafya alanı gibi ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve benzeri arka alanlar/anlam yükleri içerdiğini düşünen coğrafyacıardan gelir ilk olarak. John K. Wright, “Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography” (1947) başlıklı ufuk açıcı makalesinde araştırmacıların sadece coğrafyanın merkezî (*core*) konularından olan nesnel çalışmaları değil, aynı zamanda çeper (*peripheral*) konuları hedefleyen öznel çalışmaları da gerçekleştirmelerini önerir. Wright’a (1947, s. 10) göre coğrafyaya dair bu öznel çalışmalar seyahat kitapları, dergiler ve gazeteler, edebiyat ve resim alanlarında yapılabilir. Merkez ve çeper çalışmalarının bir araya geleceği bu yeni alanı Wright, coğrafya ve felsefeye göndermede bulunarak *jeozofi* (*geosophy*) şeklinde adlandırır. Bu alanın bir alt kolu olarak *estetik jeozofi*; edebiyat ve sanatı merkeze alacaktır. Alman toplumbilimci ve coğrafyacı Eugen Wirth (1952) de hemen aynı dönemde tamamladığı doktora tezinde benzer biçimde, sinemasal temsilleri coğrafi bir bakış açısıyla araştırmalarının merkezine alarak Antik Yunan tiyatrosunun dramatik yapısı ve sahneleme (*staging*) ilkeleriyle sinemasal anlatı ve mekân ilişkisini irdeler. Takip eden yıllarda sinema sanatı, diğer coğrafyacıların da ilgi alanına girmeye başlar. 1957’de Büyük Britanya çıkışlı coğrafya dergisi *The Geographical Magazine*’de belgesel sinemayla bölgesel coğrafya etkileşimlerini konu alan bir dizi makale yayımlanır. Bu dönemde benzer *cinéma-géographie* araştırmaları Fransa’da da gerçekleştirilmektedir (aktaran Escher, 2006, s. 307). Ancak ne var ki bu çalışmalar bilimsel bir araştırmanın çıktıları olmaktan çok, bir tartışmanın temellerini atmaya çalışan denemelerdir. 1960 ve 1970’ler boyunca coğrafya ve sinema araştırmacıları ve kuramcılar benzer muğlaklıklar etrafında, *sinema-mekân ilişkisi*, *sinema-mekân-zaman ilişkisi*, *sinemasal mekân-zaman*, *sinema-mekân-zaman örtüşmesi* ve *mekân-*

devinim konularında çeşitli çalışmalar yayımlar. Örneğin David Bordwell ve Kristin Thompson, “Space and Narrative in the Films of Ozu” (1976) başlıklı çalışmada Yasujirō Ozu sinemasında mekânın temsili, mekânın sinemasal kullanımını ve tüm bunların sinemasal anlatıyla ilişkisini irdeler. Sinemasal anlatının, sinema deviniminin ve sinemasal mekânın karşılıklı varoluş ilişkisi artık *mekân–zaman* ifadesiyle karşılığını bulmaktadır. 1980’de yayımladığı “Place in the Cinema” başlıklı yazısında Peter Wollen, mekânın sinema anlatısının bir ögesi olduğuna, eylemlerin bir biçimde bir yerde vuku bulması gerektiğine dikkat çeker. Sinemasal mekân–zamanın perdede temsil edilen yerlerle ilişkisi ve bu yerlerin gerçek dünyadaki varoluşları da (Higson, 1984) bu yıllarda temel çalışma konuları arasındadır.

Stuart C. Aitken ve Leo E. Zonn’un editörlüğünü yaptığı *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film* (1994a) adlı çalışma, sinema ve mekân araştırmalarının belirgin biçimde bir araya gelmeye başladığı bir dönemde gerçekleştirilen bütünlüklü ilk çalışmadır. Çalışma, gerçekleştirildiği dönemin güncel sinema kuramlarını, sosyo–kültürel öğeler ve politik söylemlerle bir araya getiren coğrafyacıların, birey ve toplumların kendilerine dair kavrayışları bağlamında yer ve mekânın sinemasal temsili, irdeleyen araştırmalarını içermektedir³. Toplumsal ve kültürel temsil politikalarıyla sinema arasındaki karşılıklı ilişkiyi de ele alan bu çalışma, Fredric Jameson’un benzer temalar etrafında coğrafya ve sinemasal estetik ilişkisini çözümlemeye giriştiği *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System* (1992) adlı çalışmasından sonra yayımlanmıştır. Ancak derleme için yazdıkları sunuşta Aitken ve Zonn (1994a, s. ix), çalışmanın gerçekleştirildiği dönemde hiçbir araştırmacının Jameson’un çalışmasına erişim olanağının olmadığını, buna karşın Jameson’un modernlik sonrası dönüşümleri kuramsallaştırmasıyla kendi çalışmaları arasında güçlü ve önemli bağların şüpheye yer bırakmayacak biçimde bulunduğunu ifade etmektedir. Coğrafya ve sinema gibi birbirleriyle ilk elden ilintili olmayan, buna karşın aslında sinema sanatının doğduğu gündən bu yana ontolojik olarak iç içe geçmiş iki ayrı disiplinin toplumbilim alanında bir araya gelmesinin, modernlik sonrası durum hakkında yoğun tartışmaların yaşandığı bir dönemde gerçekleşmesi de tesadüfî değildir. Mekânın sinemayla dolayımına dair gerçekleştirilen bu çalışmada araştırmacılar bir yandan özne ve mekâna dair kategorileri aynı potada bir

³ Aitken ve Zonn’un (1994b, s. 5) ifadeleriyle, fizikî mekânda gerçekleşen kültürle filmle saptanan, üretilen, yeniden–üretilen, aktarılan ve tüketilen sinemasal kültür arasında pek de fark görmeyen araştırmacılar gibi, coğrafyacılar için de *gerçek hayat (real–life)* ile *film makarası üzerinde vuku bulan hayat (reel–life)* arasında bir fark olmamalı ve dolayısıyla sinemasal temsil coğrafi araştırmaların anahtar konularından, sinema ise temel araştırma alanlarından biri kabul edilmelidir.

araya getirmeye çalışırken, diğer yandan ise gerçeklik ve temsil tartışmalarına fizikî mekân ve sinemasal mekânı dâhil etmeyi denemiştir. Aitken ve Zonn'un (1994a) derlemesinde yer alan çalışmalarda sinema kadar edebiyat yazınına da göndermelerde bulunduğu ve bu kuramlardan yararlandığı, eleştirel sinema kuramlarının merkezî bir yerde durduğu ve bununla birlikte insan ve toplum bilimleri çalışmalarının geleneksel yaklaşımlarıyla karşılıklı bir ilişkiye girilerek ekonomik, politik, tarihsel, özellikle kültürel-beşeri coğrafi ve toplumsal psikolojik çözümlemelerin araştırmalara dâhil edildiği görülmektedir.

Bu çalışmanın ardından Christina Kennedy ve Christopher Lukinbeal "Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film" (1997) adlı bir çalışma yayımlayarak sinemasal coğrafya çalışmalarında bütüncül bir yaklaşımın ana hatlarını ortaya koymayı dener. Temel önermeleri ise sinemanın zaman ve mekânla olduğu kadar bir *yeri* ve *anlamı* inşa etmekle de ilgili olduğudur. Kennedy ve Lukinbeal bu önermeden yola çıkarak, sinemasal coğrafya çalışmalarında temel ayrımları serimler. Coğrafi bilimlerin tarihi boyunca sinema ve mekân ilişkisiyle bağlantılı öncül çalışmalar şu iki alanda gerçekleştirilmiştir: (1) İnsan bilimleri ve manzara kuramları⁴ ve (2) Sosyokültürel çalışmalar. Bu çalışmalar ağırlıklı manzaraların resmedilmesi ve sinemasal mekânın anlamı üzerindedir. Araştırmacıların yaklaşımlarıysa insan bilimleri ile yakından bağlantılı sanat tarihi, eleştirel yazın ve estetiği yöntem olarak benimser nitelikte, daha çok bireye odaklanan çalışmalardır. Bilişsel kuram buna daha sonra eklenir. Bütün bunların ardından mekân araştırmaları, kültürel çalışmalar ve toplum bilimleri ile bağlantılı bir biçimde toplumsal coğrafya kuramlarına daha da yaklaşır. Kültürel politikalarla birlikte anlam inşası da artık mekân çalışmaları için önemli hale gelmiştir. Ancak yine de mekân çalışmalarının bireysel ve toplumsal alanı kapsayan iki kutupluluğunun sona erdiği söylenemez. Örneğin Kennedy ve Lukinbeal (1997), sinemasal temsilin pek çok öge tarafından biçimlendirildiğine dikkat çeker: Öncelikle temsil toplumsal çevre içinde biçimlenir; sinema yapımcısının/yönetmeninin kültürel değerleri, yine yapımcı/yönetmenin ideolojik bakış açısı, bir gösteri biçimi olarak sinemasal anlatı, sinemasal anlatının renk ve ışık gibi öğeleri, konunun aktarımı ve filmin türü gibi değişkenler temsili biçimlendiren diğer etmenlerdir. Sinema ve mekân araştırmaları, temsile dair tüm bu öğelerle birlikte kültürel ve politik ilişkileri çalışmalarına dâhil etmelidir. Bir kültüre bağlı olarak, bir kültürün içinde, sinema ve toplumsal beklentilerin karşılıklı ilişkisi belirlenir. Bunlarla beraber geleneksel coğrafyanın, örneğin *ölçek* (*scale*) gibi bazı kavramları da sinema ve mekân çalışmalarına aktarılmalı

⁴ Örneğin Relph (1976), Tuan (2013), Meinig (1979) ve Pocock (1981).

beklemektedir. Diğer taraftan sinemaya dair coğrafi araştırmalar, sinemanın içindeki mekân kadar, filmin üretildiği, yayıldığı ve tüketildiği mekânlara da yönelmelidir. Tüm bunlarla birlikte dönemin toplumsal ve kültürel yapısı göz önünde bulundurulmalıdır. Kennedy ve Lukinbeal'in erken sayılabilecek bir dönemde yaptıkları bu öneriler sinema ve mekân araştırmalarıyla ilgili pek çok kavramsallaştırmayı içermesiyle birlikte sinema ve mekân araştırmalarının yöntemine dair ilkeleri de ortaya koymaktadır.

2006 yılında Alman coğrafi bilimler dergisi *Erdkunde*'de İngilizce olarak üç makalelik bir sinema ve mekân çalışmaları dosyası yayımlanır. Anton Escher (2006), Christopher Lukinbeal ve Stefan Zimmermann (2006) ve Stuart C. Aitken ve Deborah P. Dixon'ın (2006) elinden çıkan bu üç makalede o güne değin sinema ve mekân ilişkisi alanında gerçekleştirilen çalışmalar irdelenerek sinema ve mekân çalışmalarının yönteminin ne olması gerektiğine dair farklı yaklaşımlar serimlenmektedir. Dosyanın ilk makalesinde Escher (2006, s. 308) sinema ve mekân çalışmalarının –kendi ifadesiyle *sinemasal coğrafya* çalışmalarının– ilkelerini şu şekilde belirler: (1) Sinemasal coğrafya çalışmaları, sinemasal alanların evrimini, işlevlerini, kompozisyonlarını, bu alanların toplumsal bağlarını ve uygulamalarını irdelenecek bir kuramın hatlarını çizmeli; (2) Klasik coğrafyanın temel konularına vurgu yapacak biçimde, sinemasal manzaraların rolünü, işlevlerini ve inşasını anlamaya çalışmalı; (3) Sinemasal dünyanın medyadaki özgönderimsel (*self-referential*) varlığını ve varoluşunu yapı-bozuma uğratmalı ve (4) Sinemasal imgelemin ürünü mekânlarla gerçek mekânların etkileşimini çözümlemelidir. Bununla birlikte Escher (2006), bir dizi sinema ve mekân çalışmaları kuramını ortaya koyar. Örneğin sinemasal mekânlara dair bir *sinemasal mekân kuramı* ya da *sinemada mekânın üretimi ve işlevlerine dair kuram* adını alabilecek bir kuram, sinemadaki mekânların nasıl üretildiği/yaratıldığı, örgütlendiği ve işlediği sorunsallarını tartışmaya açmalıdır. Bunun için öncelikle sinemasal anlatının tıpkı konuşulan bir dil ya da bir metin gibi yapılandırıldığı, her bir sinemasal eylemin, en basit bir kamera hareketinin bile, bu dilin bir ögesi olduğu, kültür gibi öğelerle etkileşime girdiği ve sinemasal anlatının gelenek ve görenekler, örf ve adetler, din, kültür ve hatta dil ve cinsiyet kimlikleri gibi sınır oluşturan öğeleri aşan bir geçiş meydana getirdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Sinemada temsil edilen bu mekânlar, fizikî gerçekliğe denk düşer biçimde “gerçek” mekânlar olabileceği gibi, tamamen yönetmenin ya da izleyicinin imgelemiyle gerçeklik kazanan imgesel ya da eğretilmeli mekânlar da olabilir. Nihayetinde bir filmin sinemasal mekânı bu sınırların aşılmasıyla yaratılabilir. Sinema, “gerçek” topografik mekânı ve sınırları aşabildiği gibi ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ya da toplumsal cinsiyetle bağlantılı ve fizikî mekânla ilintili ayrımları ve sınırları da aşabilen bir sanattır.

Sinemasal manzara, Escher'in (2006) çalışmasında özellikle altını çizdiği bir kavramsallaştırma. *Sinemasal manzara* ya da *sinemadaki manzara*, maddî dünyanın nesnel bir parçası olan ve dünya üzerinde bir yer işgal eden coğrafyanın kültürel ya da kurgusal öğelerle iç içe geçerek kadraja alınmasıdır. Resimde, edebiyatta, fotoğraf ya da kartpostallarda olduğu gibi, sinemada da aslında ilk kez görülen bir manzara yoktur. İzleyici manzarayı henüz onu görmeden önce alımlamış ve öznel izlenimleriyle birleştirerek muhayyel bir manzara yaratmıştır zaten⁵. Bir sinemasal manzaranın izleyicinin maddî dünyada gördüğünü gerçekçi bir biçimde yansıtır yansıtmadığı değil, izleyicinin gördüğü temsile güvenip güvenmediği ve bu manzarayı içselleştirip içselleştirmediği önemlidir. Escher'in bu önermesi bizi sinema sanatı bağlamında, gerçeklik ve temsil üzerine bir soruşturmaya davet eder. Diğer yandan bu önermeye bağlı olarak, bir kez daha her sinemasal imge gibi, mekânın da tarihsel, toplumsal ve kültürel bağları olduğu ve bu bağlar olmaksızın mekânın sinemasal temsilini anlamlandırmanın eksik kalacağı söylenebilir.

Lukinbeal da, *Erdkunde*'deki dosyadan kısa bir süre önce yayımladığı "Cinematic Landscapes" (2005) başlıklı çalışmasında sinemasal manzaraları irdeler. Çalışma temel olarak, sinema ve tiyatronun manzara ve dolayısıyla mekânla ilişkisini; tiyatro-sahne (*stage*) eğretilmesinin sinemaya nasıl aktarılabilirliğini ve yine bunun mekânla ilişkisini ve son olarak mekânın/manzaranın sinema ve video anlatısıyla etkileşimini merkeze almaktadır. Lukinbeal'a göre manzaralar, sinemasal mekânların temel biçimidir; tarihsel bağlamda sinemasal olaylara anlam kazandırır ve anlatıya bir platform sağlar. Manzaralar öykünün tutunacağı alanlar, dramatik anlatının ilerleyebileceği bir ortamlardır. Tıpkı sinema sanatının kendisi gibi görsel ve algısal açıdan toplumsal olarak inşa edilir. Manzaralara yaklaşımımız ve anlayışımız kültürel, davranışsal ve deneyimsel olarak biçimlenmiştir. Bütün bunlarla birlikte manzaralar öncelikle tiyatrodaki sahne gibi işlev görür: Tiyatro sahnesinin düzenlendiği gibi toplumsal ve sanatsal bazı kurallara tabidir; bir tiyatro sahnesi gibi tasarlanır ve düzenlenir. İzleyicinin tıpkı bir tiyatro sahnesindeymiş gibi, sahnenin merkezine konumlanmasına olanak sağlar. Sinema ve tiyatronun ilişkisi ve benzerliğinin sinemasal mekânın tasarlanması ve örgütlenmesine sızan etkileri bunlarla da kalmaz. Sinemasal mekân da

⁵ Bu önermeden imgelerin, kuşaktan kuşağa aktarılan anlatılar ve görsel kültür aracılığıyla tarih boyunca hareket ettiği sonucu çıkarılabilir öncelikle. Tam da bu nedenle Pieter Bruegel'in (1524/30–1569), *Jagers in de sneeuw* (*Kardaki Avcılar*, 1565) adlı tablosundaki manzara yüzyılları aşarak Andrei Tarkovsky'nin *Solyaris* (*Solaris*, 1972) ve *Zerkalo* (*Ayna*, 1974) ve Lars von Trier'in *Melancholia* (*Melankoli*, 2011) filmlerinde karşımıza çıkar.

tıpkı tiyatro sahnesi gibi bir gösteriye alan oluşturur, eril tahakküm altındadır, kültürel üretim burada gerçekleşir ve iktidar ilişkileriyle dolayımın (Lukinbeal, 2005, s. 4). Bu bağlamda Lukinbeal'in (2005, s. 7) çalışmasında yer verdiği Bernard Nietschmann da (1993) sinemanın şu dört yöntemle güçlü bir mekân duygusunu ortaya koyabileceğini belirtmektedir: (1) Sinemasal anlatı öyle bir yol izler ki izleyici asla mekân duygusunu kaybetmez. Burada kastedilen sinemanın genel üretim yapısı içinde çekim ölçekleri, planları ve izleyicinin mekânda kaybolmamasını ilk elden sağlayan 180 derece kuralı gibi sinemasal öğelerle izleyicinin sinemasal mekâna tutunmasının sağlanmasıdır; (2) Genel-geçer klişeler yerine çok katmanlı göstergelere başvuran filmler mekânın gündelik hayattaki karmaşasına izleyicinin de erişmesini sağlar; (3) Mekân, sinema için sadece bir platform değil, aynı zamanda ön planda yer alan bir yardımcı oyuncu olabilir ve (4) Sinemasal anlatı sadece film devrimine ve eylemine değil aynı zamanda mekâna da dayanır. Sinema tarihi boyunca, pek çok yönetmen mekâna filmin genel havasını biçimlendirecek kadar merkezî bir rol vermiş ve bu sayede sinemasal manzaralar fizikî mekânı aşarak anlatının merkezî öğelerinden biri olmuştur.

Sinemasal dünya, Escher'in (2006, s. 310–311) önerdiği bir diğer kavramsallaştırmadır. Aralık 1895'ten sonra üretilen filmler aracılığıyla beyaz perdede hayat bulan ama dışarıda kalan dünyaya da her an için gönderme yapan ve onu serimleyen bir sinemasal dünya hâlihazırda oluşmuştur (Jameson, 1992). Bu dünyaya eklenen her filmle birlikte, hem sinemasal anlatı hem de kentleri, kasabaları ve manzaralarıyla sinemasal dünya gelişmektedir. Hem sinema anlatısının kendisi hem de anlatının vuku bulduğu bu dünya devinimseldir. Üstelik bu imgeler dünyası 1895'te doğmuş değildir; hemen yukarıda açıklandığı gibi bu imgeler, resimler, tablolar, yazın, söylenceler, fotoğraf ve kartpostallar aracılığıyla zamanı aşarak beyaz perdede bir araya gelmiştir. Bugün, bir zamanlar kartpostalların yaptığı gibi ve kartpostalların mirasını devralarak, uzak mekânlar sinema sayesinde tanınır olmuştur (Escher, 2006, s. 310). Sinemasal dünya gerçek dünyanın önündedir artık; Tony Barta'nın, geçmişin sinemasal temsiliyle ilgili derlemesi *Screening the Past: Film and the Representation of History*'de (1998) irdelendiği gibi, sinema aslında geçmişi değil de yine sinemayı ve ona ait imgelem havuzunu kaynak almaktadır. Bir sinema setine mekân inşa edilirken tarihî gerçeklerden çok sinemasal gerçekler göz önünde bulundurulur. Mekân bir kez inşa edildiğinde/kurgulandığında başarılı olduysa ve bu başarı özellikle de gişe başarısına tekabül ediyorsa kaçınılmaz olarak tekrarlanmaya başlanacak, aslında orijinali hiç olmayan bir kopya yinelenerek üretilecektir. Nihayetinde sinemanın en büyük ilham kaynağı yine sinemanın kendisidir. Bugün sinema hem yeni filmlere hem de gündelik iletişime dair bir referans sistemi oluşturmaktadır.

Sinema, bazen olduğu gibi aktararak bazen yeniden biçimlendirerek, sanat tarihinden ödünç alarak ya da tamamen kendi devinimi içinde üreterek hem kendisi hem de diğer görsel sanatlar ve iletişim biçimleri için bir imgeler havuzu oluşturmaya devam etmektedir⁶.

Sinemasal mekân, sinemasal manzara ve sinemasal dünyadan sonra Escher (2006) son olarak *sinemasal yer/konum (cinematic location)* kavramsallaştırmasını önerir. Kurmaca sinema ve hayat arasındaki etkileşim üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim gibi farklı katmanlarda yoğunlaşmakta ve bu yoğunlaşma medyada her geçen gün daha fazla görünür olmaktadır. Bu yoğunlaşmanın sonucunda Jean Baudrillard'ın (2005) *hipergerçeklik* olarak ifade ettiği durum artık gerçekliğin yerini almıştır ve sinemasal mekânların hipergerçekliği de bundan ayrı düşünülemez. İnsan hareketleri söz konusu olduğunda bu çok daha açık bir biçimde görülmektedir. Bir biçimde beyaz perdede ya da televizyon ekranında görülen mekânlar –ki bu mekânlar kurgulanmış olabileceği gibi tamamen gerçek dünyaya da ait olabilirler–, bir süre sonra insan hareketlerinin hedefi konumuna gelir. Sinemasal mekânlar hipergerçeklik kazandıklarında yeniden–tüketimin nesnesi olur. Bugün artık beyaz perdede ya da televizyon ekranında görülen mekânlar küresel turizm hareketlerinin varış noktalarını oluşturmaktadır. 21. yüzyılın en önemli iletişim araçlarından biri yine bu yüzyılın en büyük endüstrilerinden bir diğeriyle, turizmle bu şekilde bir araya gelir. Yerel imgelerin bölgeselleşmesine, ulusal imgelerin ulusaşırı imgelere, arzu nesnelere ve fanteziye dönüşmesine en uygun ortamlardan biridir sinema. Bir yandan gerçek mekânlar bir biçimde ulusal kimlikle de özdeşleştirilerek küresel pazara sunulurken, diğer yandan kurgusal sinemasal mekânlar gerçeklik kazanarak arzu mekânları haline gelir. Pek çok insan, sırf bir film ya da dizi karakterinin yaşadığı konağı görmek ya da o karakterin denize girdiği sahilden tıpkı onun gibi denize girmek için seyahat eder.

Erdkunde'de yayımlanan dosyanın ikinci makalesinde Lukinbeal ve Zimmermann (2006), Roland Emmerich'in *The Day After Tomorrow* (*Yarıdan Sonra*, 2004) filmi alegorik bir biçimde merkeze alarak sinema ve mekân çalışmalarının çerçevesini çizmeyi dener. Çünkü onlara göre bu film, sinema ve mekân çalışmalarının tipik tüm konularını içermektedir. Örneğin, Emmerich'in filmi Jameson'un (1988, 1992, 2008) ifade ettiği biçimde, jeopolitik imgelem için bilişsel bir harita olarak kullanılmaya son derece

⁶ Bütün bunlarla beraber, her an için bir imge üretiminden ve imgesel devinimden söz etsek de kendi anlam evrenini yaratan bu sinemasal dünyanın üretim, dağıtım, gösterim ve izleyicinin dâhil olduğu tüketim ilişkileri göz önünde bulundurulmadan çözümlenemeyeceğini, anlamlandırılmayacağını ya da yeniden inşa edilemeyeceğini not etmemiz gerekir.

uygundur. Tekelci kapitalist dünya anlayışının tahakkümüyle birlikte öznenin dünyaya dair fenomenolojik bilgisi sabit/bir örnek imgeye bağlanmaktadır. Bireyin gündelik eylemleri artık toplumsal gerçeklik içinde değil, toplam kapitalist 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 kapitalist dünyanın çerçevelediği bir film nihayetinde sadece o dünyaya dair bir bilişsel harita oluşturabilir. Sinema ve mekân çalışmalarının ikinci konusu Lukinbeal ve Zimmermann'a (2006) göre kültürel politiklardır ki bu konu da *The Day After Tomorrow* filminin temalarından biridir. Lukinbeal ve Zimmermann, filmde temsil edilen doğa/kültür, çevre/ekonomi ve bilim/politika gibi ikiliklerin bu baskın, mütéhakkim olgularla madun olguları karşı karşıya getirdiğini ifade etmektedir; madun olgular bir yandan toplumsal olarak inşa edilirken diğer yandan iktidar ilişkileriyle biçimlenirler. Sinema ise mekânı da dâhil edecek biçimde bu süreçlerin bir parçasıdır. Dolayısıyla sinema coğrafyası araştırmacıları doğrudan film metnini değil, anlam üretimi, tahsisi ve mücadelesini de kapsayacak biçimde kültürel alt metinlerin serimlediği mütéhakkim gerilimleri de çözümlemelidir.

Temsil ve mimesis, Lukinbeal ve Zimmermann'ın (2006) sinema ve mekân araştırmaları için önerdikleri bir diğer temadır. Temsil ve mimesis, taklit ya da öykünme yoluyla doğanın ve gerçekliğin yeniden canlandırılması olarak ele alındığında doğal olarak, mutlak gerçeklikle çelişkili bir durum ortaya çıkacaktır. Lukinbeal ve Zimmermann (2006, s. 320) ise gerçek(çi) liği "toplum tarafından gerçek kabul edilen bir olguyla onun temsiline örtüşmesi" olarak değerlendirir. Ancak bazen temsil, başka bir ifadeyle sinemasal gerçeklik, gerçeğin önüne geçebilir. Bu önermeye koşut bir şekilde *The Day After Tomorrow* filmi ve bu filmle ilgili gerçekleştirilen tartışmalar sinema ve mekân çalışmalarına örnek oluşturur; bu tartışmaların çoğuna göre film, küresel iklim değişikliği tehdidinin gerçekçi olmayan bir temsildir. Küresel iklim değişikliğiyle ilgili bazı kaygıları abartmakta ve fiziksel olarak gerçekleşmesi olanaksız doğa olaylarını gerçekmiş gibi perdeye taşımaktadır. Yine Jameson'un (1988, 1992 ve 2008) ifade ettiği gibi, kültür ve sanatın metaya indirildiği modernlik sonrası dönemde bilim ve temsilin iki krizi görünür olur: (1) Gerçekliğin mutlak temsili şüpheli bir olgudur ve (2) Modernlik sonrası dönemde bilimin, politika ve iktidar ilişkilerinden ayrı düşünülmesi olanaksızdır. Lukinbeal ve Zimmermann'a (2006, s. 320) göre de tüm bu tartışmalar, gerçeklik ve temsil meselesiyle olduğu kadar politika ve ideolojiyle de ilintilidir. Bundan, temsille gerçekliğin iki ayrı kutupta yer aldığı sonucu çıkartılmamalıdır; özellikle de sinema söz konusu olduğunda.

Erdkunde'nin sinema ve coğrafya çalışmaları dosyasının “Imagining Geographies of Film” (2006, s. 326–336) adlı son makalesinde Aitken ve Dixon, Frankfurt Okulu etrafında biçimlenen eleştirel kurama göndermede bulunarak sinema ve mekân çalışmalarının *manzara (landscape)*, *mekân/mekânsallık (space/spatiality)*, *hareketlilik/devingenlik (mobility)*; *ölçek (scale)* ve *ağ (network)* gibi öncül kavramlarını sinemasal temsil ve anlam üretimi bağlamında eleştirel bir biçimde irdelemeyi önerir. Onlara göre sinema kuramcıları çok uzun süredir tarihe ve tarihselliğe coğrafyadan daha fazla önem atfetmektedir; üstelik bu, 1970'lerden itibaren tarihi materyalizmin yaygın bir biçimde benimsenmesiyle en üst noktaya taşınmıştır. Ne var ki sinema ve coğrafya çalışmaları da eleştirel okulun farklı yaklaşım ve önermelerine koşut bir biçimde ideoloji, politika, söylem ve anlam üretimini yukarıda sayılan anahtar kavramlarla bir araya getirmektedir. Sinema ve mekân üzerine çalışan araştırmacıların bu anahtar kavramları 1950'lerden bu yana artan bir ivmeyle, gerçekleştirdikleri şu üç temel soruşturmanın merkezinde yer almaktadır: (1) Eylem, anlatı ve duyguyu oluşturan, taşıyan ve yayan sinema teknikleri hakkında bir soruşturmayı da içerecek biçimde, sinema perdesinde insanlara ve yerlere atfedilen özel anlam; (2) Perdede gerçekliğini bulan insanların ve yerlerin televizyon ya da benzeri diğer ortamlarla bir araya gelişi ve (3) Alımlama etkinlikleri ve teknolojinin kullanımı/uyarlanmasıyla bağlantılı bir biçimde, teknoloji ve duymusal çevrenin (*sensory environment*) karşılıklı etkileşimi.

Tüm bunlardan sonra, sinemasal mekânlara dair şu önermeleri bir araya getirebiliriz: Bir manzaranın kadrja alınmasıyla birlikte sinemasal mekân inşa edilmeye başlanır. Sinemasal mekân sıklıkla mizansene (*mis-en-scène*) göndermede bulunularak anılır; bu ifade sinemasal mekânın bir üretim/tasarım olduğu ön kabulünü içerir. Bir bakıma izleyicinin konumunu tamamen göz ardı eden, izleyiciyi edilgen bir konuma iten ve sadece anlam üreticisi olarak yönetmeni/yapımcıyı gören bir ifadedir bu. Oysa sinemasal anlatının üretici boyutu olduğu kadar, tüketici/izleyici boyutu da vardır. Evet, sinemanın ve sinematografinin tüm araçları aracılığıyla ve yönetmenin eliyle bir anlam üretimi girişimi vardır. Ancak tüm bu teknik ve eylemler sadece mekânı değil izleyicinin alımlama boyutunu ve bakış açısını da biçimlendirir. Sinemanın büyük anlatısının ve sinema tarihinin bir parçası olarak, örneğin alt ya da üst kamera açıları, sadece mekânı farklı açılardan göstermenin kaygısını taşımaz; bu açıların aşağılık ya da yükseklik kompleksleriyle ve egolarla da ilgisi vardır. Bununla da kalmaz, açılar mekânın toplumsal boyutlarına da işaret eder; bir geniş plan her halükarda konu edindiği öznenin toplumsal bağlamını da göstermeyi hedeflemektedir. Bütün bunların mekân üretimiyle bağlantılı olduğunu söyler Aitken ve Dixon (2006, s. 332). Sinemasal mekânlar bir filmde

farklı işlevler üstlenebilirler: Öncelikle sinemasal eylemin gerçekleştiği bir platform sağlayarak eylemin devindiği bir düzlem, bir sahne olarak işlev görür. İkinci olarak sinemasal mekânlar, temsil ve gerçeklik bağlamında, sinemasal anlatıya bir dayanak oluşturur. Üçüncü olarak sinemasal mekânlar karakterin kimliğini tamamlayan bir öğe ya da başlı başına bir karakter olarak filmde yer alır ve bir *gösteren* haline gelir. Bununla birlikte sinemasal mekân, tıpkı fizikî mekân gibi, iktidar mücadelelerinin ve çatışmaların alanıdır. Mekâna dair bu gerilim, fizikî dünyada olduğu gibi sinemasal dünyada da devam eder. Bu gerilim aracılığıyla sinemasal mekân kesişimlerin ve ayrışmaların yaşandığı, çatışmaların hüküm sürdüğü ve mücadelenin her daim devam ettiği bir karmaşık ilişkiler ağına dönüşmüştür. Son olarak sinemayla dolayımlanan mekân bir arzu yaratır ve nihai olarak bu arzuyu tatmin etme güdüsü, özneyi mekâna doğru harekete geçirir. Bütün bu bağlamlarda, Aitken ve Zonn'un (1994a) çığır açıcı derlemelerinden bu yana sinema ve mekân ilişkisini merkeze alan, sinemasal kentlerdeki hayatla (Clarke, 1997; Lukinbeal, 1998 ve Forsher, 2003); sinemasal manzaralarla (Higson, 1984 ve Lukinbeal & Kennedy, 1993); sinemasal temsil ve imgelemlerin coğrafi etkileriyle (Aitken, 2003 & Zonn ve Winchell, 2002) ilgili çok sayıda araştırma ve kitap yayımlanmıştır. Coğrafya, medya, iletişim ve toplumbilimlerin geleneksel konularını merkeze alarak bir biçimde sinema ve mekân çalışmalarını da dâhil eden, örneğin küreselleşme (Jameson, 1992); turizm (Riley & Van Doren, 1992); film üretim biçimleri ve sinema ekonomisinin mekân temelli incelenmesiyle (Lukinbeal, 2002; Coe, 2000a ve 2000b ve Storper, 1993) ilgili çalışmalar da yapılmaktadır. Bütün bu çalışmalar sadece bütünlüklü sinema ve mekân çalışmalarının öncülü olmakla kalmaz, ele alınan konular aynı zamanda sinema ve mekân çalışmalarının temel başlıklarını da oluşturur. Sinema ve mekân ilişkisine dair tüm bu çalışmalar değerlendirildiğinde temel olarak şu önermelerin dikkati çektiği görülmektedir:

1. Sinemasal mekân, Lumière kardeşlerin ilk filminden bu yana pek çok işlevi üstlenerek sinema sanatına dâhil olmaktadır. Öncelikle sinemasal mekân sinemasal eylemin platformudur; olaylar, olgular ve karakterler mekânda yer alır ve sinemasal eylem sinemasal mekân üzerinde devinir.

2. Sinemasal mekân, temsil ve gerçeklik bağlamında önemli bir işlev görür. Sinemasal devinimin gerçekleştiği mekân ya gerçeklik bağlamında bir inandırıcılık aracı olarak izleyiciyi ikna eder ya da özgünlük öğesi olarak filme gerçeklik kazandırır. *Gösterenle gösterilenin* iç içe geçtiği sinema sanatında sinemasal mekân, muğlaklıkları ortadan kaldırma iddiasını da üstlenir.

3. Sinemasal mekân, anlatının önemli bir öğesidir; sinemasal eyleme bir platform oluşturmakla kalmaz, etkin bir biçimde anlatıya dâhil olur.

Sinemasal anlatının ışık, renk, ses, doku gibi diğer araçlarıyla birleşerek karakteri ve/veya anlatıyı güçlendirir ve bazen de bizatihi karakterin ya da anlatının kendisine dönüşür; filmin temel *göstereni* haline gelir. Dolayısıyla sinemasal anlatı mekân dâhil edilmeden ve sinemasal mekân da anlatının diğer unsurları gözetilmeden çözümlenemez.

4. Sinema ve mekân karşılıklı etkileşim içinde ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve benzeri iktidar ve mücadele ilişkilerinin bir alanı ve aracıdır. Bahsedilen tüm bu iktidar ve mücadele ilişkileri bir yandan fizikî dünyadan sinemasal dünyaya sızar ve perdede görünür olurken, diğer yandan sinema üretim pratikleri bizatihi bu mücadelelerin alanı haline gelir. Üstelik mekân, sinemayı bu bağlamda jeopolitik bir alana dönüştürür. Dolayısıyla artık jeopolitik bir sinema üretim biçiminden, içeriğinden ve estetiğinden bahsedilebilir.

5. Sinema dönüştürücü bir güçtür ve mekânı da sinemasal bir arzu nesnesine dönüştürür. İmgenin, fizikî gerçeklikten daha gerçek kabul edildiği bir dönemde sinema sanatı, mekânı adeta arzuyu tatmin edecek nihaî olguya, bir fanteziye dönüştürür. Bu bağlamda sinemasal mekânın üretimi aynı zamanda arzunun üretimiyle koşuttur.

Sinemasal Mekânların Çözümlemesi

Toplumsalın geçmişteki yıkımı ile gelecekteki yıkımını jeolojide araştırdım; çizgili mekânların, tuzlu ve taşlı engebelerin, fosilleşmiş nehrin aktığı kanyonların, erozyon ve jeolojiye özgü yavaşlığın başlangıcı belirsiz boşluğun tanıklık ettiği o derinlik değişiminde araştırdım; büyük kentlerin dikeyliğinde bile araştırdım (Baudrillard, 2006, s. 13).

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, sinemasal tüm 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?] sorusunu yönelterek bunlar tarafından kastedilen anlama ait boyutlara ve ölçütlere ulaşma” çabasını içerir (Ryan & Lenos, 2012, s. 10). Bu çözümlemeye basit bir biçimde *biçimsel* (*formal*) çözümleme diyebiliriz. Bu, çekim ölçekleri, çekim açıları ya da alan derinliği gibi görüntü düzenlemesine ait öğelerin; kamera, şaryo, *steadycam* ya

da *jimmy jib* gibi kamera donanımı ve kamera hareketlerinin; kurgu/montajın; sanat yönetiminin; anlatım biçiminin; eğretilme, yapı, karakter ve film stili gibi film üretiminin temel öğelerinin çözümlenmesiyle gerçekleştirilir. 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. Bir filmin çözümlenmesine dair, Ryan ve Lenos'un yaptığına benzer kavramsallaştırmaları başka kuramcılar da yapar. Örneğin Maria Pramaggiore ve Tom Wallis, *Film: A Critical Introduction* (2008) adlı çalışmalarında film anlatısını oluşturan bileşenleri şu şekilde sınıflandırarak çözümlenmeyi önerir: (1) Belirli bir zaman ve mekânda vuku bulan olayların rastgele değil de anlatının amacına hizmet edecek ve neden-sonuç mantığına uyacak biçimde öykünün yapılandırıldığı anlatı biçimi; (2) Görsel ve mekânsal öğeleri; kostüm, makyaj, oyuncu seçimi, oyunculuk biçimi ve oyuncuların sahnedeki (*stage*) konumunu; aydınlatmayı; çerçeveleme ve görsel kompozisyonu içerecek biçimde mizansen ya da sinemasal sahneleme (*cinematic staging*); (3) Kameranın konumu, yüksekliği, açısı, mesafesi ve devinimini; objektif seçimini; ışık ve pozlama değerleri, film duyarlılığı ve görsel efektleri içerecek biçimde sinematografi; (4) Kolaj, ritim, zamanlama ve geçiş gibi, film anlatısının kritik öğelerini içeren kurgu/montaj ve (5) Diegetik olsun ya da olmasın, görsel öğelerle ilişkili her türlü ses, ses efekti, müzik ve diyaloglar. Ryan ve Lenos'un (2012) kavramsallaştırdığı biçimde ifade edecek olursak, tüm bu biçimsel öğeler bir araya gelerek film anlatısını oluşturur ve bu nedenle film anlatısını çözümlmek için öncelikle bu bileşenler çözümlenmelidir. Diğer yandan yine Ryan ve Lenos'un yaklaşımına koşut bir biçimde Pramaggiore ve Wallis de 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 çözümlme yapılamayacağını ifade eder. Richard Meram Barsam ve Dave Monahan da (2010) benzer bir biçimde sinemasal dilin belli teknik ve kavramlardan meydana geldiğini, tüm filmlerin, en tecimsel olanların dahi üzerinde çalışmaya, araştırmaya ve çözümlenmeye değer bir karmaşıklık ve anlam katmanları içerdiğini dile getirir. Barsam ve Monahan'a göre film üzerinde çalışmak, bir filmi incelemek ve çözümlmek 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; sesi ve müziği nasıl kullandığı 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.

Benzer biçimde Jill Nelmes de (2012) sinemanın birçok öğeden müteşekkil, kompleks bir sanat biçimi olduğunu ve bu biçimin artık modernlik sonrasının büyük anlatı yaklaşımıyla (*grand narrative approach*) ele alınmaya başlandığını ileri sürer; dolayısıyla film anlatısı –ve bu anlatının çözümlemesi– Sigmund Freud ve Jacques Lacan’ın psikanalitik, Karl Marx ve Louis Althusser’in politik ya da Ferdinand de Saussure’ün göstergebilimsel yaklaşımlarını içeren yeni bağlamlarda değerlendirilmektedir. Ve bütün bu bağlamlarla birlikte sinema izleyicisinin (*spectator*) ve izler–kitlenin (*audience*) tepkileri de önemlidir (Phillips, 2012, s. 114–141). Evet, her bir izleyicinin film deneyimi özgün ve filmle kurduğu ilişki biriciktir (*unique*), ancak nihayetinde izleyici tepkileri örneğin kültürel ya da ideolojik bağlamlarda belli örüntüler oluşturacak biçimde benzerlik gösterir. Bununla birlikte sinema tarihinin erken döneminden bu yana film biçimini oluşturan kamera hareketleri, sahneleme (*staging*) ya da kurgu/montaj gibi sinemasal öğelerin kullanım biçimleri ve bu biçimlerde yaşanan dönüşümler de izleyicinin deneyimini belirlemekte ve filmle (dolayısıyla sinemasal anlamla) ilişkisini etkilemektedir. İzleyici deneyimleri ve sinemasal anlam bu kavramsallaştırmanın merkezindeki iki anahtar kavramdır (Phillips, 2000). Ancak Patrick Phillips her ne kadar bu iki kavramdan yola çıkarak izleyiciyi ve izler–kitleyi merkeze alan bir sinema yaklaşımı önerse de nihayetinde gerçekleştirilecek çözümleme için, örtük bir biçimde de olsa tüm yapısal öğeleriyle birlikte metin (*text*) ve bağlam (*context*) biçiminde iki temel ayırım yapmaktadır. Timothy Corrigan ve Patricia White da film deneyimini irdeleyen *The Film Experience: An Introduction* (2012) adlı çalışmalarında yine keskin bir ikili ayrımı işaret etmemekle birlikte benzer bir çözümleme yöntemi önerir. Nihayetinde sinema bir sanat, endüstri, kültürel bir olgu ve bütün bunların ötesinde bir deneyimdir; dolayısıyla bir film çözümlemesine girildiğinde, (1) Sinema üretimi, film izleme deneyimi ve film çözümlemesi kültürel bir bağlamda ele alınmalıdır. Sinema, bireysel ve toplumsal bağlamda bir kültürel öğe, bir etkinlik biçimi ve bir deneyim sunar; dolayısıyla kültürel bağlamda bir çözümleme bu etkinlik ve deneyimleri irdelemelidir; (2) Film mizansen, sinematografi, kurgu/montaj ve ses alt kategorilerini içerecek biçimde biçimsel kompozisyonu oluşturan ve belirleyen öğeler açısından incelenmelidir; (3) Pramaggiore ve Wallis’in (2008) kavramsallaştırmasına benzer biçimde, filmin yapısı ve anlatının örgütlenmesiyle doğrudan ilintili öykü, karakterler, anlatı ve anlatıyı belirleyen bakış açısı; izleyicinin sinema

deneyimini ilk elden belirleyen anlatıyla ilintili kurmaca, belgesel, deneysel ve benzeri film biçemi ayrımları ya da doğrudan filmin türü değerlendirme kapsamına alınmalıdır ve (4) Phillips'in de (2012, s. 119–120) ifade ettiği gibi, bir filmi sinema tarihinden bağımsız olarak değerlendirmek mümkün değildir. Dolayısıyla bir film incelenir, araştırılır ya da çözümlenirken [araştırma sorusuna bağlı olarak] kısmen ya da bütünüyle bu 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. Filmlerin, örneğin toplumsal–tarihsel, psikolojik, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi, etnik, politik ve benzeri bağlamlarda çözümlenmesini topyekûn bağlamsal çözümleme kapsamında değerlendirmek yanlış olmaz. Şu önemli notu düşmekte fayda var: Bu iki çözümleme yöntemi, biçimsel çözümleme ve bağlamsal çözümleme, birbirleriyle çatışan ya da birbirlerine seçenek oluşturan yöntemler değildir. Aksine, ancak bu iki yöntemle elde edilecek veri aracılığıyla bütünlüklü bir çözümleme gerçekleştirilebilir. Dolayısıyla bir filmi, filmin sinemasal mekânlarını merkeze alarak çözümlenmeyi deneyen bir çalışma, her iki yöntemi de temel almalıdır. Bunun için ise çözümlenecek her bir filmin, mekân planları bağlamında planlarına ayrılması (*shot-by-shot*), bu sayede nicel veri elde edilmesi, bu verinin gerektiği yerde tablollaştırılması, grafik haline getirilmesi ve/veya görselleştirilmesi çalışmanın sorunsalıyla çelişmediği sürece biçimsel çözümlemenin gereğidir. Doğal olarak, elde edilen bu veriden bağlamsal çözümleme gerçekleştirilirken de yararlanılmalıdır. Pekiyi bir filmi ya da bir yönetmenin filmografisini ve sinematografisini biçimsel çözümleme aracılığıyla değerlendirirken kritik bir yerde duran planlarına ayırma işlemi nedir ve bir film planlarına nasıl ayrılır?

David Bordwell ve Kristin Thompson *Film Sanatı – Bir Giriş* (2011) adlı çalışmalarında film ritmini irdelerken, bazı araştırmacıların filmlerin ortalama çekim uzunluklarını hesaplayarak film ritmi üzerinde inceleme yaptıklarını belirtir ki Bordwell de bizatihi bu araştırmacılardan biridir. *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies* (Bordwell, 2006) adlı çalışmasında başlangıcından bugüne değin, giderek hızlanan Hollywood sinemasını değerlendirmek için bunu yapmıştır. Bordwell ve ondan ilham alan araştırmacılar yaptıkları çalışmalarda bir filmi kurgu/montaj işlemini tersine çevirerek planlarına ayırmış, bu planları sınıflandırmış, uzunluklarını, tekrarlama sıklıklarını vb. ölçmüş ve niceliksel veri elde etmişlerdir. Yapılan

bu çalışmalarla, Hollywood sinemasının tarihi boyunca plan uzunluklarında yaşanan dönüşümler, örneğin giderek hızlanan diyalog planları, Hollywood sinemasıyla Avrupa sinemasının plan uzunlukları bakımından farklılıkları ya da plan uzunluklarının yönetmenlerin estetik yaklaşımıyla bağıntısı gibi konular soruşturulmuştur ve soruşturulmaya da devam edilmektedir. Bu çalışmalarla sadece bir filmin en uzun ya da en kısa planları belirlenmez, ortalama ya da filmin en çok tekrarlanan plan uzunluğu saptanmaz; kaldı ki bu veriler bile bir film hakkında çok şey söyleyebilir. Böylesi bir biçimsel çözümleme genişletilerek çekim ölçekleri, çekim açıları, kamera hareketleri ve kurgu/montaj biçemiyle ilgili de niceliksel veri elde edilebilir. Bu veri örneğin mizansenin ve mizansen aracılığıyla anlam üretiminin değerlendirilmesi için kullanılabilir (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 101–116). Bugün, filmlerin planlarına ayrılmasıyla gerçekleştirilen çalışmalar yaygın bir şekilde yapılmaktadır. Örneğin Yuri Tsivian'ın girişimiyle kurulan küresel sayısal ağ tabanlı *Cinematics* örgütlenmesi (<http://www.cinematics.lv>), filmlerin biçimsel çözümlemesi için bir platform sağlamaktadır. Açık erişimli bu örgütlenme, kullanıcılarına çevrimiçi ortamda, doğal olarak bir yazılım aracılığıyla, diledikleri filmi planlarına ayırma olanağını vermektedir.

Bordwell (2006), Elsaesser ve Buckland (2002) ve Tsivian'ın çalışmalarıyla koşut bir planlarına ayırma işlemi pratik gerekçelerle, *Cinematics*'in çevrimiçi platformu yerine *Adobe Premiere*, *Edius*, *Final Cut*, *Sony Vegas*, *Avid Media Composer* ve benzeri kurgu yazılımlarıyla da gerçekleştirilebilir ve elde edilen veri *Microsoft Excel* ve benzeri uygulamalarla işlenebilir. Bu yazılımlar bir filmi planlarına ayırmak için *Cinematics*'in sağlayamadığı çok daha nitelikli araçlara sahiptir ve bu sayede çok daha hassas bir biçimde niceliksel veriye ulaşmak mümkün olmaktadır. Örneğin, *Cinematics* uygulaması iki planı kabaca saniye bazında birbirinden ayırırken *Adobe Premiere* ve diğer yazılımlar bunu saniyede 24 kare esasına göre ve kare bazında gerçekleştirmektedir. Üst üste bindirilerek kurgulandığı/montajlandığı kimi durumlarda da planlar, *Adobe Premiere* ve benzeri yazılımlarla kolaylıkla ayrılabilir. Üstelik filmin planlarına ayrılması böyle bir yazılım aracılığıyla bir kez yapıldığında, kesilen planları defalarca ve farklı bağlamlarda bir araya getirerek niceliksel veriye ulaşmak ve/veya görselleştirmek mümkündür. Bununla birlikte, bahsi geçen kuramsal çerçevede ve *Cinematics* aracılığıyla gerçekleştirilen çalışmalarda bir film bütün planlarına ayrılırken –bu, örneğin bir Hollywood filmi için günümüzde ortalama 2.500–3.000 plan demektir–, sinemasal mekânları değerlendirme amacındaki bir çalışmada ise sadece çalışmanın merkezinde duran sinemasal mekânlar temel alınarak planlarına ayrılabilir. Filmin mekân bağlamında planlarına ayrılması filmdeki her bir mekân planının *kesilmesi* anlamına gelir.

Yani, filmde sinemasal eyleme platform oluşturan bir mekân değişip de eylem yeni bir mekân üzerinde devinmeye başladığı anda film kesilerek planlarına ayrılır. Film bir kez planlarına ayrıldığında sınıflandırmak ve niceliksel veriye ulaşmak artık mümkündür.

Biçimsel ve bağlamsal çözümleme yöntemi izlenerek, yukarıda serimlenen kuramsal yaklaşımla gerçekleştirilecek sinemasal mekânların çözümlemesine dair bazı örnekleri şu şekilde verebiliriz: Örneğin olguların ve karakterlerin gerçekliğini bulduğu sahne (*stage*), sinemasal eylemin devindiği bir platform olarak sinemasal mekânlar değerlendirildiğinde, biçimsel çözümlemeyle kameranın farklı mekânlar arasındaki devinimini; yönetmenin bu devinimle birlikte örneğin bir gerilim yaratmayı hedefleyip hedeflemediğini ve bununla sinemasal anlamın dönüşüp dönüşmediğini irdelemek mümkündür. Yine planlarına ayırma işleminin olanaklarıyla, filmlerin sinemasal mekânları eksiksiz bir biçimde listelenerek sinemasal ve fizikî mekânların gerçeklik ve temsil ilişkisi bağlamında karşılaştırılması mümkün olabilmektedir. Bu sayede sinemasal mekânların fizikî mekânlarla örtüşüp örtüşmediği soruşturularak, eğer mekân film gerçekliğini sağlıyorsa bunu nasıl yaptığı, eğer sağlamıyorsa bunun nedenleri bağlamsal çözümlemeyle birlikte değerlendirilebilir. Bağlamsal çözümleme, mekâna dair farklı önermelerden yola çıkılarak biçimsel çözümlemeyle de bir arada, etkin bir biçimde kullanılabilir. Örneğin “mekânın günümüzde artık ilişki ağlarından müteşekkil, *noktalar ya da unsurlar arasındaki yakınlık ilişkileri* olageldiği” (Foucault, 2011b, s. 293) önermesinden hareketle film(ler) mekân bağlamında planlarına ayrılır. Bu işlem sonrasında elde edilen veri, örneğin filmde kaç farklı mekânın kaç planda ve ne kadar süreyle kullanıldığı ve bu mekânların hangi karakterler tarafından deneyimlendiği sınıflandırılarak tablollaştırılır. Bir sonraki adımda, yine planlarına ayırma işlemiyle elde edilen, mekân bağlamındaki sekansların eylem dökümü yapılır. Bu döküm sayesinde karakterlerin sinemasal mekânlarla ve birbirleriyle etkileşimleri görünür hale gelirken, kritik önemdeki karakter ve mekânlar da belirlenir. Üçüncü adım, bütün bu verinin bir araya getirilerek görselleştirilmesidir: Karakterlerin sinemasal mekânlarla ve birbirleriyle etkileşimi bir ilişki ağları haritası çizilerek resmedilir. Bu biçimsel çözümlemenin ardından film(ler)in bağlamsal çözümlemesi aşamasına geçilir. Bu aşamada filmlerin karakterleri, karakterlerin eylemleri ve sinemasal mekânlarla ilişkileri; sinemasal eylem, ilişki ağları ve sinemasal mekânlar bağlamında, tarihsel ve toplumsal çözümlemeler de dâhil edilerek değerlendirilir. Böyle bir çalışmada, ancak biçimsel ve bağlamsal çözümlemenin birbirini destekler nitelikte kullanımıyla bütünlüklü bir çözümlemeyi gerçekleştirmek mümkün olabilir. Bağlamsal çözümlemenin en önemli dayanağı ve öncülü, hiç şüphe yok ki biçimsel

çözümleme aracılığıyla elde edilen niceliksel veri olmaktadır.

Bununla birlikte, sinemasal mekânlar hakkında salt bağlamsal çözümler de gerçekleştirilmektedir. Bu çözümlerlerin önemli bir bölümünün yine heterotopya kavramsallaştırmasını merkeze aldığını söyleyebiliriz. Örneğin Jeff Hopkins, Aitken ve Zonn'un (1994a) derlemesi için gerçekleştirdiği *A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology and the Power of (Mis)Representation* (1994, s. 47–68) adlı araştırmasında sinemasal mekânların farklı zaman ve mekân(lar)ı aynı potada eriterek bir *heterotopik manzara* haline getirdiğini ifade eder. Hopkins'in bu ve Foucault'nun "Heterotopyanın, [tıpkı sinema gibi] kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır" (2011b, s. 292) önermelerinden yola çıkılarak bir dizi heterotopik sinemasal mekân çalışması gerçekleştirilmiştir.⁷ Bu çalışmalar bir yandan maddî dünyada yer alan sinema mekânlarını ve sinemaya gitme deneyimlerini irdelerken diğer yandan ve aynı zamanda sinemasal mekânlara ve bu mekânların izleyiciyle ilişkisine de yer vermektedir. Örneğin Annette Kuhn (2004), 1930'ların İngiltere'sinde yerel sinema deneyimlerini, sinema salonlarını ve açık hava (*drive-in*) sinemalarını merkeze alarak sinemasal mekânların dış dünyayla olan ilişkisini, bu mekânlara dair izleyicilerin deneyimlerini ve anılarını irdeler. Heterotopik mekânlar olarak sinema salonları *dünyadaki sinema* ile *sinemadaki dünyanın* etkileşime geçtiği yerlerdir ve film izleme deneyimi de bu etkileşimle biçimlenir. Denis Wood (1994), Francis Ford Coppola'nın *The Outsiders* (1983) adlı filminden hareketle, yönetmenin toplumsal yok edip herkesi *dışarıda* bırakan heterotopik mekânı nasıl kurduğunu ele alır. Martyn J. Bowden (1994) ise Hugh Hudson'ın *Chariots of Fire* (*Ateş Arabaları*, 1981) ve Tony Richardson'ın *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*, 1962) filmlerini merkeze alarak Hopkins'in (ve de Foucault'nun) tanımladığı biçimiyle bir heterotopik çözümlmeye girer. Jane Stadler ve Peta Mitchell'in (2010) daha yakın tarihli çalışmalarındaysa Baz Luhrmann'ın *Australia* (*Avustralya*, 2008) adlı filminden yola çıkılarak, bu ve benzer filmler aracılığıyla Avustralya'nın aslında çölden ibaret olan kuzeyinin bir heterotopyaya dönüşerek *Yok-ülke* haline geldiği öne sürülür ve aslında kimsenin yaşamadığı bu çölün bir yandan yerleştirildiği diğer yandan ise egzotik bir arzu ögesi halinde küresel bakışın hizmetine sunulduğu ve artık bir fantezi olageldiği ifade edilir.

⁷ Heterotopik sinemasal mekân çalışmalarının bazıları için bakınız: Kuhn (2004), Elliott & Purdy (2006), Stadler & Mitchell (2010), Chung (2012), Andreescu & Shapiro (2012) ve Puric (2014).

Sinemasal mekânların filmin temel göstereni halini almasıyla ilgili önemli bir çalışmayı da sinemasal mekânların bağlamsal çözümlemesine örnek gösterebiliriz: Christina B. Kennedy, “The Myth of Heroism: Man and Desert in Lawrence of Arabia” (1994) adlı çalışmasında bir yönetmenin mekânı ve karakteri sinemasal anlatı için nasıl bir araya getirdiğinin iyi örneklerinden birini irdeler. Çalışmanın başlığından da anlaşılacağı gibi David Lean’ın 1962 tarihli epik *Lawrence of Arabia* (*Arabistanlı Lawrence*) filmidir bu. Arap isyanlarının ortasındaki Lawrence’ın (Peter O’Toole) Arap Yarımadası için kurguladığı planlar ve bu planları gerçekleştirmek için sergilediği kahramanlıklar kum tepeleri, çöl rüzgârı, geniş bir perspektif ve keskin güneş ışığıyla beraber perdeye aktarılır. Geniş çorak toprak ve kayalıktan ibaret tekdüze manzara, Lawrence’ın Arap isyanlarındaki konumunun altını çizer gibidir. Kennedy (1994, s. 162), bu filmde sinemasal eylemin gerçekleştiği fizikî mekânla filmin mekânı arasında belirgin bir gerilim olduğunu belirtir ve bu gerilimin, manzaranın bir karaktere dönüşmesi ve anlatının bir ögesi haline gelmesiyle birlikte daha da arttığını söyler. Şizofrenik bir karakterin şizofrenik bir zaman ve mekândaki portresi halini alan film, sinemasal mekânın önemini vurgulamaktadır. Mekân bir gösteri, filmin bir göstereni haline gelmiş, karakterin akıl durumunun bir eğrilemesi olmuştur.

Sinemasal mekânların fizikî mekânlara yönelik arzu üreterek fizikî mekânı insan hareketlerinin hedefi ve küresel pazara sunulacak metaya dönüştürmesiyle ilgili çalışmalardan bazılarını da sinemasal mekânların bağlamsal çözümlemesine örnek göstermemiz mümkün. Robert Altman’ın *Popeye* (*Temel Reis*, 1980) adlı filminin seti için Malta Adası’nda bir *Sweethaven* kasabası inşa edilmesiyle başlayan süreç John R. Gold ve Margaret M. Gold’un “The Field and The Frame: Landscape, Film and Popular Culture” (2013) adlı çalışmasında irdelenir. 1980’de çekimler sona erip film de gösterime girdiğinde, inşa edilen bu setin geleceği aslında belirsizdir. Filmin yapımcıları olan *Paramount* ve *Walt Disney*, seti ve setin kullanım haklarını *Malta Film*’e bırakmıştır. *Malta Film* ise seti yıkmak, başka filmlerin üretimi için değiştirmek ya da yeniden-inşa etmek yerine olduğu gibi bırakarak turizme açmaya karar verir. Film için sadece bir dekor olarak inşa edilen evlerin içleri kısa sürede tamamlanır ve hediyeelik eşya dükkânı ya da pansiyon gibi turizm pazarının tipik mekânlarına dönüştürülür. O günden bu yana *Sweethaven*, Malta’nın turizm kampanyalarının önemli bir durağını oluşturmaktadır. 2011 yılından sonra kasaba artık sadece yabancı turistlerin ilgisiyle sınırlı kalmayıp denizcilik ve dalış eğitimlerine, elişleri sergilerine, her yıl tekrarlanan bir Noel tiyatrosu gösterisine ve çizgi filmde de esinlenen çeşitli macera oyunlarına ev sahipliği yapmaktadır (Gold & Gold, 2013). *Sweethaven*, çizgi filmle sinemanın, temsille gerçekliğin, sinemasal mekânla fizikî mekânın ve imgeyle

fantezinin iç içe geçtiği bir mekândır artık. Sinemasal mekânlara doğrudan gerçekleştirilen turlar ya da film festivallerinin tetiklediği turizm hareketleri, örneğin Cannes, Venedik, Berlin gibi uluslararası festivaller sırasında gerçekleştirilen ziyaretler ve yönetmen ve/veya oyuncuların katıldığı bir filmin ilk gösterimi için gerçekleştirilen etkinlikler (Connell, 2012) ya da sinemasal turizmin sadece bir seyahat arzusu değil, aynı zamanda mekân kimliğini içeren yeni kültürel manzaralar (*cultural landscapes*) yarattığını ileri süren (Jewell ve McKinnon, 2008) ve sinema sanatı aracılığıyla coğrafyanın bir gösteriye dönüştüğünü öneren çalışmaları da bağlamsal çözümlemelere örnek gösterebilir ve/veya benzer çalışmalar için öneriler olarak ortaya koyabiliriz.

Sonuç ve Öneriler

“Büyük jeopolitik stratejilerden konut, kurumsal mimari, sınıf ya da hastane düzenlenmesindeki küçük taktiklerine kadar, ekonomik–siyasi tesisleri de unutmadan, uzamların tarihini tümüyle yazmak gerekir: Bu aynı zamanda iktidarların da tarihi olacaktır” diyor Michael Foucault (2007, s. 88). Sinemasal mekânları merkezine alan böylesi bir çalışmayı gerçekleştirmek, iktidarların ve iktidar mücadelelerinin tarihini sinemasal mekânlar bağlamında yeniden yazmak ne kadar heyecan verici olurdu. Robert Wiene’nin *Genuine* (1920) ve *Raskolnikow* (1923), Fritz Lang’ın *Der müde Tod* (*Yorgun Ölüm*, 1921) filmleriyle zirveye çıkan Alman Dışavurumculuğundan itibaren, bir gösteren olarak sinema devriminin merkezine yerleşen mekânların tarihini yazmak da öyle. Ya da ilk örneklerinden bu yana, sinema sanatıyla dolayımlanan Batılı öznenin ötekiye egzotik bakışını incelemek; bir zamanlar resimlerin, fotoğrafların ya da kartpostalların üzerine saptanan fantezilerin yaşam bulduğu bu yeni mecrayı, egzotizm, erotizm ve fantezinin mekânlarını sinema sanatı bağlamında değerlendirmek... Bu çalışmada gerçekleştiren yazın taramasıyla serimlenen temel önermeler benzer sinemasal mekân araştırmaları için ilham verebilir: Mekân öncelikle sinemasal eylemin platformudur; olaylar, olgular ve karakterler mekânda yer alır ve sinemasal eylem sinemasal mekân üzerinde devinir; sinemasal mekân temsil ve gerçeklik bağlamında önemli bir işlev görür; sinemasal eyleme bir platform oluşturmakla kalmaz, etkin bir biçimde anlatıya dâhil olur; sinema ve mekân karşılıklı etkileşim içinde ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve benzeri iktidar ve mücadele ilişkilerinin bir alanı ve aracıdır. Üstelik mekân, sinemayı bu bağlamda jeopolitik bir alana dönüştürür ve sinemasal mekânın üretimi aynı zamanda arzunun üretimiyle de koşuttur.

Bu önermelerden yola çıkarak sinemasal mekânların farklı bağlamlarda çözümlemelerini gerçekleştirmek mümkün. Sinemasal mekânları film biçimi, film dili, anlatı, retorik, semiyoloji bağlamında değerlendirmek ya

da filmin hammaddelerinden biri olarak film devininin platformu, film estetiğinin, kompozisyonun ögesi olarak irdelemek; sinemasal mekânları ekonomik, politik, toplumsal, tarihsel, kültürel, ideolojik, hegemonik ya da karşı-hegemonik bağlam(lar)da değerlendirmek; filmin mekân bağlamında toplumsal cinsiyetçi, feminist ya da queer okumasını yapmak veya sinemasal mekânları erkeklik çalışmaları (*men's/masculinity studies*) bağlamında çözümlemek; sinema yapıtları arasındaki ayrımın, örneğin türlerin (*genre*) mekânla ilişkisi bağlamında değerlendirmek; filmleri, başkarakterlerinin izleklerini takip ederek hodolojik mekânlar ve/veya sinemasal heterotopyalar bağlamında çözümlemek ve örneğin bütün bunları farklı coğrafyaların sinemalarının mekânı ele alışı bağlamında, bir jeopolitik estetik yaklaşımını merkeze alarak gerçekleştirmek olası. Sinemasal mekânların çözümlemesiyle ilgili geniş ve çoğunlukla el değmemiş bir alan var karşımızda. Sinema sanatı, mekân ve mekân deneyimleri bağlamındaki çalışmalar için bize sınırsız bir alan sağlamakta. Bağlamsal çözümleme, sinemasal mekânları çözümleme niyetindeki bir araştırmanın sorunsalıyla çelişmediği sürece, araştırmanın merkezinde yer alan soruşturmanın gerektirdiği biçimde uygulanabilecek bir yöntemdir. Yukarıda serimlenen biçimsel çözümleme de bir yandan film anlatısı ya da estetiğiyle sinemasal mekânların ilişkisini açığa çıkarmak, diğer yandan farklı bağlamlarda gerçekleştirilecek çözümlemelere destek olacak nicel veriye ulaşmak için bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Biçimsel çözümlemeyle elde edilen veri son derece önemlidir; doğaldır ki bir sanat eserine dair önermeyi doğrulayacak en değerli kanıt bizzat o sanat eserinde yer almaktadır. Nihayetinde sinema sanatı her yeni filmle birlikte kendimizi de keşfettiğimiz yepyeni coğrafyaları seriyor önümüze.

Kaynakça

- Aitken, S. C. (2003). Composing Identities: Films, Families and Racism. *Journal of Geography*, 102(1), 2–12.
- Aitken, S. C. & Dixon, D. P. (2006). Imagining Geographies of Film. *Erdkunde*, 60(4), 326–336.
- Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (Ed.). (1994a). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Maryland & Londra: Rowman & Littlefield.
- Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (1994b). Re-presenting the Place Pastiche. S. C. Aitken & L. E. Zonn (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* (s. 3–25). Maryland & Londra: Rowman & Littlefield.
- Andrescu, F. & Shapiro, M. J. (2012). The Cage: Libidinal Economy and Cinematic Space. *Short Film Studies*, 3(1), 79–82.

- Augé, M. (1997). *Yer-olmayanlar – Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş* (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Kesit.
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan* (Çev. O. Kasap). Ankara: Say.
- Barsam, R. M. & Monahan, D. (2010). *Looking at Movies: An Introduction to Film* (3. Baskı). Londra: W. W. Norton & Company.
- Barta, T. (Ed.). (1998). *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Westport, Connecticut & Londra: Praeger.
- Baudrillard, J. (2005). *Simülakrlar ve Simülasyon* (Çev. O. Adanır, 3. Baskı). Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (2006). *Amerika* (Çev. Y. Avunç, 2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Bollnow, O. F. (2011). *Human Space* (Çev. C. Shuttleworth). Londra: Hyphen.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. California: University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1976). Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen*, 17(2), 41–73.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Film Sanatı – Bir Giriş* (Çev. E. S. Onat & E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Bowden, M. J. (1994). Jerusalem, Dover Beach, and Kings Cross: Imagined Places and Metaphors of the British Class Struggle in Chariots of Fire and the Loneliness of the Long-Distance Runner. S. C. Aitken & L. E. Zonn (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* (s. 69–100). Maryland & Londra: Rowman & Littlefield.
- Chung, H. J. (2012). Media Heterotopia and Transnational Filmmaking: Mapping Real and Virtual Worlds. *Cinema Journal*, 51(4), 87–109.
- Clarke, D. B. (Ed.). (1997). *The Cinematic City*. Londra & New York: Routledge.
- Coe, N. M. (2000a). The View from out West: Embeddedness, Inter-Personal Relations and the Development of an Indigenous Film Industry in Vancouver. *Geoforum*, 31(4), 391–407.
- Coe, N. M. (2000b). On Location: American Capital and the Local Labour Market in the Vancouver Film Industry. *International Journal of Urban and Regional Research*, 24(1), 79–94.

- Connell, J. (2012). Film Tourism – Evolution, Progress and Prospects. *Tourism Management*, 33(5), 1007–1029.
- Corrigan, T. & White, P. (2012). *The Film Experience: An Introduction* (3. Baskı). Boston & New York: Bedford / St. Martin's.
- Dadak, Z. (2015). Kahramansız Devrim. *Altyazı*, 149, 32–36.
- Deleuze, G. (2013). *Kritik ve Klinik* (Çev. İ. Uysal, 2. Baskı). İstanbul: Norgunk.
- Elliott, B. & Purdy, A. (2006). A Walk Through Heterotopia: Peter Greenaway's Landscapes by Numbers. M. Lefebvre (Ed.), *Landscape and Film* (s. 267–290). New York: Routledge.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Escher, A. (2006). The Geography of Cinema – A Cinematic World. *Erdkunde*, 60(4), 307–314.
- Forsher, J. (2003). *The Community of Cinema: How Cinema and Spectacle Transformed the American Downtown*. Westport: Greenwood.
- Foucault, M. (2007). *İktidarın Gözü* (Çev. I. Ergüden, 2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2011a). *Bilginin Arkeolojisi* (Çev. V. Urhan). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2011b). *Özne ve İktidar* (Çev. I. Ergüden, 3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Gold, J. R. & Gold, M. M. (2013). The Field and the Frame: Landscape, Film and Popular Culture. P. Howard, I. Thompson & E. Waterton (Ed.), *The Routledge Companion to Landscape Studies* (s. 210–230). Londra & New York: Routledge.
- Harvey, D. (2001). *Sermayenin Mekânları – Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru* (Çev. B. Kıcırcı vd.). İstanbul: Sel.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri* (Çev. S. Savran, 5. Baskı). İstanbul: Metis.
- Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler – Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru* (Çev. A. D. Temiz). İstanbul: Metis.
- Higson, A. (1984). Space, Place, Spectacle. *Screen*, 25(4-5), 2–21.
- Hopkins, J. (1994). A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology

and the Power of (Mis)Representation. S. C. Aitken & L. E. Zonn (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* (s. 47–68). Maryland & Londra: Rowman & Littlefield.

Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens – Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (Çev. M. A. Kılıçbay, 2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Jameson, F. (1988). Cognitive Mapping. C. Nelson & L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (s. 347–357). Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Jameson, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System*. Londra: BFI.

Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (Çev. N. Plümür & A. Gölcü). Ankara: Nirengi.

Jewell, B. & McKinnon, S. (2008). Movie Tourism – A New Form of Cultural Landscape?. *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 24(2–3), 153–162.

Kennedy, C. B. (1994). The Myth of Heroism: Man and Desert in *Lawrence of Arabia*. C. Aitken & L. E. Zonn (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* (s. 161–179). Maryland & Londra: Rowman & Littlefield.

Kennedy, C. B. & Lukinbeal, C. (1997). Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film. *Progress in Human Geography*, 21(1), 33–50.

Kuhn, A. (2004). Heterotopia, Heterochronia; Place and Time in Cinema Memory. *Screen*, 45(2), 106–114.

Lefebvre, H. (1996). *Writing on Cities* (Çev. E. Kofman & E. Lebas). Oxford & Massachusetts: Blackwell.

Lefebvre, H. (2013). *Kentsel Devrim* (Çev. S. Sezer). İstanbul: Sel.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel.

Lukinbeal, C. (1998). Reel-to-Real Urban Geographies: The Top Five Cinematic Cities in North America. *The California Geographer*, 38(1), 64–78.

Lukinbeal, C. (2002). Teaching Historical Geographies of American Film Production. *Journal of Geography*, 101, 250–260.

Lukinbeal, C. (2005). Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23(1), 3–22.

- Lukinbeal, C. & Kennedy, C. (1993). Dick Tracy's Cityscape. *Association of Pacific Coast Geographers' Yearbook*, 55, 76–96.
- Lukinbeal, C. & Zimmermann, S. (2006). Film Geography: A New Subfield. *Erdkunde*, 60(4), 315–325.
- Meinig, D. W. (1979). Symbolic Landscapes. D. W. Meinig (Ed.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes* (s. 164–192). Oxford: Oxford University Press.
- Mekan. (T. Y.). *Büyük Türkçe Sözlük*. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts.
- Nelmes, J. (Ed.). (2012). *Introduction to Film Studies* (5. Baskı). Londra & New York: Routledge.
- Nietschmann, B. (1993). Authentic, State, and Virtual Geography in Film. *Wide Angle*, 15(4), 4–12.
- Özpınar, C. (Ed.). (2014). Sunuş. *Mekânın Üretimi* (Çev. I. Ergüden, s. 7–8). İstanbul: Sel.
- Phillips, P. (2000). *Understanding Film Texts: Meaning and Experience*. Londra: BFI.
- Phillips, P. (2012). Spectator, Audience and Response. J. Nelmes (Ed.), *Introduction to Film Studies* (5. Baskı, s. 114–141). Londra & New York: Routledge.
- Pocock, D. (1981). Sight and Knowledge. *Transactions, Institute of British Geographers*, 6, 385–393.
- Pramaggiore, M. & Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction* (2. Baskı). Londra: Laurence King.
- Puric, B. (2014). Matka, A Heterotopia of Deviation. *Short Film Studies*, 4(1), 43–46.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. Londra: Pion.
- Riley, R. W. & Van Doren, C. S. (1992). Movies as Tourism Promotion: A 'Pull' factor in a 'Push' location. *Tourism Management*, 13(3), 267–274.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş – Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam* (Çev. E. S. Onat). Ankara: De Ki.
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern Geographies – The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londra & New York: Verso.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace – Journey to Los Angeles and Other Real-*

and-Imagined Places. Oxford & Massachusetts: Blackwell.

Soja, E. W. (2000). *Postmetropolis – Critical Studies of Cities and Region*. Oxford & Massachusetts: Blackwell.

Stadler, J. & Mitchell, P. (2010). Never–Never Land: Affective Landscapes, the Touristic Gaze and Heterotopic Space in Australia. *Studies in Australasian Cinema*, 4(2), 173–187.

Storper, M. (1993). Flexible Specialisation in Hollywood: A Response to Aksoy and Robbins. *Cambridge Journal of Economics*, 17(4), 479–484.

Tuan, Y. F. (2013). *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.

Tuncer Gürkaş, E. & Barkul, Ö. (2012). Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi. *Sigma*, 4, 1–11.

Uzam. (T. Y.). *Büyük Türkçe Sözlük*. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts.

Wirth, E. (1952). *Stoffprobleme des Films*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Universität Freiburg, Freiburg.

Wollen, P. (1980). Introduction: Place in the Cinema. *Framework*, 13, 25.

Wood, D. (1994). Outside of Nothing: The Place of Community in the Outsiders. S. C. Aitken & L. E. Zonn (Ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* (s. 101–118). Maryland & Londra: Rowman & Littlefield.

Wright, J. K. (1947). Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography. *Annals of the Association of American Geographers*, 37(1), 1–15.

Yer. (T. Y.). *Büyük Türkçe Sözlük*. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts.

Zonn, L. E. & Winchell, D. G. (2002). Smoke Signals: Locating Sherman Alexie's Narratives of American Indian Identity. T. Creswell & D. Dixon (Ed.), *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity* (s. 140–158). Lenham: Rowman & Littlefield.