

## SİNEMADA MEKÂNIN ESTETİK KULLANIMI VE YABANCILAŞTIRMA ETKİSİ

### THE AESTHETICAL USE OF PLACE AND THE EFFECT OF ALIENATION IN THE CINEMA

Selçuk ULUTAŞ

Neveşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, selcukulutas@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4804-0565

#### Öz

Mekân, Kant'ın felsefedeki etkisiyle insan varoluşu için verili (apriori) kabul edilmeye başlanmıştır. Bu fikre göre insanın varlığı bir mekân ve zamana bağlıdır. Öklid geometrisinin etkisi altında olan bu düşünce zaman içinde homojen mekân anlayışından bilimsel gelişmelerin de katkısıyla heterojen mekân anlayışına evrilmiştir. Tüm sanat dalları ve sanatsal akımlar ise kendi dönemlerinde mekân ile ilgili düşüncelerden de etkilenerek kendi estetik anlayışları çerçevesinde mekânın nasıl kullanılacağına karar vermiştir. Mekân, Barok ressamlar gibi bazı sanatçılar için ürettikleri gerçeklikte insan vurgusunun artırılması için gizlenmesi gereken bir şey iken örneğin Vermeer gibi bazı sanatçılarsa yaratacakları anlamların en önemli parçası olarak mekânı görmüştür. Mekânın sinemada kullanımı ise hem ilişkisel mekân kavramı çerçevesinde hem de sinema karakterlerinin varoluşları açısından çok katmanlı bir anlamlar kümesine gönderme yapar. Bazı sinema filmlerinde de mekânın etkisi minimal düzeye düşürülmeye çalışılsa bile özellikle sinemada mekânsızlık mümkün değildir. Bir sinema filminin varoluşu ile ilgili olan mekânın alışılabilenin dışında gösterilmesi ise anlatının anlamı ve estetik öznenin esere katılımı açısından farklı etkilere yol açar. Bu çalışma sinema filmlerinde mekânın kullanımı adına özel örnekler üreten Lars Von Trier sinemasına odaklanmaktadır. Yönetmenin farklı mekân kullanımı üzerinden sinema da iletişimsel mekân ve mekân ile estetik öznenin yabancılaştırılması "Dogville ve Manderley" filmleri üzerinden tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Mekân, Sinema, Yabancılaştırma, Estetik Özne, Estetik

#### Abstract

Under the effect of Kant in philosophy, location was accepted as a priority for the existence of human beings. According to this opinion, the existence of human beings depends on a space and time. This idea which is under the influence of Euclidean geometry turned into the perception of heterogeneous place from homogeneous place with the contribution of scientific developments. All the branches of art and artistic movements were influenced by the thoughts throughout their periods and decided how to employ the place within their own perception of space. The place is something to hide for some artists such as Baroque artists so that the emphasis of human is increased in the reality they create while some artists such as Vermeer regarded it as the most important element of the meanings they will create. The use of place in the cinema attributes to a multilayer group of meanings both within the concept of relational place and the existence of cinema characters. Although it was aimed to decrease the effect of place into a minimal level in some cinema films, placelessness is impossible especially in cinema. The extraordinary display of place which is related to the existence of a cinema film causes different effects in terms of the meaning of narration and the contribution of an aesthetical subject into the work. This study focuses on the cinema of Lars von Trier which creates special examples in terms of the use of place in cinema films. The alienation of the aesthetical subject through communicative place and place by the director is discussed through the films of "Dogville and Manderley".

**Keywords:** Place, Cinema, alienation, aesthetical subject, aesthetic

### Giriş

19. yüzyılın sonlarında icat edilen, 20. yüzyılın tartışmasız en önemli kitle iletişim araçlarından ve sanatsal alanlarından birisi olan sinema şüphesiz ki pek çok sanatla yaptığı iş birliği ve kendi özgün yönleriyle son derece güçlü estetik etkiler üretebilme kabiliyetine sahiptir. Sinema bu etkiyi ontolojik bir bakışla, öncelikle ürettiği düşünceler ve imgeler, sonrasında ise bunlara bağlı olarak estetik öznedeye ortaya çıkan duygularla<sup>1</sup> sağlamaktadır. Bir sinema filminde diğer sanat eserlerinde olduğu gibi ontolojik olarak maddi tabanın varlığı, manevi tabaka tarafından öncülenmektedir. Bu durum, başlangıçta bir içeriğin olması ve maddi yapının bu içeriği en iyi şekilde ifade etmesi anlamına gelir. Tüm sanat eserleri gibi sinema filmlerinde de izleyicide oluşturulmak istenen düşünce ve duygularını yaratabilmek birbirleriyle bağımlı varoluş unsurlarının zihinsel bir tasarım olarak yaratılması anlamına gelmektedir. Film karakterlerinin kimlik ve eylemleri ile ortaya çıkacak olaylar, olayların tek tek ve birlikte yaratacağı düşünce ve duygular, olayların zamanı ve mekânı, bir bütün halinde filmin yaratacağı anlamlar bağlamında zihinsel olarak inşa edilmektedir.

Film için varoluş açısından önem arz eden unsurlardan biri olarak mekân ise hem mekân (sahne) tasarımları hem de kadraj ölçekleri sayesinde nesneleştirilmektedir. Bir filmin mekân tasarımı ve mekânın gösterimi filmin varoluşunun diğer kısımlarına doğrudan müdahale etmektedir. Bu sebeple mekân kavramının hem sosyolojik hem de felsefi düzlemde fiziki dünyadaki insan varoluşuyla ilişkisinin anlaşılması sinema filmlerinde kullanılan mekanların tasarım ve gösterim bağlamında daha etkin olarak düşünce ve duyguların üretimine dahil edilebileceği anlamına gelmektedir.

Mekân kavramı ile uzam kavramı literatürde sıkça zihinsel bir karmaşa yaratacak bir biçimde kullanılmaktadır. Oysa bu iki kavramın soykütüksel bir inceleme sonrasında aynı anlamları yaratan kavramlar olduğu görülebilir. Mekân kavramı Arap diline, uzam kavramı ise Türk diline aittir. İki kavramın türediği yer de mitolojidir. Kavramlar kendi kültürlerinde varoluş alanını tanımlarlar (Atalayer, 2006). Mitolojinin felsefenin başlangıç aşaması olduğunu iddia eden pek çok antropoloğu haklı çıkaracak şekilde mekân ve uzam kavramları ile ilgili köken, varoluş için gerekli olan yeri işaret etmektedir. Tarihi süreçte ise filozof, sosyolog ve fizikçilerin bu kavramla ciddi şekilde ilgilendiği de görülür.

Bu çalışma genel olarak sanatta özelde ise sinemada mekân tasarımı ve anlam bağlamında yabancılaştırma etkisi olarak tanımlanan estetik katılımın izini sürmektedir. Çalışmanın temel amacı mekân tasarımı ve gösterimlerinin filmin olayları ve bütünündeki anlamları belirlemede son derece etkin olduğu ve yaratılacak estetik katılımı da doğrudan etkileyeceğini göstermektir. Bu sebeple çalışmada yönetmen Lars Von Trier'in *Dogville* ve *Manderlay* isimli iki filmi üzerinden mekân ve yabancılaştırma etkisi tartışılmıştır. Her iki film de felsefi düzlemde Nietzsche etkisindedir. Bu filmlerde oluşturulmaya çalışılan temel politik ve ahlaki yargıların belirginleştirilmesi ve konunun evrensel boyuta taşınması için yabancılaştırma etkisi ile özdeşleşmenin istenilen belli düzeylerde ortadan kaldırılması amaçlanmıştır. Böylelikle nispeten bazı duyguların filmde aşkın düzlemde izleyici tarafından üretilmesi engellenmek istenir. Çalışmada bu estetik etkinin yönetmen tarafından üretilişi ontolojik bir bakış açısıyla incelenmektedir.

### Mekân Kavramına İlişkin Temel Yaklaşımlar

Mekân kavramının insan varoluşu ile ilişkileri felsefe tarihinde tartışılan mevzulardan birisidir. Bu mevzu özellikle modern felsefenin Descartes ile başlangıcından sonra düşünürler tarafından farklı perspektiflerden ele alınmıştır. Zaman ve mekân içindeki şeylerin dünyası Leibniz tarafından doğa dünyası olarak tanımlanır. Düşünür bir fenomen olarak doğa dünyasının iyi temellendirildiğini ve zorunlulukla duyulara mahkûm edilen varlıklar olarak, mekân ve zamanın insanların varoluşları ile ilgili olduğunu ifade etmektedir (Cevzici, 2001). Hume ise zihinsel bir tasarım olarak mekânın hareketin doğasıyla bağlantılı olduğunu ve mekânın sonsuz sayıda bölünebileceğini vurgulamaktadır. Düşünür mekânın duyular vasıtasıyla algılanması sonrasında imgelemin güçlü alışkanlığı sebebiyle nesnelere tasarlarken, mekân ve zamanın üzerinden gitmek zorunda olduğunu söylemektedir. Bu sebeple imgelem, tasarımlarını yaparken mekânı mutlak suretle var etmelidir (2009).

Leibniz'in mekân ve zamanla ilgili düşüncelerine benzer bir şekilde ve Descartes'in genel felsefesinden hareketle, Kant'ın mekân kavrayışının şekillendiği görülür. Baker'e (2012) göre Descartes'in, varlık ile düşünme arasında bağlantıyı kurmasıyla birlikte mekân ile ilgili düşüncelerin farklı bir perspektiften yeniden ele alınması mümkün hale gelmiştir. Descartes'in "Düşünüyorum o halde varım" önermesi, Kant tarafından "Düşünmek demek, mekân ve zamanda realize etmek demektir" şeklinde geliştirilmiştir. Kant'ın bu eklemesinin mekân ve zamanı apriori olarak gördüğü anlamına geldiği ifade edilmelidir. Başka bir ifade ile mekân ve zaman verilidir ve eylemin gerçekleşmesi için ön koşuldur. Düşünme de bir eylem olarak mekân ve zamanın verili oluşu sayesinde varlıkla ilişkilendirilebilir ve bir mekân ve zamanda düşünmek varlığı ortaya çıkarır.

Deleuze'ye göre Kant felsefesinde mekân bir kategori olmak yerine varoluş koşuluna dönüşmüştür. Bu, mekânı evrensel ve zorunlu olarak görmek anlamına gelir. Kant felsefesinde kategoriler deneyimle alakalıdır. Mekânın deneyim dışında olması onu apriori olarak bir tasarım şeklinde kavramayı gerektirir. Fenomenlerin belirişleri ise bu sebeple mekân ve zamanla ilgilidir ve onlar olmaksızın fenomenler var olamazlar. (2000:19-29). Bu anlayış homojen mekânı düşüncesini kavramsallaştır. Dolayısıyla mekânın verili oluşu ve homojen oluşu öznelere bakış açısını devre dışı bırakır.

Mekânın bu şekilde Kant tarafından kavranışı fizik alanındaki yeni gelişmeler nedeniyle zaman içinde hatalı görülmeyle başlanmıştır. Modern fizik etkisinde bazı düşünürler için nesne ve öznenin arasında bir ayrım olmadığı fikri yaygınlaşır. Bu düşünürlerden olan Foucault'da mekân kavramını yeniden tanımlayanlardandır. Bilindiği üzere Newtoncu fizik mekânı sonsuz homojen bir boşluk olarak tanımlar. Bu düşünce Einstein'ın genel görecelik kuramı ile heterojen mekân anlayışına evrilir. Bu evrimin Foucault'un mekân fikirlerine etkisi mekânsal imajlar boyutunda olmuştur. Bu sebeple düşünürün bilgi felsefesinde mekân son derece önemli bir hal alır ve modern fiziğin etkisindedir (akt. Urhan, 2002). Böylelikle heterojen mekân fikri fizik alanındaki

<sup>1</sup> Sanatçı tarafından tasarlanan duygu (Deleuze ve Guattari, 2001).

gelişmeler ekseninde felsefeye sirayet eder ve mekânın özne ve bilgi ilişkisi ekseninde çok perspektifli algısı da mümkün görülmeye başlanır.

Homojen mekân fikri ve tek perspektifli mekân algısı pek çok düşünür tarafından itiraza uğramıştır. Mekânın apriori olduğu fikri ise Öklid geometrisinin etkisindedir. Bu düşünce Einstein'ın genel görecelik kuramı ile yanlışlanmıştır. Ancak Kant'ın mekânla ilgili fikirlerinin temel dayanakları bilimsel olarak ortadan kaldırılmış olsa bile mekân kavrayışımızda Kant'a borçlu olduğumuz pek çok husus vardır. Örneğin mekân ve eylem arasındaki ilişkinin anlaşılması veya mekânın varoluşla bağlantılarının bugün farklı değerlendirilmesi gibi mevzular Kant felsefesinden hareketle üretilmiştir (Ulutaş, 2017). Heterojen mekân, mekânın verili olması fikrinin karşısında, farklı bakış açılarından mekânın farklı bir zihinsel varoluşa sahip olabileceği görüşünü anlatmaktadır. Mekân varoluş için bir koşul olsa bile mekânın zihinde verili olduğu düşüncesi anlam ve bilgi bağlamında geçerliliğini yitirmiştir.

Mekân kavramının modern fizik sonrasındaki önemli yorumlarından bir tanesi de Lefebvre'ye aittir. Lefebvre, "Mekân kavramı mekânın içinde değildir. Mekân kavramının içeriği (kendinde) mutlak mekân değildir; içinde bir mekân da barındırmaz. Mekân kavramı, soyut ya da gerçek, zihinsel ya da toplumsal, olası bütün mekânları belirtir ve ima eder. Başka şeylerin yanı sıra, şu ikisini de içerir: temsil mekânı ve mekân temsili" şeklinde ifadesiyle mekân kavramının kendisinin zihinsel bir mekânı doğurduğu düşüncesini ve dolayısıyla epistemolojiyle uğraşan filozofları eleştirdiği görülmektedir. Düşünürüne göre mekân; ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır ve yeniden üretimin gerçekleştirildiği yerdir. Mekân kavramı bu sebeple zihinsel ve kültürel ayrıca toplumsal ve tarihsel olanı bir arada düşünmeyi işaret eder. Bu durumda zihinsel ve toplumsal mekân olarak çatallanmış bir biçimde mekânı düşünmek gerektiği Lefebvre tarafından vurgulanır (2014).

Mekânın doğasını anlamaya çalışan felsefelerin modern fizik sonrasında değişime uğradığı görülmektedir. Ancak belki de bu noktada en önemli değişim mekânın doğasından ziyade insan pratikleri üzerindeki etkisine yoğunlaşılmasıdır. Bu fikir ekseninde Harvey'in "İlişkisel Mekân" kavramını ürettiği görülür. İlişkisel mekân; mekânın doğasını araştırmak yerine iletişim halindeki insanların pratikte kullandıkları yeri işaret eder. Görelî mekân anlayışının ortaya koyulduğu ilişkisel mekân kavrayışında insan yorumları ve farklı perspektifler mekânın pratikte ne olduğunu belirleyen unsurlardır (2013).

Mekânın varoluşuyla ilgili tanımlamaların tamamı bugün sürekli değişen bilimle geçerlilikleri kaybedebilecek tanımlardır. Mekân, toplum ve özne ilişkisini vurgulayan yaklaşımlar ise mekânın pratikte insan ilişkilerindeki etkisi üzerine odaklanmaktadır. Bu sebeple sanat ve mekân ilişkisinin bu boyutta düşünülmesi gerekmektedir.

### **Plastik Sanatlarda ve Sinemada Bilgi Olarak Mekân**

Foucault'a göre bir bilgi aynı zamanda bir mekândır. Özneler bu mekânın içinde konumlanır. Foucault'un bu açıklamasını destekleyen Rey ise "Anlam, önceden düzenlenmiş ve hesaplanmış bir tutarlılık: mekânı içinde, aynı yatay zincir üzerinde, gösterenlerin yerine geçecek yasal bir iktidar olarak kendini gösterir" demektedir (akt. Lefebvre, 2014: 36-37). Burada toplumsal özneleşme ve iktidar mekanizmalarına değinildiği ifade edilmelidir. Bilindiği üzere iktidar pratikleri ve bilgi arasında güçlü bir ilişki olduğu Foucault tarafından ifade edilmiştir. Bilgi ve mekân arasında iktidar kavramı ekseninde kurulan bu bağ, sanatsal mekânları bilgi ekseninde bir tasarım olarak düşünme bağlamında önemli bir referans sağlar. Bu referans ise sanat ontolojisi ile desteklenmelidir.

Hartmann (2010, 2014) sanat eserinin ontolojik olarak iki tabakadan meydana geldiğini ve bu tabakaların tinselliği veya içeriği barındıran manevi tabaka ile manevi tabakanın nesneleşmesini ve bir biçimle duyumsanabilir hale gelmesini sağlayan maddi tabaka olduğunu söylemektedir. Her iki tabakanın ise bilgi ile bağlantısını kuran düşünür sanatın varlığının bilgi ile mümkün olabileceğini eserlerinde vurgulamaktadır. Buna göre manevi tabakanın bilgisi aprioridir ve estetik öznelerin deneyimlerinden bağımsızdır. Maddi tabakanın bilgisine ise hem apriori hem de aposteriori olarak ulaşılabilir. Bu durumda maddi tabaka deneyime ve estetik öznenin özellikleri ile yorumlarına ontolojik olarak zemin hazırlamaktadır.

Sanat eserinin ontolojik olarak nesneleşmesiyle estetik öznenin onun üzerinde potansiyel olarak yorumlar üretme ve eserin kasıtlı (verili) imgesinden uzaklaşması ihtimali bir tür gerilimi işaret eder. Bu gerilim sanatçının ifade etmek istediklerinin estetik özneye ulaştırılabilmesi ile ilgilidir. Bunun için kimi zaman sanatçılar belli düzeylerde estetik öznenin yorumlarına izin verseler bile kasıtlı imgeleri ulaştırabilmek için estetik öznelerle eserleri ile bir kuvvet uygularlar. Bu kuvvet tasarımların her bir unsurunda karşımıza çıkar. Nitekim plastik sanatlarda mekânın tasarımı da sanatçının uygulayacağı kuvvet bağlamında verili bilgiler sunmaktadır. Mekân bu açıdan hem bir varoluş alanı olarak görülebileceği gibi hem de anlam yaratımı için sanatsal açıdan başat unsurlardan birisidir. Diğer taraftan mekân tasarımlarının estetik öznelerin özneleştirici pratiklere maruz kaldıkları tanıdık mekânlara benzemesi durumunda öznenin bu mekânları sanatçının ürettiği (bir bilgi unsuru olarak) şekliyle değil kendisine iktidar pratikleri bağlamında sunulduğu şekliyle algılaması kuvvetle muhtemeldir.

"Bilgi mekandır" tezinden hareketle Vermeer ve Caravaggio arasında bir kıyaslama yaparak mekânın kasıtlı imgelerin üretimindeki sanatsal etkisini ve bilgi bağlantısını anlaşılır kılabiliriz. Aşağıda Resim 1. ile gösterilen eserde ve başka pek çok eserinde Caravaggio'nun mekânı sanatsal bir gösterge olarak mümkün olduğunca ortadan kaldırmak istediği görülür. Bunun nedeni Hristiyan inancındaki insan merkezli düşüncüdür. Böylece Caravaggio eserinde insan ve eylemlerinin birer bilgi unsuru olarak ön plana çıkmasını sağlamış ve mekânın izleyene sunacağı bilgiyi kısıtlamıştır. Bu arada mekânsızlaştırma fikri ise mümkün değildir. İnsan, eylem ve kültürel göstergeler söz konusuysa mekân bir varoluş alanı olarak ister istemez yaratılır. Sanatçılar burada bilgi nesnesi olarak mekânın varlığından ziyade üreteceği anlamları kontrol etmektedir. Resim 2. de ise Vermeer'in eserlerindeki genel tavrı görmek mümkündür. Bu tavır ise sanatçının genel felsefesi ekseninde mekânı tasarlaması anlamına gelir. Vermeer panteist bir felsefeye sahiptir ve evreni bir bütün olarak kavrama eğilimindedir. Bu felsefesi ışığında nesnelere ve nesnelere ilişkin mekânları

da en az insan kadar önemlidir. Böylelikle sanatçının eserlerinde mekânı bir bilgi unsuru olarak Caravaggio'ya kıyasla çok daha fazla kullandığı ve ontolojik olarak sanat eserlerinin verili bilgisinin oluşturulmasında mekânı önemli ölçüde bilgi unsuru olarak yarattığı görülmektedir (Hulten, 2012) Bu iki resimin, mekânın ilişkisel olarak tarihsel ve toplumsal bağlamlarını görmemize yardım ettiği ifade edilebilir.



Resim 1. Caravaggio "Judith Beheading Holofernes" (1604)



Resim 2. Vermeer "The Music Lesson" (1650)

Sinemada da mekân tasarımı ontolojik olarak eserin verili bilgisinin nesneleşmesi bağlamında önemli unsurlardan birisidir. Yönetmenin olay ve sahnelerde yaratacağı düşünce ve duygulara doğrudan etkisi olan mekân, bütün tasarım içindeki estetik katılımların da belirlenmesi noktasında etkindir. Estetik katılımıla kast edilen şey, estetik öznenin filmdeki karakterlerin kimlik ve eylemleri ile yaratılan olayların bir mekânda varolduğu vurgulanmalıdır. Bu mekanların ise anlamların, düşünce ve duyguların üretiminde doğrudan etkin olduğu ifade edilebilir. Böylelikle tasarlanan mekanlar sinema filmleri için düşünce ve duygu üretimi adına odadaki unsurlardan birisidir. Diğer taraftan estetik öznelere, iktidar ve bilgi ilişkisi çerçevesinde özneleştikleri alanlar olarak fiziki mekanlar önceden yaratılan toplumsal anlamları barındırdığı için bu mekanların sanatsal temsilleri sanatçıların belki de en çok kontrol edemedikleri düşünceleri yaratma potansiyeli taşırlar. Mekân ve özneleşme arasındaki bu ilişkide mekânın bilgisinin toplum tarafından yaratılması ve sabitlenmesi, mekân imgelerinin sanatçı tarafından daha titizlikle düşünülmesini gerektirmektedir.

### Yabancılaştırma Etkisi

Brecht'in estetik kuramının merkezinde olan yabancılaştırma (Verfremdung) ile yabancılaşma arasında doğrudan bir ilgi vardır. Marx'ın meta fetişizmi kavramı bağlamında ifade bulan yabancılaşma olgusu modern toplumların ekonomik ve politik yapıları nedeniyle insancıl anlamların yitirilmesini vurgulamaktadır. Brecht bu kavramdan hareketle yabancılaştırma kuramını üretir ve bu kuramın diyalektiğin yasalarıyla işlediğini ifade eder. Bir olay veya karakterin, estetik öznenin katılımı bağlamından yabancılaştırılması ilk olarak bunların anlaşılır, tanınır ve aşına olunan görüntülerinden uzaklaştırılması ile üretilebilir. Böylelikle alışılmış olan fenomenler şaşkınlık yaratma ve merak uyandırma potansiyeli taşımaya başlar. Yabancılaştırma oyunculuk (gestuslar ile) düzleminde yaratılabileceği gibi ışık, ses, ses görüntü ilişkisi ve çelişkisi, müzik, kostüm, makyaj ve mekân gibi diğer artistik araçlarla da biçimsel olarak üretilebilmektedir. (akt. Parkan, 1983: 49-50). Brecht'in pek çok söylemine dayanarak yabancılaştırma etkisinin sinemada estetik bir strateji olarak sinemanın tüm unsurlarında gerçekleştirilebileceğini ifade etmek mümkündür. Burada ontolojik bağlamda bir içeriğin yabancılaştırılması durumu söz konusudur ve bunun gerçekleştirilmesi biçimde yaratılacak bir etki ile mümkün olur.

Yabancılaştırma etkisi Brecht için estetik öznelere izledikleri şey karşısında daha eleştirel bir perspektif geliştirebilmeleri ve düşünsel düzeyin yükseltilebilmesi anlamında özdeşleşme ve katharsisin ortadan kaldırılması düşüncesi ekseninde ortaya çıkmıştır. Yabancılaşma etkisi Almanya'da Aristotelik olmayan tiyatro oyunlarında, yani özdeşleşmeye (einfuehlung) dayanmayan oyunlarda kullanılmış ve ismini oradan almıştır. İzleyicinin karakterlerle duygudaşlık yaşamamasının engellenmesi anlamında gerçekleştirilen çeşitli girişimler yabancılaştırma etkisini işaret etmektedir. Yabancılaşma etkisi, duygusalılık biçiminde değil, sunulan karakterinkilerle özdeş olmak zorunda olmayan duyguları tasarlamaktadır. Bu sebeple seyirci, keder görüntüde neşe hissedebilir, öfkeyle görüşte öğrenebilir (Bial & Martin, 2005).

Brecht'in amacı estetik öznenin yaşadığı toplum hakkında dikkatlice düşünmesi ve onu değiştirmeye karar vermesidir. Bu sebeple

Almancadan başka dillere yabancılaştırma olarak geçen kelimenin aslında kavramsal ve felsefi düzlemde “garip hale getirme veya yadırgatma” şeklinde de düşünülmesi gerekmektedir. Bu düşünce ekseninde izleyiciye tanıdık olduğu şeyler farklı bir perspektiften ve garip bir görüntüyle sunulması yabancılaştırmanın özünde yatmaktadır. Brecht’in kavramsallaştırdığı yabancılaştırma etkisi ve diğer estetik özellikler Çin tiyatrosu, İspanyol klasik tiyatrosu ve Elizabeth dönemi tiyatrosundaki birtakım özellikler üzerine düşünülerek üretilmiştir. Ancak düşünür yeni yabancılaştırma stratejilerini, sosyal olarak sabitleşmiş anlamlara sahip fenomenleri, bugün onları kavramamızı zorlaştıran tanıdıklık damgasından kurtarmak için tasarlamıştır (Unwin& Jones, 2014).

Ontolojik olarak yabancılaştırma etkisinin içerik ve biçim birlikteliğiyle yüksek bir ilgisi olduğu da ifade edilmelidir. Bir içeriği nesneleştirirken o içeriğin kasıtlı düşüncelerinin tam anlamıyla izleyiciye yaratılması için yoğun zihinsel bir emeğe ihtiyaç vardır. Bunun nedeni ise estetik öznelere eser maddi tabaka yani ön ontolojik tabakası vasıtasıyla eser bilgisine hem apriori (verili olana ulaşmak anlamında) hem de aposteriori olarak (kendi deneyim ve belleğini devreye sokarak eserden bağımsız yorumlar geliştirme) ulaşabiliyor olmasıdır. Bu bağlamda ön ontolojik tabakada istenmeyen yorum ve bu yorumlara bağlı duyguların oluşması mümkündür<sup>2</sup>. Brecht’in yabancılaştırma etkisi özellikle belli düzeylerde özdeşleşmenin engellenmesi ve aşına olunan gündelik hayata ilişkin mevzulara uzaktan bakabilmesi için geliştirilmiştir. Bunun için aslında bir içeriği yabancılaştırmak için biçimde bazı yeni uygulamalar yapılır. Bu uygulamalar bir taraftan da alışılacıklaştıran biçimle içeriğin tam olarak yansıtılamayacağı fikrini de ortaya koyar. Diğer taraftan sanat, imgesel bir mücadele alanıdır ve bu mücadelede yabancılaştırma etkisi sabitleşmiş toplumsal imgelere içeriksel olarak estetik özneyi yabancılaştırabilme için biçimsel değişiklikler yapmak zorunluluğunu ortaya koyar. Aksi türde içeriksel yabancılaştırma için biçimde aşına olunanın gösterilmesi istenmeyen yorumların ortaya çıkmasına neden olacaktır. İçerik farklı ve yabancılaştırıcı ise aşına olunan biçimlerle imgesel mücadelenin başarısız olma ihtimali yüksektir.

Yabancılaşma etkisi yalnızca belirli sosyal amaçlar için böyle bir özelliğe ihtiyaç duyanlar tarafından uygulanabilir diyen Bial ve Martin, yabancılaştırma etkisi ile tasarlanan estetik katılıma; cazibe yaratmak, yenilikçi görünmek, biçimsel anlamsızlık olarak üretilmediği vurgusunu yapmaktadırlar (2005). Bu durum klasik biçimle kendini ifade edememekle ilgilidir. Alışılacıklaştıran sanatsal biçimlerin alışılacıklaştıran farklı göstermesi bağlamında yaşanan ifade güçlüğünü yabancılaştırma etkisi ile aşmak mümkündür.

#### **Dogville ve Manderlay Filmlerinde Mekânın Yabancılaştırıcı Etkisinin Varoluşu**

Yönetmen Lars Von Trier’in *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) isimli filmlerinde mekânın geniş bir tiyatro sahnesi şeklinde tasarlandığı, nesnelere ise minimize edildiği görülmektedir. Bu iki filmde gerçekleştirilen mekân tasarımının bir tür yabancılaştırma etkisi olarak okunması ise filmlerin içerikleri ile estetik özneye yaratılmaya çalışılan kasıtlı düşünce ve duygularla ilgilidir. Bu durumun tam anlaşılması için filmlerin içeriklerinde üretmeye çalıştığı temel yargılara değinmek gerekir. Filmlerin temel yargıları mekân konusunda gerçekleştirilen tasarımın ana nedenidir ve titizlikle düşünülerek izleyicinin istenmeyen yorumlarını engellemek maksadını taşır.

2003 yılında izleyici ile buluşan *Dogville*’da yönetmen özellikle demokrasi ile ilgili yargılarını bir köy üzerinden ortaya koyar. Demokrasi ile ilgili yönetmenin yargılarının felsefi kaynağı ise Nietzsche’dir. Nietzsche’ye (akt. Işık, 2019) göre insanlığın refahı aristokratik değerlerin ki bu değerler düşünürü göre Roma’da var edilmiştir, koşulsuz hükümdarlığını sağlayacak bir ahlaki devrimle ilgilidir. Tarihi süreçte Roma’nın değerleri Hıristiyan Ortaçağı tarafından yıkılmıştır. Rönesans ise Nietzsche’ye göre Reform tarafından susturulmuş, klasik idealin parlak ama tekinsiz bir yeniden doğuşudur. Düşünür için Fransız Devrimi de kölece bir ahlakın hakimiyet kazanmasıdır. Nietzsche’nin demokrasi yorumu güç istenci kavramı ile ilgilidir. Demokrasiyi politik olanın baltalanması ve politik olanın karşısında olan bir tür güç kötümserliği olarak tanımlamaktadır. Demokrasiyi yaratan devrimin coşkusunu tehlikeli olarak tanımlayan Nietzsche, kitlelerin (köle ahlakına sahip kişilerin) siyasete egemen olmasını siyasal olanın sonu olarak değerlendirir. Batıda ortaya çıkan tarihi koşullar sonucunda yaratılan demokrasi, düşünür için politik nihilizmin yeni görüntüsüdür ve siyasal-toplumsal dekadansı işaret etmektedir.

Lars Von Trier’in *Dogville* isimli filmde Nietzsche’nin çeşitli kategorilerle tanımladığı insan tipleri arasında köle ahlakını üreten ve yaşayanların siyasal egemenlikleri elde etmesine ve bu insanların ahlaki varoluşuyla demokrasinin nasıl olumsuz bir hal aldığına yönelik yargılar eserin omurgasını oluşturmaktadır. Buna göre karakter kimlikleri, eylemler, olaylar, mekân ve zaman zihinsel olarak tasarlanmış ve yargıların ortaya konulması için nesneleştirilmiştir. Nesneleştirmede yönetmenin mekânı yabancılaştırma arzusu da demokrasiyle ilgili filmin temel yargılarında aranmalıdır.

*Dogville* aşına olunan ve gündelik hayatta sıkça karşılaştığımız, tanıdık, bildik insanların başka insanlar için karar verme gücünü elde ettiklerinde insan varlığına zarar verme potansiyeli taşıdıklarını göstermektedir. Böylelikle Nietzsche tarafından ifade edilen demokrasi ile ilgili temel sorunların dünya üzerindeki bir bölgenin değil tüm insanlığın sorunu olduğu mekânın yadırgatılmasıyla sağlanmaktadır. Mekân tanıdık değildir. İnsanlar ise bu tanıdık olmayan mekânın içinde kurulan kurgusal öznelere. İzleyici için bu sebeple mekânla ve karakterlerle duygusal bir yakınlık bir tanıdıklık ilişkisi kurma durumu ortadan kalkmaktadır. Bu durumun daha iyi anlaşılması için şunlar ifade edilmelidir: Yönetmen filmin başından sonuna kadar ana karakter olan Grace dışındaki diğer karakterlerin Graces’in perspektifinden algılanması üzerine olaylarını ve karakter eylemlerini tasarlamıştır. Filmde Grace ile bir özdeşleşmenin tasarlandığı da ifade edilmelidir. Ancak mekânın yabancılaştırılmasının nedeni diğer karakterlerle ilgili filmin sonunda Grace’in verdiği kararda bu karakterlere karşı izleyicinin merhamet hissini yaşamasının istenmemesidir. Şayet bu merhamet hissi yaşanırsa Grace ile ilgili tasarlanan özdeşleşmenin nihayete ulaşamayacağı ortadadır. İzleyicinin diğer karakterlere

<sup>2</sup> Bu durumu aşkın imgeler olarak tanımlayabiliriz. Aşkın imgeler izleyicinin sanatçı tarafından üretilen kasıtlı imgeleri aşması ile varolur. Bu durum kimi zaman sanatçıların bilinçli bir şekilde tasarımlarında yer alabilecek bir estetik stratejiyi de yaratır. Eğer sanatçı “ne hakkında düşünüleceğini” göstermeyi tercih ediyorsa ve imgeleri tasarladığı imgeler izleyiciye bir konu ile ilgili ne düşünüleceğini doğrudan söylemiyor, aşkınlaşma tasarımının bir parçasına dönüşür. Bu noktada sanatçı ne hakkında düşünüleceğini belirleme noktasında izleyene bir kuvvet uygular.

göstereceği merhamet ve acıma hissi yönetmenin Nietzsche felsefesi temelli yargılarının anlaşılmasına neden olacaktır. Nitekim burada merhamet hissi ile ilgili düşünsel kaynak da Nietzsche'dir. Mekanın yabancılaştırıcı etkisi sayesinde Grace'in son kararı ile ortaya çıkan ve normalde keder türevi bir duygu yaratma potansiyeli taşıyan Dogville'nin cezalandırılması sahnesinde keder gören izleyicide sevinç türevi duygular üretilmek istenmiştir.

Nietzsche merhameti zayıfların güçlüler karşısındaki zırhı ve silahı olarak tanımlamıştır. Bu düşüncenin özünde düşünürün gerçek merhameti tecrübe etmenin mümkün olmadığı fikri yatar. Merhamet uyandırma çabası diğerlerine zarar verme ve en azından bu güce sahip olunduğunun gösterilmesi arzusu ile ilgili olduğunu vurgulayan düşünür merhametle ilgili şunları ifade eder: "Şayet kültür insanın istencine dayanıyorsa, eğer burada merhametsiz güçler yönetimde değilse, güçler kanunsa ve bireyin önünde engelse, o halde kültürün ayıbı "ruhen yoksul olanın yüceltilmesi, sanatsal iddiaların ikona kırıcı bir şekilde yok edilmesi, bastırılmış kitlelerin asalak benzeri bireylere karşı ayaklanmasından daha fazlası olacaktır; kültür duvarlarını yerle bir eden şefkat nidaları olacaktır; adalet, çekilen acıların eşitlenmesi arzusu diğer düşünceleri bastıracaktır". Düşünürün bu bağlamda merhametle ilgili fikirleri kötümserlik ve kültürel dekadans yaratan demokrasi ile yüksek varoluş hallerini anlatan aristokrasi arasındaki seçimle ilgilidir (akt. Jackson, 2012).

Diğer taraftan toplumlarda karşımıza çıkan insan karakterleri de bu filmde Nietzsche'nin insanı tanımlamak için geliştirdiği "Büyük insan, küçük insan, üstün insan" kategorilerle ekseninde imgeleştirilmektedir. Bu insan tiplerini estetik öznenin Nietzsche perspektifinden algılaması için aşına olduğu bu karakterlere belli düzeyde yabancılaşması gerekmektedir. Bu bağlamda demokrasi, kültürel ve ahlaki dekadansla ilgili temel düşüncelerin *Dogville*'de karakter ve olaylarla imgeleştirildiği ancak bu imgelerin mekândan bağımsız algılanması ve demokrasinin yaratacağı kötülüğün naif bir şekilde ortaya konulması adına, mekâna izleyici yadırgatılmıştır. Bu yadırgatma film karakterlerinin birer kurgusal karakterler olarak varolmasını ve estetik öznenin Grace dışındaki tüm karaktere belli bir mesafede durarak duygudaşlık kurmalarını engellemek içindir. Ayrıca filmin sonunda oluşacak olan merhamet hissine böylelikle engellenmek istenmiştir. Burada estetik öznenin özneleştirdiği mekanlarla film karakterinin özneleştikleri mekanlar yönetmen tarafından farklılaştırılmış ve film karakterlerin aşına olunan mekansal karakterlerden ziyade eylemleri ile algılanan karakterler olarak varoluşu tasarlanmış ve onların estetik özne tarafından Nietzsche'in perspektifinden görülmesi istenmiştir. Böylelikle estetik özne ile Grace dışındaki karakterler arasında önemli bir aralık yaratılmıştır. Mekansal yabancılaştırma sürekli olumsuz eylemler içinde olan film karakterlerinin varoluşlarını farklılaştırır ve aşına olunan karakterlerden uzaklaştırır. Yarattığı duygusal etkinin kökeni karakterlerin özneleştikleri mekanların yadırgatılmasıdır.



Resim 3. Dogville yerleşkesinin tepeden görüntüsü



Resim 4. Dogville'da nesnelere varoluşu.

*Manderlay* 2005 yılında vizyona girmiştir. Filmdeki temel yargılar *Dogville*'de olduğu gibi Nietzsche felsefesi etkisindedir. Bu filmde ise yine Grace karakteri *Dogville*'den kurtulduktan sonra bir başka küçük yerleşim alanında köleliğin kalkmasına rağmen kölelerin çalıştırıldığını görür. Babasının gücü ile burada bir düzen kurmak için kalır. Amacı demokrasiyi sağlamak, eşitlikçi, adil bir düzen kurmaktır. Fakat işler hiç de istediği gibi gitmez. Filmin olay örgüsünde temel yargılar Nietzsche etkisinde "Köle ahlakı ve demokrasi" ile ilgilidir. Bu filmde köle ahlakı imgeleştirilirken demokrasinin olumsuz etkileri gösterilmek istenmiştir.

Nietzsche'de köle ahlakının karşıtı efendi ahlakıdır. Köle ahlakına sahip kişiler tüm insanlığa ve değerlerine tepkilidir. Düşünür

için köle ahlakının yaygınlaşması ise toplumsal dekadansın temel sebebidir. Tarihin tüm dönemleri için köle ahlakı basit, bayağı ve kötü anlamlarını gösterirken efendi ahlakı yüce bir ahlak olarak tanımlanır. Toplulukların yönetimlerinde köle ahlakına sahip olanların egemen olması kötülüğün ve dekadansın nedenidir (Granier, 2005; Nietzsche, 2006-2011).

*Manderlay* isimli filmde de köle ahlakının siyasal olarak imgeleştirildiği görülür. Bu sebeple film demokrasi ve eşitlik gibi konularda ürettiği imgelerle istenmeyen düzeyde aşkın bir özdeşleşmenin meydana gelmemesi için mekânsal yabancılaştırmayı *Dogville*'deki gibi uygular. Köleliğin yasal olmadığı bir dünyada köle ahlakını anlatmak ve bunun üstünden bir demokrasi eleştirisi geliştirmek bilindik biçimlerle pek mümkün değildir. Bu düşünsel perspektife olan aşinalık ve taraftarlık filmde izleyicinin aşkınlaşmasına ve yönetmenin kasıtlı imgelerinin farklı anlaşılmasına neden olabileceği için mekânsal bir yabancılaştırma etkisi uygulanmıştır.



Resim 5. *Manderlay*'den bir sahne.



Resim 5. *Manderlay*'den bir sahne.

### Sonuç

Her iki filmde de mekânsal yabancılaştırma etkisi, estetik öznenin mekân ve bilgi arasındaki ilişki bağlamında kendi özneleştikleri mekanlarla filmin mekanlarının farklı olduğu düşüncesini yaratmak için üretilmiştir. Mekân ve mekânın içerdiği nesnelere izleyene yadrigatılması bu sebeple mekân ve bilgi ilişkisini ters yüz etmek içindir. Bu ters yüz ediş estetik öznenin gösterilen mekân ve özneleşme süreçleri ile kendi hayatının ve deneyimlerinin özdeş olmadığı fikrini imgeleştirir. Böylelikle karakter eylemlerinin olumsuzlukları Nietzsche'nin perspektifinden estetik özneleştiren alışılagelinen özne ve mekan kavrayışının dışında sunulmuştur.

Sinematik açıdan varolan mekân nesnelere arındırılmıştır. Mekânın bu filmlerdeki şekliyle nesnelere kısmi olarak arındırılması veya diğer bir ifade ile boş, dekorların olmadığı bir tiyatro sahnesiymiş gibi algılanması, mekânın sadece salt varoluş ve eylem için gerekli olan yer şeklinde yaratıldığını göstermektedir. Bu durumda anlatılan öykü; gerçek karakterler, hayatlar, mekânlar ve zamanlarla özdeşleştirilecek birtakım cisimlerden arındırılmaya çalışılmıştır. Böylelikle virtüel bir mekân yaratımı ile gösterilen ve deneyim olarak sunulan olaylar estetik öznelere kendi hayatlarında özneleştikleri mekanlardan ve mekanların bilgi bağlamında özneleştiren etkilerinden kurtarmayı amaçlamaktadır.

Filmlerin yönetmeni Trier'in iki filmde de bir boşluk oluşturmaktan ziyade iletişimsel ve ilişkisel mekânın gösterge etkisini azaltmaya çalıştığı iddia edilebilir. Bu yüzden filmlerdeki mekânlar bir ülkeye veya bir zamana ya da bir kültüre ait olma algısından uzaklaştırılmak istenmiştir. Yönetmenin aslında karakter eylemleri ve olaylarla içerikte izleyiciyi demokrasi ve eşitlik gibi kavramlara karşı yadrigatma ve farklı bir perspektif sunmak istediği görülmektedir. Bu isteği tam olarak gerçekleştirmek ise estetik öznenin kendini, gösterilen mekânın dışında hissetmesiyle mümkün kılınmıştır. Bu sebeple mekân, yerel ve kültürel tüm iletişimsel unsurlardan arındırılmış; imgeleştirilen sorunun ise evrensel olduğu yönünde bir düşünce geliştirmek istenmiştir. Dolayısıyla mekâna yabancılaştırılmak mekân ile duygusal ilişki kurulmasını engellemek ve düşünceyi odağa almak içindir. Bu mekan tasarımı salt stilistik bir düzenleme değildir. Filmin temel yargıları düşünsel düzlemde kabul gören egemen düşüncenin karşısındadır. Bu sebeple mekânsal yabancılaştırma bu iki filmde egemen düşüncenin bilgi düzeyinde mekânsal varoluşunu engellemeyi ve estetik öznenin aşkınlaşarak istenmeyen yorumlar ve duygular üretmesini önlemek içindir.

Sinemada yabancılaştırma etkisinin yaratımı adına tartışılan bu iki film, farklı estetik stratejilerin yaratımı adına da özel örnekler olarak sonraki düşünsel çabaları destekler niteliktedir.

### Kaynaklar

- Atalayer, Faruk. "Mekân (Uzam), Türk Mitolojisi ve Yaratıcılık." earsiv.anadolu.edu.tr, 2006.
- Baker, Ulus. Beyin Ekran, İstanbul: Birikim. 2012.
- Bial, Henry, and Carol Martin. Brecht Sourcebook. London: Routledge. 2005.
- Cevizci, Ahmet. Metafiziğe Giriş, Paradigma Yayınları. İstanbul 2001.
- Deleuze, Gilles. Kant Üzerine Dört Ders, çev. Ulus Baker, Ankara: Öteki Yayınevi. 2000
- Deleuze, Gilles. ve Guattari Felix. Felsefe Nedir? çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2001.
- Granier, Jean. Nietzsche, çev. I. Ergüden, Ankara: Dost Kitapevi. 2005.
- Hartmann, Nicolai. Ontolojinin Işığında Bilgi. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu. 2010.
- Hartmann, Nicolai. (Aesthetics. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.2014
- Harvey, David. Postmodernliğin Durumu, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları. 2012.
- Hume, David. İnsan doğası üzerine bir inceleme, çev. Ergün Baylan, Ankara: BilgeSu Yayınları. 2009.
- Hulten, Pontus. Vermeer ve Spinoza, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2012.
- Işık, Sever. "Dionysos, Devrim ve Demokrasi: Nietzsche Ve Fransız Devrimi". Paradoxs The Journal of Economics, Sociology & Politics, 15(2). 2019.
- Jackson, Roy. Nietzsche Kilit Fikirler, çev. Nevra Yaraç İstanbul: Optimist Yayınları. 2012
- Lefebvre, Henri. Mekânın Üretimi, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık. 2014.
- Nietzsche, Friedrich. Böyle Buyurdu Zerdüş, çev. M. Batmankaya, İstanbul: Say Yayınevi. 2006.
- Nietzsche, Friedrich. Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne, çev. A. İmam, İstanbul: Say Yayınevi. 2011.
- Parkan, Mutlu. Brecht Estetiği ve Sinema. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. 1983
- Ulutaş, Selçuk. Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat. İstanbul: Hayalperest Yayın Evi. 2017.
- Unwin, Stephen, and Julian Jones. The complete Brecht Toolkit. London. Nick Hern Books. 2014.
- Urhan, Veli. . Foucault ve Bilginin Arkeolojisi. İstanbul: Paradigma Yayınları. 2002.