

# DİSTOPYA VE NEOKLASİK MİMARİ İLİŞKİSİNİ “YEDİNCİ HAYAT” FİLMİNDEN OKUMAK

Haldun İLKDOĞAN

Dr. Öğr. Üyesi, Bozok Üniversitesi, haldunilkdogan(at)gmail.com

ÖZ

**Anahtar kelimeler:**

*Distopya,  
Neoklasik  
Mimari,  
İdeoloji,  
Temsil.*

Neoklasik mimari, Antik Roma mimarisinin özellikleri üzerinde temellenerek zamanla zenginlik, güç ve kaçınılmaz olarak otorite kavramlarının mekânsal göstergelerine dönüşmüştür. Bu noktada özellikle ideoloji ve toplum yönetimine dayalı distopya filmlerinin mekânlarını biçimlendirmektedir. Bu çalışmanın amacı, distopya kavramı ve neoklasik mimari arasındaki ilişkinin içeriğinin irdelenmesidir. Bu irdelenmenin çalışma nesnesi 2017 yılı Fransa, Belçika, İngiltere ve ABD ortak yapımı “Yedinci Hayat (What Happened to Monday)” filmi olarak belirlenmiştir. Film, güçlü bir mimari ifadeye sahip olması ve mekânsal kurgusu üzerinden distopya ile neoklasik mimari arasındaki ilişkinin net olarak okunabilmesi nedeniyle seçilmiştir. Bu bağlamda çalışmada öncelikle distopya kavramı ve ardından neoklasik mimarinin ortaya çıkışı ve temsiliyet tavrı açıklanmaktadır. Bu açıklamaların ışığında distopya ve neoklasik mimari ilişkisi “Yedinci Hayat” filmi üzerinden irdelenmektedir. Mimarlık, kentsel mekânda güçlü bir temsil ifadesine sahiptir. Dolayısıyla sinematografik anlatımda seçilen mekânların mimari üslupları hikâyenin bağlamını güçlendirecek şekilde belirlenmelidir.

## READING THE RELATIONSHIP BETWEEN DISTOPIA AND NEOCLASSICAL ARCHITECTURE VIA THE MOVIE “WHAT HAPPENED TO MONDAY”

ABSTRACT

**Keywords:**  
*Distopia,  
Neoclassical  
Architecture,  
Ideology,  
Representation.*

The Neoclassical architecture was based on the characteristics of the Ancient Roman architecture, transforming it into the spatial indicators of wealth, power and inevitably the concepts of authority. At this point, it forms especially the spaces of dystopia films based on ideology and society management. The aim of this study is to examine the content of the relationship between the concept of dystopia and neoclassical architecture. The study object of this study is the movie “What Happened to Monday” co-produced by France, Belgium, UK and USA in 2017. The film was chosen because it had a strong architectural expression and clearly understood the relationship between dystopia and neoclassical architecture through its spatial construct. In this context, firstly the concept of dystopia and the emergence of neoclassical architecture and the attitude of representation are explained. In the light of these explanations, the relationship between dystopia and neoclassical architecture is examined through the movie “What Happened to Monday”. Architecture has a strong representation in urban space. Therefore, the architectural styles of the selected places in cinematographic narration should be determined in a way to strengthen the context of the story.

## Giriş

İnsan ve toplum yaşamına dair birçok konu film sektörünün hammaddesi olarak kullanılmıştır. “Kötü” toplumsal yapıların otoriter rejimler üzerinden ele alındığı distopya filmleri de güncel sorunların aşırılaştırılmış formları olarak sinematografik anlatıma katılmaktadır. Sinematografik anlatım görsel ve işitsel birçok katmandan oluşan bir bütündür. Mekânsal unsurlar bu bütünü tamamlayan önemli bir katman olarak sinematografik bütünü tamamlamaktadır. Distopya filmlerinde, bu tarz filmlerin kendine ait nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda, seçilen mekânlar ve temsil ifadeleri tesadüfi değildir. Bu noktada mimarinin temsil niteliği ve bunun hangi amaçlarla nasıl gerçekleştirildiği iyi bilinmelidir.

Sinemanın bir sanat ürünü olması dolayısıyla bir temsil mekân üretmesi mimarlık gibi yaşanan mekânın mayasını belirleyen mekân temsilleri üreten bir disiplinle yollarının keşmesini sağlamaktadır (Pallasma, 2007: 13). Her ne kadar iki boyutlu bir perde üzerinde renk ve biçimlerin bir oyunu olsa da sinematografik anlatımda kentsel mekân ifadelerinin gerçeklik izlenimi, mimarinin tarihsel süreçte geçirdiği evreler doğrultusunda belirlenerek güçlendirilmektedir.

Distopya filmlerindeki otoriter yapının toplumsal kurgusu mimari olarak neoklasik mimari üslup üzerinden tasarlanmış mekânlar aracılığıyla anlatılmaktadır. Neoklasik mimarinin mimarlık tarihinde varlık ve temsil nedeni bu bağdaştırmanın altyapısını oluşturmaktadır. Distopya ve neoklasik mimarinin bağdaştırılmasının nedeninin anlaşılması ve ilişkiselliklerinin irdelenmesi adına teorik çerçevelerinin açılımının yapılması gerekmektedir.

### 1. Distopya Kavramı ve Distopya Filmleri

Distopya, ya da karşı ütopya, ütopyanın tam tersi olarak nitelendirilmektedir. Birçok eserde var olmasına rağmen “ütopya” olarak kavramın adının konması Thomas More (2017) tarafından yapılmıştır. Kavramın kökleri Yunançada yok anlamına gelen “ou”, iyi anlamına gelen “eu” ve yer anlamına gelen “topos” kelimelerinden oluşturulmuştur, yani “var olmayan iyi yer” anlamına gelmektedir. More’un ütopyası, kralızsız bir özgürlük, kusursuz düzen, dini hoşgörü, eğitimde ve ulusal servet paylaşımında eşitlik, insani çalışma saatleri gibi özelliklerin bir arada yaşandığı toplumsal yaşam kurgusudur. Çeşitliliği olumlu düzlemde karşıladığı için bir olumlama ve naiflik içermektedir, bu nedenle de gerçekleşmesi güç bir oluşumdur, hayalidir.

Ütopya, olmayan bir yerin, “iyi” bağlamında bir

toplum öngörüsüdür. Bu öngörü yapısalcı bir genellemeyle dünyanın olumsuz olasılıklarını göz ardı etmektedir. Dolayısıyla klasik ütopyalar yirminci yüzyılda sert bir şekilde eleştirilmiştir, çünkü her ütopya kaçınılmaz olarak bir distopyaya dönüşmektedir (James, 2003: 220). Her ütopya kendi naifliğinde toplum yapısı için bir öngörü olarak başlasa da uygulaması bir distopya üretebilir. Bezel (1993: 17) ütopya ve distopya kavramları arasındaki ayrımı “Bir ütopya bir çeşit yeryüzü cenneti önerirken, bir karşı-ütopya akıllarında bir yerlerde gizli olan cenneti inşa etmeye çalışanların yarattığı cehennemi sergiler.” şeklinde açıklamaktadır.

Distopyanın kavramsal açılımını gerçekleştirmek gerekirse, tarihinde kavramı ilk olarak kullanan John Stuart Mill’dir. 1968 yılında Mill bir konuşmasında bu kavramı “kötü bir yer” anlamına karşılık gelecek bir kavram olarak kullanmıştır. Kavram kötü, baskıcı bir yönetimi, kaosu, zorbalığı ifade etmekle birlikte, bu gibi durumları doğuracak, gündelik hayat bağlamı iyi düşünülmemiş bir toplum ütopyasının ürünüdür (Roth, 2005: 230). Suvin (1998) edebi distopyayı sosyopolitik kurumlar, normlar ve toplumsal ilişkilerin, genelde gelecekte geçen, topluma egemen olan, insan özgürlüğünün temelden reddedildiği baskıcı bir toplum kurgusu olarak ifade etmektedir. Sinematografik distopya ise Ryan ve Kellner’in (2010: 392) görüşlerine göre “Distopiler genellikle içinde bulunulan anın korkularını geleceğe yansıtır ve temaları çoğunlukla, krizi niteleyen kaygıları şifreler: Denetimden çıkmış şirketler, güvenilmez liderler, meşruiyet krizi, suç olaylarındaki tırmanış vb. bu filmler, kapitalist etik ve kurumların popülist ve radikal muhalifleri için bir ifade aracı oluşturur.” şeklinde ifade edilmektedir.

Distopyaların genel özelliklerine bakıldığında aşırı kontrolcü ve dolayısıyla da baskıcı bir yönetim anlayışı görülmektedir. Genellikle toplumsal korkuya neden olabilecek sosyopolitik bir gerçeklikten ilham alır (Fokkema, 2011: 20). Bu gerçeklik olumlu bir toplumsal gerçekleşme üzerinden kurgulanabilir. Distopik bir toplumsal yapılanmada toplumun kontrol altına alınması propaganda aracılığıyla gerçekleştirilir; katı yasalar ve kanunlarla bilgi, bağımsız düşünce, yaşama özgürlüğü kısıtlanır; vatandaşların gündelik hayatlarını kontrol eden bir durum ve bu durumun önemini vurgulayan güçlü bir figür vardır; vatandaşlara sürekli gözetim altında oldukları dayatılır ve dış dünya korkutucu niteliklere sahiptir; vatandaşlar egemen güce bağımlı hale getirilir; tek tipleştirme hâkimdir ve özgünlük, muhalif tavır reddedilir; vatandaşlar egemen güç temsili figürün taleplerini karşılamak zorundadır. Dolayısıyla toplumsal yaşam kurumsal, bürokratik, teknolojik, felsefi, dini vb. kontrol mekanizmalarıyla

baskılanır.

Distopya filmleri yukarıda bahsedilen temalar doğrultusunda üretilirken, görselliğinin arka planındaki mimarinin anlatım tavrı, bağlamın sağlıklı bir şekilde kurgulanabilmesi adına, önem arz etmektedir. Sinematografinin bir parçası olan ve zaman mekân ilişkisinin varlık bulduğu set mekânı, anlam yaratım sürecinde etkin bir unsurdur, çünkü tematik anlamlar yaratmak üzerine inşa edilirler (Ryan ve Lenos, 2012: 117). Bu nedenle bir distopya filmi üretilirken geri planda ne tür bir mimari üslubun sergileneceği de distopyanın yukarıda bahsedilen özellikleri doğrultusunda belirlenmektedir. Birçok distopya filminde bu kapsam neoklasik mimari üslupla bağdaştırılmaktadır. Bu bağdaştırmanın nedenleri ise neoklasik mimarinin ifadesinin kökenleri üzerinden açıklanabilir.

## 2. Neoklasik Mimari Tarihi ve Temsil İfadesi

Neoklasizm 17. ve 18. yüzyıllarda Barok ve Rokoko dönemlerinin devamında sanat düzleminde boy göstermeye başlamıştır. Dramatizm ve enerji hissiyle karakterize edilen Barok, romantik senaryolar ve hayalperest formlarla biçimlenen Rokoko üsluplarının ardından dural mekânları ve olgun tavrı nedeniyle güçlü, okunaklı bir ifadeye sahip olan neoklasik üslup kentsel mekânda kendine yer edinmiştir (Bridge, 2018: 133-142). Bu yer edinme kendinden önceki sanatsal tavırların abartılı ifadelerinden kaçış olarak değerlendirilse de altında ideolojik bir varlık kaygısı da taşımaktadır.

Neoklasik mimari üslubun çıkış noktası antik dünyanın yeniden gözden geçirilmesiyle gerçekleşmiştir. Moda haline alan (özellikle Roma yerleşimlerine olan) Avrupa turları ve antik dünya üzerine çalışmaların artması, dahası iki Roma şehri olan Herculaneum ve Pompeii'nin arkeolojik kazılarının yapılmasıyla roma tarihinin gün yüzüne çıkması, Antik Roma mimarisine olan hayranlığı da beraberinde getirmiştir (Frampton, 2007: 13). Ardından Fransa başta olmak üzere Avrupa'nın birçok ülkesinde, Rusya ve Amerika'da mekân temsili üretiminde tasarım tavrının mayasını belirlemiştir. Neoklasik mimari üslup yalnız bürokratik yapılarda değil yüksek sosyetenin kendi özel evlerinde de tercih edilen bir tasarım biçimine dönüşerek kentsel mekanların büyük bir bölümünün çehresi deneysel mimarlar aracılığıyla dönüştürülmüştür (Borden vd., 2010: 287). Bu noktada niteliklerinden beslendiği Roma mimari üslubunu açıklamak, neoklasik mimari üslubun ideoloji ile ilişkisini anlamak adına, yerinde olacaktır.

Roma mimarisi dural olarak düşünülmüştür ve temel tavrı da budur. Simetrik ifadesi ve kalın duvarlarla çevrili ol-

ması nedeniyle komşu mekânlardan mutlak olarak özerkleşir. Eksenel, insanca olmayan, anıtsal ve gözlemciye bağımlı olmayan ölçekte bir bütünlüktür (Zevi, 2015: 51). MÖ 40'da Romalı mimar Vitruvius binaların üç niteliğinin olması gerektiğini dile getirmiştir: firmitas, utilitas ve venustas (dayanıklılık, yarar ve güzellik). Bu nitelikler Antik Yunan mimarisinden alınmaktadır. Roma mimarisi imparatorluğun varlığıyla ilişkilendirilmektedir. Bir kaide üzerine yerleştirilmiş, insan ölçeğinin üzerinde, insana kütleli varlığıyla hükmeden yapılar imparatorluğun güç simgesi haline gelmiştir. Dahası toplumun kontrol altına alınması toplumsal eğlencelerin düzenlendiği büyük, geniş arenalarda suçluların cezalandırılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu durum yurttaşlar üzerinde, yönetime muhalif olunmasını engelleyen bir korku mekanizması olarak kullanılmıştır (Borden vd., 2010: 42). Baskı yönetimi ve korku üzerinden halkın, güç figürünün taleplerini karşılayan bir nesneye dönüşmesi zaten bir distopya kültürünün üreticisidir.

Roma mimarlığı, toplumsal mekânın üretiminde mekân temsillerinin topluma egemen olan mekân olma özelliğinin güçlü bir şekilde kullanıldığı bir imparatorluk dönemi mimarisidir. Anıtsal ölçeği, sütunları ve entablaturleri birer dekoratif motife indirgeyen bu mimari, yeni tonoz ve kemer tekniği, sarnıçlar, tüneller, su kemerleri ve zafer taklarındaki büyük hacim duygusu, kaplıca ve bazilikalardaki güçlü mekân anlayışı, ileri düzey sahneleme niteliği doğrultusunda bir devletin kentsel mekândaki sureti haline gelmiştir (Zevi, 2015: 50). Özellikle zafer takları fetihlerle sınırları genişleyen Roma İmparatorluğu'nun kentsel mekândaki imzası olarak hizmet vermekte ve klasik mimarlığı imparatorluk mimarisi olarak pekiştirmektedir. Her ideoloji kendi sürdürülebilirliği için kendi mekânını ve kentsel göstergelerini üretecektir (Lefebvre, 2014: 37). Dolayısıyla Roma İmparatorluğu da klasik mimari üslubu kendi sürdürülebilirliği için kullanmıştır.

Roma mimarlığına romantik emellerin atfedilmesi, içinde olduğu çağın gündelik hayat dinamiklerine bağlı değildir, bu düşünce antik çağın yüce sanat eserleri olarak tarihi kalıntılar olmalarından ileri gelmektedir. Resmi Roma mimarisi bir otoritenin olumlamasıdır. Yurttaşlardan oluşan kalabalığa egemen, güç ve yaşam nedeni İmparatorluğun var olduğunu bildiren simgedir ve insan ölçeğinde değildir, insan ölçeğinde olmak da istememektedir (Zevi, 2015: 51). Neoklasik mimari işte böyle bir mimari tavrın üzerine kurulmuştur, bu noktada Antik Yunan mimarisini göz ardı etmediğini de söylemek yerinde olacaktır.

Neoklasik mimari üslup, tıpkı Roma mimarlığının

İmparatorlukla bağdaştırılması gibi, heyecanla karşılandığı yerlerde yine aynı düşünce üzerinden kentleri biçimlendirmiştir. Avrupa ve Rusya dışında neoklasik mimariyi coşkuyla karşılayan bir diğer ülke ABD'dir. Yeni şekillenen ülke kendi estetiğini ortaya koyacak sivil binalar inşa ederken Washington DC'deki Birleşmiş Milletler Meclisi bir neoklasik başyapıt olarak nitelendirilir. Dolayısıyla neoklasik tasarımlar ve antikçağın mimari temsili, hükümetin gücünü göstermek amacıyla kullanılmıştır. Dahası bunu Roma İmparatorluğu'nun gücüyle bağdaştırarak gerçekleştirmiştir (Borden vd., 2010: 289-316). Başkent'in mekânsal biçimlenişinde gerçekleştirilen bu durum, genç ülkeyi kuranların köklü bir soydan geldiklerini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Roma İmparatorluğu'nun topraklarının mirasçıları oldukları düşüncesi de üretilmeye çalışılmaktadır.

Neoklasik mimarinin bir zenginlik göstergesi olarak ifade edilmesi bir noktaya kadar doğru bir tanımlamadır. Anıtsal yapılar, sütun düzenleri, olgun duruşlarıyla zenginliğin görselleştirilmesi olarak dile getirilebilir, ancak neoklasik mimari (temellerini aldığı Roma mimarisinin temsil ifadesi dolayısıyla) ideoloji ve iktidarla doğrudan ilişkili ve onun gücünü yansıtan bir ideolojik aygıttır. Dahası otoriter yapı kendi mimari üslubunu, eklettik bir tavırla, neoklasik mimari üzerinden kurgulamaktadır. Bu üsluba sahip yapıları sadece "güzellik" ve "zenginlik" göstergeleri olarak görmek yalnızca naif, yerel ve gündelik aklın bilgi ve deneyim eksikliğinden ileri gelmektedir. İmparatorluk bağlamının kentsel mekândaki ifadesi ve güç göstergesine dönüşmesi zemininde inşa edilen neoklasik mimarinin, distopya filmlerinin sinematografik anlatımına katılması, bahsedilen teorik çerçeve doğrultusunda, anlatılan hikâyenin bağlamını güçlendirmektedir. Dolayısıyla distopya ve neoklasik mimari ilişkisi "Yedinci Hayat (What Happened to Monday)" filmi üzerinden açıklanarak konu irdelenmekte ve derinleştirilmektedir.

### 3. "Yedinci Hayat" Filminde Neoklasik Mimarlık ve Distopya İlişkisi

Yönetmenliğini Tommy Wirkola'nın üstlendiği "Yedinci Hayat (What Happened to Monday)" filmi 2017 yılı Fransa, Belçika, İngiltere ve ABD ortak yapımıdır.

Filmin konusu: Film 2073 yılı dünyasında insan yaşamını konu almaktadır. Aşırı nüfus artışı kıt kaynaklar karşısında insanlığı zor durumda bırakacaktır. Nüfus artışı doğumların dördüz, beşiz, altız ve üzeri sayılarda gerçekleşmesinden kaynaklanmaktadır, bu ise tarımsal verimin artması için gıdaların genetik yapılarıyla oynanmasının bir sonucu

olarak gösterilmektedir. Bu durum "Çocuk Ayrım Yasası" olarak adlandırılan "aile başına tek çocuk" politikasının uygulanmasına neden olmuştur. Siyasi aktivist olan Nicolette Cayman, bu yasa ile dünyada parlak bir gelecek vaadinde bulunmaktadır. Bu yasaya göre çocuklardan bir tanesi aileyle kalır, diğerleri gelecekte dünya bu nüfus artışını kaldıracak duruma geldiğinde uyandırılmak üzere uyutulur. Terrence Settman, kızının dünyaya getirdiği yediz torunlarını bu yasadan uzak tutmak için onları gizler. Gizlendikleri evde kızlar haftanın günleri olarak isimlendirilmiştir ve fark edilmeleri için her biri isminin olduğu gün dışarı çıkar. Kardeşler Karen Settman adında tek bir kadın olarak dışarda dolaşmaktadır. Bir gün Monday (Pazartesi) dışarı çıkar ve geri gelmez. Böylelikle kızların düzeni bozulur ve kardeşlerini aramaya koyulurlar, ancak bunu yaparken fark edilmemeleleri de gerekmektedir. Bu süreç, "Çocuk Ayrım Yasası" gereği, onların kimlikleri ortaya çıkmadan yok edilmelerini gerekli kıldığı için yönetimle aralarında bir kaçış başlar. Kaçış ve yasanın geçerliliği, kızların Nicolette Cayman'ın kurguladığı yasayla aslında tek çocuğun dışında kalan diğer çocukların öldürülüyor olduğunu kanıtlamalarıyla son bulur.

Film üzerinden distopya ve neoklasik mimarlık ilişkisi öncelikle filmin bir distopya olarak niteliklerinin açıklanması ve ardından filmdeki yapıların kentsel alandaki temsil ifadelerinin, yapıların dış görünüşleri üzerinden irdelenmesiyle gerçekleştirilmektedir.

#### 3.1. Neoklasik Mimari ve Distopya

"Yedinci Hayat" (2017) filminde siyasi bir konumu olan Nicolette Cayman iktidar sahibi ve toplumsal hayatı, kararlarıyla doğrudan etkileyen bir figür olarak görülmektedir. "Çocuk Ayrım Yasası" ise yine Roma İmparatorluk dönemi hatırlatmaktadır. Roma'yı Cumhuriyetten İmparatorluğa dönüştüren Augustus'un izlediği toplumsal politikalar ve yaşam koşulları Roma'nın aile yapısının bozulmasına neden olmuştur. Romalılar servetlerinin bölünmemesi için tek çocuk sahibi olmaktadır ve bu durum sosyal yapıyı sarmıştır (Erdemir, Barman, 2015: 271). Filmde de tek çocuk yasası, diğer çocukların ailelerinden uzaklaştırılmasına ve toplumun duygusal deformasyona uğramasına neden olmuştur. Filmde yasalarla uygulanan kurallar net bir tavırla gündelik hayatı sınırlandırmaktadır. Nüfus artışının bir yasayla kontrol altına alınması her vatandaşın, kendi kimlik bilgilerini taşıyan, bir bilelikle kontrol edilmesini gerekli kılmaktadır. Nüfus konusunda yönetimin kontrolü dışında hiçbir kişisel, özgün karar alınamamaktadır. Dahası toplum, "Çocuk Ayrım Yasası" konusunda "insanların daha iyi bir geleceği hak ettiği"

düşüncesi üzerinden inandırılmıştır.

Filmin konusunda aktarılan yedi kız kardeşin gizlenerek yaşadıkları evden dışarı çıkmalarıyla kentsel mekânın tamamen neoklasik mimari bir çehreye sahip olduğu gözlemlenmektedir. Resim 1'de gösterildiği gibi sokak tipolojisi insan ölçeğinin üzerinde yüksek binalarla sınırlandırılmıştır. Yapı cephelerinde tonoz yapılar, sütunlar, pencere alınlıkları, köşe başlarında neredeyse insan boyuna yakın sütun kaideleri, kentsel aksların devamında bütün olarak görülen ve kentsel işaret ögesi olarak nitelendirilebilen kütleli neoklasik yapılar filmin hikâyesinin geçtiği set mekânının biçimsel yapısını belirlemektedir.



Resim 1: Sokak Mekânında Yapı Cepheleri (dk. 25.40) (Wirkola, 2017)

Filmin sinematografik anlatımında mekânsal öğelerin varlığı akılcı bir biçimde kullanılmıştır. Yapılar kamera kadrajına girebilecek yükseklikte olsalar dahi ekranda bütüncül ifadeler çok nadir görülmektedir (resim 2). İnsan ölçeğinin üzerinde bir kentsel mekân varlığı, dış mekân çekimlerinde, kamera açıları insan ölçeğinde tutularak yansıtılmıştır. Bu sayede yüksek binalar arasında kalabalık bir kentsel mekân algısı oluşturulmuştur. Nüfusun artması demek kentsel mekânın yatayda ve dikeyde genişlemesi anlamına gelmektedir. Dahası kalabalık bir şehrin zaman mekân deneyimi de hızlıdır. İzleyicide hikâyenin böyle bir yerde geçtiği izlenimi, kameranın sürekli sokakta bir insan boyu mesafesinde tutulması ve bütün olarak yapıların görülebilmesi ya da şehrin tamamının geniş bir kadrajda gösterilmemesiyle sağlanmıştır.



Resim 2: Sokak Mekânında Yapı Cepheleri (dk. 25.54) (Wirkola, 2017)

Her ne kadar filmin kadrajı dar tutulsa da kentsel mekânda bir yapıyı neoklasik mimari üsluba sahip kılan öğeler sürekli kameranın kadrajı içindedir. Karakter kentsel mekânda hareket ederken oluşan görüntülerin muhakkak bir

bölümü neoklasik mimariyi temsil eden öğelerden oluşmaktadır (resim 1-2). Bununla birlikte Karen Settman'ın iş yerine gelindiğinde kamera açısı yine en fazla insan boyunda olacak şekilde yapının bütününi aşağıdan yukarı doğru taramaktadır (resim3). Yapının tamamı izleyiciye tek bir anda gösterilmemektedir.



Resim 3: Karen Settman iş yeri (dk. 27.24) (Wirkola, 2017)

Yapı bütünde simetrik bir görüntü sergilemektedir. Yüksek revaklı giriş yapının anıtsal ifadesini güçlendirmektedir. Üst katlara çıkarken yapının kat yüksekliği azalmakta ve ardından neoklasik cephe yerini modern şeffaf bir cepheye bırakmaktadır (resim4). Filmde her ne kadar yapı üst katlara doğru modern mimarinin izlerini taşısa da bu ifade otoriter mimarinin eklektik yönünden kaynaklanmaktadır. Modern ve teknolojik olarak nitelendirilebilecek bu cephesel ilişki filmde güçlü siyasi figür ile bağdaştırılmaktadır.



Resim 4: Karen Settman iş yeri (dk. 27.29) (Wirkola, 2017)

Neoklasik mimarinin kalın, yüksek duvarları ve anıtsallığı, modern mimarinin şeffaf mekân niteliğiyle bütünleştirilerek üretilen yeni mimari tavır egemen gücün kentsel mekândaki imzası olarak ifade edilmektedir. Öyle ki bu durum filmin başlangıcında, siyasi aktivist olan Nicolette Cayman'ın "Çocuk Ayrım Yasası" hakkındaki konuşmasında kamera açısı dolayısıyla belirtilmektedir (resim 5). Kurumun amblemi, mimarisi ve kurumun üst düzey karar vericisine aynı karede yer verilerek anlamsal bağdaştırma oluşturulmaktadır.



Resim 5: Siyasi Aktivist Nicolette Cayman (dk. 02.52) (Wirkola, 2017)

Nicolette Cayman'ın arkasında görünen yapı neoklasik mimarinin tamamen modern ve teknolojik yeniden yorumudur. Yapı cephesinde kapalılık söz konusu değildir. Bununla birlikte sütun yapı öğeleri yine yapı cephesinde dikeyliği vurgulamaktadır (resim 6). Yapı cephesindeki bu kat boyu yükselen sütun ifadesi neoklasik mimari üslubun yüksek revaklı girişinin yeniden yorumlanmasıdır. Dolayısıyla bu sayede neoklasik mimari üslup kentsel mekânda devletin otoritesinin temsiline dönüştürülmüştür.



Resim 6: Çocuk Ayrım Dairesi Binası (dk. 02.45) (Wirkola, 2017)

Çocuk Ayrım Dairesi binası üst katlara doğru sütunlu cephesinin izlerini belli bölgelerde devam ettirerek, ağırlıklı olarak modern mimari ifadeye dönüşmektedir. Bununla birlikte neoklasik mimaride üst katlara çıkıldıkça hiyerarşik olarak farklılaşan kat yükseklikleri bu yapıda da görülmektedir (resim 7).



Resim 7: Çocuk Ayrım Dairesi Binası (dk. 02.44) (Wirkola, 2017)

### 3.2.Değerlendirme

Genel anlamda "Yedinci Hayat" filminin hikâyesi ve distopya niteliği film boyunca mekânsal bağlamdan ayrılmadan sunulmuştur. Özellikle kentsel mekânın her köşesinde net bir şekilde algılanan neoklasik mimari unsurlar otoritenin

temsili olarak gösterilmektedir. Modern mimarinin niteliklerinin bütünleştirildiği eklektik mimari tavır, doğrudan siyasi bir figürle bağdaştırılmıştır. İnsanı çevreleyen ve insan ölçeğinden yüksek yapılar, mekân algısı konusunda, insan üzerinde baskı oluşturmaktadır. Filmde kameranın mekânsal konumu da izleyiciye filmin setinin insan ölçeğinin üzerinde bir mimari tavra sahip olduğu izlenimini vermeye çalışmaktadır.

Filmde dış mekân çekimlerinde karakterlerin gündelik ritimleri süregiderken geri plandaki yapılar ve mimari tavruları, siyasi aktivist figürün sureti olarak, insanların kentsel yaşamlarının her anına müdahale etmektedir. Bu sayede distopyanın baskıcı gücü, insanların kamusal alanlarda kendi özgün tavırlarını sergilemek konusunda özgür olmadıklarını dikte edebilmektedir.

"Yedinci Hayat" filmi gibi diğer distopya filmlerinde hikâyelerin anlatıldığı sahneler genelde insan ölçeğinin üzerinde ve neoklasik mimari öğelerle, eklektik bir üslupla tasarlanmaktadır. Dolayısıyla bu tür filmlerin yapımında ciddi bir mimarlık tarihi ve tasarım bilgisi gerekmektedir.

### Sonuç

Her sanat alanı gibi mimari de tarihsel süreçte belli akımlar ve ideolojik tavırlarla biçimlenmiştir. Mimari öğeler sinematografik anlatımın görsel altyapısının olmazsa olmaz katmanlarıdır. Bu katmanın kullanımında hikâyenin anlatımına eklenecek mimari üslubun seçilmesi, hikâyenin temasıyla ilişkili olarak gerçekleştirilmelidir. Böylece hikâyenin gerçeklik algısı da güçlendirilmiş olacaktır.

Çalışmada distopya fillerinde neoklasik mimari üslubunun yoğun olarak kullanılmasının nedeni "Yedinci Hayat" filmi üzerinden açıklanmıştır. Bu doğrultuda filmde neoklasik mimarinin kullanımı ve otoritenin temsili olarak kentsel mekânda insanların gündelik hayatlarında baskı oluşturacak şekilde bir ideolojik aygıtla dönüştürülmüş olması, irdelemeler sonucunda ortaya konulmuştur. Neoklasik mimarinin bir imparatorluk temsiline dönüşen Roma mimarisinin yansıması olduğu teorik çerçevede açıklanmıştır ve neoklasik mimarinin bu arka planı distopya filmlerinde hikâyenin güçlendirilmesi adına kullanılmaktadır.

Sinematografik anlatımda mekânsal unsurlar tesadüfi olarak yerleştirilmemektedir. Filmlerin mekân tasarımlarının gerçekleştirilmesi için ciddi bir teorik altyapı ve uzman bilgisi gerektiği ortadadır. Aksi şekilde oluşturulmuş mekânlar hikâyenin bağlamından uzak kalacak ve yapay bir görüntüye sahip olacaktır. Bu nedenle distopya baskıcı bir otoritenin

varlığının biçimlendirdiği bir toplumsal yapıyı/kurguyu ifade ediyorsa, bu tür hikâyelerin geçtiği mekânların tasarımında neoklasik mimariden faydalanılması kaçınılmaz olacaktır.

### KAYNAKLAR

Bezel, Nail. Ütopyalarda ve Karşı Ütopyalarda Akıl ve İnsanın Durumu ve Kapsamı. *Varlık Dergisi*, 1026 (3), 1993: 17-25.

Borden, Daniel. Elzanowski, Jerzy. Lawrenz, Cornelia. Miller, Daniel. Smith, Adele. Taylor, Joni. Mimarlık. Çev. Derya Nüket Özer. İstanbul: NTV Yayınları, 2010.

Bridge, Nicole. Mimarlık 101. Çev. Funda Sezer. İstanbul: Say Yayınları, 2018.

Erdemir, Hatice, Palaz. Barman, Nurcan. Augustus Döneminde Roma Hukukunun Konusu Olarak Kadın. Adana: Türkiye’de ve Dünyada Kadın Araştırmaları, Çukurova Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırmaları ve Uygulama Merkezi Yayınları, 2015: 268-275.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture, A Critical History*. London: Thames & Hudson, 2007.

Fokkema, Douwe. *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

James, Edward. *Utopias and Anti-Utopias*. Ed. Edward James and Farah Mendlesohn inside, *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003: 219-230.

Lefebvre, Henri. *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları, 2014.

More, Thomas. *Utopia*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Pallasmaa, Juhani. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007.

Roth, Michael. S. *Trauma: A Dystopia of The Spirit*. New York: Berghahn Books, 2005.

Ryan, Michael. Kellner, Douglas. *Politik Kamera*. Çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Ryan, Michael. Lenos, Melissa. *Film Çözümlemesine Giriş*. Çev. Emrah Suat Onat. Ankara: De ki Basım Yayın,

2012.

Stableford, Brian. *The Dictionary of Science Fiction Places*. New York: Wonderland Press, 1999.

Suvin, Darko. *Utopianism From Orientation to Agency: What We Intellectuals Under Post-Fordism To Do*. *Utopian Studies* 9 (2), 1998: 162 – 190.

Zevi, Bruno. *Mimarlığı Görebilmek*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: Daimon Yayınları, 2015.

Wirkola, Tommy (Director). *What Happened To Monday*. France, Belgium, UK, ABD: SND Groupe M6, Raffaella Production, Vendome Pictures, 2017.