

STEREO'NUN ARAŞTIRMA AKADEMİSİ: BİR TELEPATİ ORGANI OLARAK YAPI

Neslihan İmamoğlu

David Cronenberg'in 1969 yapımı *Stereo* filmi brütalist bir yapının uzak plan çekimiyle başlayarak verdiği ipucunu, duyduğumuz ilk cümlede tamamlayarak mimarlığın filmde güçlü bir yer kaplayacağını herhangi bir gizeme yer bırakmadan açık eder. "Şimdi deneysel mekân kavramına dair bazı içgörülere sahip olduğumuza göre, son derece eşsiz bir grup bireyin deneysel mekân süreklilikleri arasındaki etkileşimi değerlendirebiliriz."¹

Bir filmde bina gösterilsin veya gösterilmesin her bir görüntünün kadrajıyla, ölçeğiyle ve ışığıyla farklı bir mekân tanımladığını söyleyen Juhani Pallasmaa'ya göre mimari görüntüler içermeyen hemen hemen hiçbir film yoktur.² Her ne kadar bu iki disiplin birbiriyle sıkı bir ilişki içinde olsa da mimarlık ve sinema arakesitinde gezinirken çoğu zaman sembolik kullanımların, temel analogilerin etrafında dolaşırız. Hele bir de bu film bir yapıyı doğrudan bir karakter olarak ele alıyorsa. *Stereo* ile de bu türden bir yolculuğa çıkmak mümkün. Bu yolculuğun bu yazıya aktarılan izlenim güzergâhı mimari öğelerin izinden gidiyor. İnsan bedeni ve zihninin mekân ve mekânın kurucu öğeleriyle ilişkisini kurcalıyor. Yapının elemanlarını ve hatta boşluklarını bedenin bir parçası olarak okumayı deneyecek bir başka yazının öncülü olarak önce yapının elemanlarına bakıyor: açılmayan şeffaf kapılar, loş merdivenler, uçsuz bucaksız koridorlar, brüt beton duvarlar...

¹ *Stereo*'daki dış ses: "Now have we have some insight into the concept of experiential space, we may consider interaction among the experiential space continua of a highly unique group of individuals."

² Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, s: 20.

İlk Durak

“Yer ve olay, mekân ve zihin birbirinin dışında değildir.”³

Helikopter iner ve içinden pelerinli bir adam çıkar. Adam bahçedeki heykeli inceledikten sonra merdivenlere doğru yürür. Dış sesler aracılığıyla binanın Dr. Luther Stringfellow'un telepati üzerine çalışmalar yaptığı “Kanada Erotik Araştırma Akademisi” olduğunu ve bir grup telepatın bu binada deneylere tabi tutulduğunu öğreniriz.

Brüt duvarları, beton basamakları aşan denek, camlarla kaplı bir cephede kilitli kapılarla karşılaşır. Bu güçlü tezat ve yapıyla ilk temas, başarısız bir “içeri girme” denemesidir. Deneyin pelerinli adam içeri girdikten sonra başlayacağını düşünsek de lineer bir zaman kurgusuna sahip olmayan film ilerledikçe ilk sahneler de kendisini yeniden ve yeniden inşa edecektir. İç ve dış mekân, beden ile zihin analogisi gibi okunabilecekken, bizi yerleştirdiği gözlemci pozisyonundan baktığımızda kendimizi tıpkı diğerleri gibi yapıya hapsedilmiş bir denek olarak buluruz. İç mekânı ilk defa gördüğümüz sahnede yapıya dışarıdan değil içeriden bakarız. Karakter dışarıdayken biz çoktan içerideyizdir.



Pallasmaa'ya göre mimari imge ve mekânın artikülasyonu herhangi bir filmin temel dramatik ve koreografik ritmini oluşturur. Yazar, *The Image of Architecture* kitabında usta sinemacıların mimarlıkla en güçlü karşılaşma biçimlerinden

³ A.g.e. s: 22. Çevrilerek alıntılanan cümle: “Place and event, space and mind, are not outside of each other. Mutually defining each other, they fuse unavoidably into a singular experience; the mind is in the world, and the world exist through the mind.”

örnekler verir. Peyzajda bir ev imgesi, bir yapının cephesinin maskevari görünüşü, kapı ve pencerelerin iki dünya arasında araçlar ve kadraj araçları olarak kullanımı, evcilliği ve özel alanı yansıtan şömine, masanın odaklama ve ritüelleştirme gücü, yatağın kişiselliği...⁴

Pelerinli adam, başka kapıları da dener. Yapıya nereden ve nasıl girdiğini bilmesek de basamakları inerken görürüz karakteri. Burada dış dünyadan laboratuvar ortamına geçiş için bir aracı olması gereken kapının işlevini gerçekleştirdiğine tanık olmuyor oluşumuz tesadüf değil. Bir zihinden diğerine geçişte duyuların işlevinin arka planda bırakılacağı telepati sürecine dair de çok şey söyler bize bu kapı sahnesi. **Pallasmaa** mimari bir öge olmanın ötesinde çok güçlü mimari imgesi olan merdivenlerin sinematik dramaturjideki merkezi rolünden, merdivenin bir yapının omurgası olarak görülebileceğinden bahseder.⁵ Binaya giriş kapıları kapalıdır ve zihne giriş de çok kolay olmayacaktır. Öncelikle aşağı inilmesi gerekir. Tam burada farklı bir okuma yapmak mümkün. Yapıyı bir karakter olarak ele aldığımız zaman veya ilerleyen örneklerde göreceğimiz gibi yeni duyular için yeni bir organ olarak anlamaya çalıştığımızda karakterin yapının dışında kalışının kapıların kilitli oluşundan değil, bedenini yapının bedeninden ayıran eldiveninden henüz kurtulmamış oluşundan kaynaklandığını da söyleyebiliriz.

İçeride

“Zihin dünyadadır ve dünya düşünceler aracılığıyla oluşur.”⁶



Artık herkes içeride. Beyaz önlüklü doktor ile siyah pelerinli adam; brüt beton duvarlar,

⁴ A.g.e. s: 32

⁵ A.g.y.

⁶ A.g.e. s: 22. Çevrilerek alıntılanan cümle: “Place and event, space and mind, are not outside of each other. Mutually defining each other, they fuse unavoidably into a singular experience; the mind is in the world, and the world exist through the mind.”

aşşap kaplamalar ve steril bir ışıkla aydınlanan modern bir koridorda yürüyor. Doktorun adamı davet ettiği oda, gördüğümüz bir diğer kapı iç dünyaya açılıyor. Bir önceki sahnedeki fonksiyonelliğın aksine burada işlevsel öğelerle değil zihinsel imgelerle karşılaşılıyor. Tam da bu noktada dış ses *Geştalt*'tan bahsediyor:

Deneyin araştırmacısına kısmi bir telepatik bağımlılık duymasını sağlamak parapsikolojik ve deneysel geştaltın karşı konulamaz bir parçasıdır. Bu bağımlılığı kontrol edilebilir seviyede tutmanın yolu bu deneysel geştaltın organik parçası olarak görülmelidir.⁷

Geştalt kuramının en kritik vurgusu, herhangi bir uyaran çevresinin bir bütün olarak ele alınması gerektiği çünkü o bütünsel konfigurasyonun, içinde barındırdığı parçaların bütün içindeki işlev ve anlamını oluşturduğudur.⁸

Filmde dış ses görüntülerle birleşerek doğrusal bir anlatı kurmasa da şüphesiz bilinçli bir eşleştirme çabası var; brüt, modern bir yapı içinde farklı çağlardan kişisel nesnelere dolu odaya girdiğimizde dış sesin *Geştalt*'tan bahsetmesi tesadüf değil. Bu anlamda, mekân, ekranda bir bir beliren nesnelere, denek ve tüm bunlara bakan bizleri geştaltın organik parçaları olarak düşünmek mümkün. Zihindeyiz. Hep birlikte bir bütünün parçalarıyız: denekler, görünen ve görünmeyen araştırmacılar, yapı, kamera ve biz.

Tanışma Noktaları

Filmde pelerinli adam ve onun aracılığıyla izleyicinin her bir denek ile ilk karşılaştığı mekân farklı. Her bir bireyin farklı bir mekânda ortaya çıkması ve farklı sosyal bir araya gelişleri de tesadüf olmamalı.

Bireyin çevresini algılama ve çevresine tepki vermesinin benzersiz biçiminin kendi deneyimsel mekân sürekliliğinin bir işlevi olduğunu anlıyoruz. Nesne olayları bireyin deneyimsel mekân sürekliliğine girdiğinde o mekânın organik ayrılmaz parçası haline gelirler. O mekânın yaratıcı doğasına uygun olarak niteliksel olarak değiştirilirler. (...) iki telepatin deneyimsel zaman mekân sürekliliği birleşebilir.⁹

⁷ *Stereo*, dış ses.

⁸ Esra Mungan, *Geştalt Kuramı: İnsana Dair Başka Bir Bilim Mümkün mü?* Metis Yayınları, 2023, sf: 66

⁹ *Stereo* dış ses.



Denekler farklı mekânlarda, farklı ilişki biçimleri üzerinden etkileşime geçerken izleyicinin zaman mekân sürekliliği de sinema aracılığıyla telepatlarla birleşiyor. Deney ortamının baskıcı, bilinmez atmosferi izleyici için de zorlayıcı bir deneyime dönüşüyor. Koridorlar, atriumlar, köprüler karakterlerin diyaloga girdiği, onları birbirine “bağlayan” mekânlar iken örneğin laboratuvar, amfi, kafeterya, toplantı odası gibi mekânlar daha ileri düzeyde bir aktarımın gerçekleştiği, karakterleri “birleştiren” yerler olarak karşımıza çıkıyor. Bireylerin telepatik etkileşimlerinin yoğunluğu iletişime geçtikleri mekânlar üzerinden okunabiliyor. Yapı brüt duvarları, camları, aydınlatması, mobilyaları veya dolaşım kurgusuyla bize karakterlerin telepatik etkileşimi üzerine belki de akışta bize en çok ipucu veren öge oluyor. Farklı kotlardan baktıkları zaman mı aktarım daha yoğun olacaktır yoksa bir köprüde karşılaştıkları zaman mı? Telepatik deneyimi farklı bir kimlik kurgulayarak bir anlamda *hackleyen* karakteri masalarla dolu bir sınıfta görmemiz bu doğrultuda yapının adeta beden bir parçası gibi okunabileceği yönünde ipucu veriyor. **Cronenberg**'in arabaları organlaştırdığı *Crash* (1996) veya *Cosmopolis* (2012) filmlerine baktığımız zaman bunun pek de olasılık dışı olmadığını görmek mümkün. Birbirlerine camların ardından, farklı kotlardan bakan karakterlerin yapıyla kurdukları teması takip ettiğimizde yapının doluluk ve boşluklarıyla bir “telepati organı” olduğu söylenebilir mi?



Özelden Genele, Bireyden Kümeye

“8 deneğin paylaştığı müşterek deneyimsel mekânın doğası nedir?”¹⁰

Deneklerle tek tek karşılaşmamızın ardından onları bu sefer farklı mekânlarda farklı ilişki biçimleri içinde görüyoruz. **Pallasmaa**'nın da bahsettiği gibi masa birleştirici bir öge olarak telepatların iletişim kurduğu, birbirini ikna ettiği, seviştiği, birleştirici ve ritüelleştirici bir rolde konumlanıyor. Karakterleri yapı ile yalnız kaldıkları anlar dışında özel bir mekânda görmüyoruz. Yatakları yok; yerde, rastgele mekânlarda uyuyorlar.

İlk sahneden itibaren takip ettiğimiz pelerinli adamı telepati süreci ilerledikçe başlangıçta içine giremediği yapının her bir köşesini dolaşırken görüyoruz; yere oturuyor, duvara yaslanıyor, tırabzana dokunuyor, çevresine bakıyor, yapıyı adınımlıyor... En güçlü telepat olduğunu anladığımız deneğin yapıyla en çok temas eden karakter oluşu bize hem telepati sürecinde hem de yönetmenin niyetinde yapıya **Pallasmaa**'nın bahsettiği analogilerden çok daha fazla rol düştüğünü gösteriyor. **Cronenberg**'in Andrews Binası'nı özellikle henüz boşken kullanmayı tercih etmesinde¹¹ de farklı bir amaç yatıyor olmalı.

¹⁰ **Stereo**, dış ses.

¹¹ Filmmaker magazine ([bağlantı](#))



Tekrar Dışarıda

Pelerinli adamın dışarıdan içeriye attığı bakış, filmin sonunda yapının dev cam cephesinden dışarı bakan kadın aracılığıyla bize hatırlatılıyor. Bu sefer kadın içeriden dışarıya bakarken biz dışarıdan yapıya bakıyoruz. Kamera ile birlikte biz deneklerden daha önce yapıdan kurtuluyoruz. Bu sahne bize artık filmin sonuna geldiğimizi söylüyor.



Bedenler ve Zihinler Arasında Bir Organ Olarak Yapı

Cronenberg bu ilk uzun metrajlı filminde neden mekânın sembolik gücüne bu denli ihtiyaç duyan bir hikâyeye tercih etti? Kurgu bir mekân olan “Kanada Erotik Araştırma Akademisi” için neden gerçekten de bir eğitim yapısı olan Andrews Binası tercih edildi? Toronto Üniversitesi Scarborough kampüsünde konumlanan ve adını tasarımcısı **John Andrews**’tan alan yapının Kanada’nın en önemli brütalist mimarlık örneklerinden biri olmasının bu filmle nasıl bir ilişkisi var? Film için

soğuk ve çarpıcı¹² bir mekân yaratmak mıydı amaç yoksa binaya “seksi”¹³ bir rol atfetmek mi istendi? Brütalizm ve şeffaflık bu film aracılığıyla nasıl okunabilir? **Byung-Chul Han**’ın kötücül “şeffaf toplum” kavramı ile telepati ve brütalizm birlikte okunabilir mi? **Stereo**’yu “sıradışı” bir film olarak nitelendiren, filmdeki mekân kullanımından bahsederken brüt beton, cam panel, tavan ışıkları gibi modernist mimari ifadeleri boşluk hissi üzerinden okuyan ve brütalist mekân kullanımıyla “soğuk”, “engelleyci” bir *aura* yaratıldığından söz eden **William Beard**’in¹⁴ veya bu okumayı eleştirerek filmdeki seks araştırmasını **Lacan** ve **Foucault** ışığında ele alarak brüt yapıyı seks ile ilişkisi üzerinden inceleyen **Komar**’ın yazılarında yapının bir telepati organı oluşuna dair izler bulunabilir mi? Karakterlerin yolculuğunu, mimari elemanlarla etkileşimleri ölçüsünde anlamlandırmaya çalışarak yola çıkan yazı, bu yaklaşımın bir anlamda eşyalarla dolu odaya atılan ilk bakış gibi zihinsel imgeleri art arda yığan ve onları çeşitli çıkarımlarla eşleştiren eksik bir okuma olduğunu fark ederek **Stereo**’da mimarının bir telepati organı olarak inceleneceği başka bir yazının tohumlarını atmayı dener. **Stereo**, yönetmenin en sevilen ve beğenilen filmleri arasında sayılmasa da, mimarlık ve sinema arakesitinde çalışanların aklına gelen ilk çalışmalar arasında olmasa da özellikle mimarlık ile ilişkisi bağlamında birçok okumaya kapı açacak bir güce sahip görünüyor.

Kaynakça

- Beard W. (2006) *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press
- Mungan, E. (2023). *Geşalt Kuramı: İnsana Dair Başka Bir Bilim Mümkün mü?* İstanbul: Metis Yayınları.
- Pallasmaa J. (2007). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing.

¹² “Named for its designer, John Andrews, the building’s brutalist architecture provides a stark, cold setting for the film, in which an unseen Dr. Luther Stringfellow conducts sexual experiments, which allow his test subjects to reach new levels of consciousness.” [Cronenbergmuseum.tiff.net ([bağlantı](#))], son erişim: 11.04.2023]

¹³ S. Komar, “Sex, lies and architecture: Brutalism and the search for sexual truth in David Cronenberg’s Stereo”

¹⁴ Beard, W., *Stereo* (1969), “Erotic research”, “The bare slabs of concrete and sheets of glass, the panels of overhead lights, the severe angles, the general sense of emptiness in a context of powerful modernist architectural gestures, all cast a cold and forbidding aura around the proceedings.”