

T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR



TÜRKİYE SİNEMASI'NDA MEKANIN POLİTİĞİ VE
ÖZNEİN DÖNÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EGE GÖKSU

İSTANBUL, 2025

T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR



TÜRKİYE SİNEMASI'NDA MEKANIN POLİTİĞİ VE
ÖZNEİN DÖNÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EGE GÖKSU

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ NUR TUĞÇE BİGA

İSTANBUL, 2025

KABUL VE ONAY

EGE GÖKSU tarafından hazırlanan “TÜRKİYE SİNEMASI’NDA MEKANIN POLİTİĞİ VE ÖZKENİN DÖNÜŞÜMÜ” adlı tez çalışmasının savunma tarihi 10.02.2025 tarihinde yapılmış olup aşağıda verilen jüri tarafından oy birliği ile İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Medya ve Kültürel Çalışmalar programı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Nur Tuğçe BİGA

İstanbul Arel Üniversitesi

.....

Üye

Doç. Dr. Hasan GÜRKAN

İstinye Üniversitesi

.....

Üye

Doç. Dr. Güven ÖZDOYRAN

İstanbul Arel Üniversitesi

.....

İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun
..... tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

.....

Prof. Dr. Ali AKDEMİR

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**TÜRKİYE SİNEMASI'NDA MEKANIN POLİTİĞİ VE ÖZHENİN DÖNÜŞÜMÜ**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10.02.2025

EGE GÖKSU

ÖZET

**TÜRKİYE SİNEMASI'NDA MEKANIN POLİTİĞİ VE ÖZKENİN
DÖNÜŞÜMÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
EGE GÖKSU
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR**

(DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ NUR TUĞÇE BİGA)

İSTANBUL, 2025

Kamusal mekan ve iktidar ilişkileri her zaman karşılıklı bir etkileşim içindedir. İktidar sahipleri kendi ideolojileri doğrultusunda her zaman mekanı dönüştürmeyi ve kullanmayı amaçlamıştır. Aynı şekilde bir yönetmen de, karakterlerin iktidar ilişkilerini ortaya koyarken daha kamerayı koyduğu yerden başlayarak mekanı sınırlandırmaya başlar. Bunu yaparken karakterlerin iletişimini de, olguları anlamlandırma biçimlerini de belirlemiş olur. Mekanın izleyen tarafından algılanma şekli, karakterler tarafından deneyimlenen mekanın filmin başından sonuna kadar olan dönüşümü doğrultusundadır. Bu dönüşümü anlamak, aslında filmdeki iktidar ilişkilerinin dramatik yapı boyunca nereden nereye doğru yöneldiğini tanımlamamıza da yardımcı olmaktadır. Bunu analiz etmek, kamusal mekanın da, filmlerdeki kurgusal mekanların da aslında birer karakter olarak neye hizmet ettiğini algılamayı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mekanın Üretimi, İktidar, Toplumsal Kurumlar, Türkiye Sineması, Sinemada Mekanın Temsili, Mekanın Politikası

ABSTRACT

POLITICS OF SPACE AND TRANSFORMATION OF THE SUBJECT IN TURKISH CINEMA

MASTER'S THESIS

EGE GÖKSU

GRADUATE SCHOOL, ISTANBUL AREL UNIVERSITY

MEDIA AND CULTURAL STUDIES

(SUPERVISOR: ASSİST. PROF. DR. NUR TUĞÇE BİGA)

İSTANBUL, 2025

Public space and power relations are always in a reciprocal interaction. Those in power have always aimed to transform and utilize space in accordance with their ideologies. Similarly, a director, while revealing the power relations of the characters, begins to limit space starting from the placement of the camera. In doing so, they also define the characters' communication and their ways of making sense of the phenomena. The way space is perceived by the viewer is in line with the transformation of the space experienced by the characters from the beginning to the end of the film. Understanding this transformation helps us define the direction in which the power relations in the film are moving throughout the dramatic structure. Analyzing this will allow us to perceive what both public space and fictional spaces in films serve as, in fact, as characters themselves.

Key Words: The Production of Space, Power, Social Institutions, Turkish Cinema, The Representation of Space in Cinema, The Politics of Space

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ	iv
TABLO LİSTESİ	vi
ÖNSÖZ	vii
1 GİRİŞ	1
2 MEKANIN ÜRETİMİ VE POLİTİĞİ	9
2.1 Mekanın Üretimi	9
2.2 Bir Tahakküm Aracı Olarak Mekanın Politikası.....	13
2.3 Toplumsal Kurumların Mekansal Temsil ve İnşası (Aile, Din, Siyaset, Ahlak).....	25
3 SİNEMADA MEKANIN POLİTİĞİ	29
3.1 Sinemada Mekanın Kurgusu ve Üretimi.....	29
3.2 Sinema, Mekan-İktidar İlişkileri	34
3.3 Sinemada Öznenin Dönüşümünde Mekanın Rolü	37
4 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA MEKANSAL TEMSİL VE İNŞA	41
4.1 “Takva” Filminde Mekan Kurgusu: Dini Otorite ve Tahakküm İlişkilerinin Mekansal Temsili ve Öznenin Dönüşümü	44
4.1.1 Filmde Mekanın Kullanılma Biçimi	48
4.1.2 Filmde İfade Bulan İktidar İlişkileri	49
4.1.3 Filmin Mekansal Kurgusunun Değerlendirilmesi.....	50
4.2 “Çoğunluk” Filminde Mekan Kurgusu: Aile İçi Tahakküm İlişkilerinin Mekansal Temsili ve Öznenin Dönüşümü	57
4.2.1 Filmde Mekanın Kullanılma Biçimi	59
4.2.2 Filmde İfade Bulan İktidar İlişkileri	60
4.2.3 Filmin Mekansal Kurgusunun Değerlendirilmesi.....	61
4.3 “Abluka” Filminde Mekan Kurgusu: Dayanışma ve Ahlaki İlişkilerin Çöküşünün Mekansal Temsili ve Öznenin Dönüşümü.....	64
4.3.1 Filmde Mekanın Kullanılma Biçimi	66
4.3.2 Filmde İfade Bulan İktidar İlişkileri	68
4.3.3 Filmin Mekansal Kurgusunun Değerlendirilmesi.....	69
4.4 “Nasipse Adayız” Filminde Mekan Kurgusu: Siyasi Tahakküm ve İktidar Arzusunun Mekansal Temsili ve Öznenin Dönüşümü.....	71
4.4.1 Filmde Mekanın Kullanılma Biçimi:	73
4.4.2 Filmde İfade Bulan İktidar İlişkileri	75
4.4.3 Filmin Mekansal Kurgusunun Değerlendirilmesi:.....	77
5 SONUÇ	81
6 ÇALIŞMADA ÇÖZÜMLENEN FİMLERİN KÜNYELERİ	88
7 KAYNAKLAR	90
8 ÖZGEÇMİŞ	94

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 Geniş açıda Manaus, Brezilya.....	29
Şekil 3.2 Yakın açıda Manaus, Brezilya	30
Şekil 3.3 <i>Otobüs</i> filminde otobüs ve yolcular.....	31
Şekil 4.1 <i>Takva</i> filminde Muharrem.	44
Şekil 4.2 <i>Takva</i> filminde dergah ve cemaati.	45
Şekil 4.3 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in gündelik hayatı.	46
Şekil 4.4 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in tarikatta görev aldıktan sonra namaz sırasında önde saf tutması.....	46
Şekil 4.5 <i>Takva</i> filminde çuvalcının, patron ve Muharrem tarafından kullanılma şekli.	47
Şekil 4.6 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in maddiyat ile ilişkisinin değişmesi.	47
Şekil 4.7 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in maddiyat ile ilişkisinin değişmesi.	48
Şekil 4.8 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in dergaha taşınması ile mekanın dönüşümü... 50	
Şekil 4.9 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in maddiyat ile ilişkisinin rüyalarına girmesi.. 51	
Şekil 4.10 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in maddiyat algısının değişmesi ile mekan algısının kayması.....	52
Şekil 4.11 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in tarikatta görev alması.	54
Şekil 4.12 <i>Takva</i> filminde Muharrem’in yaşadığı mekansal çelişki sonrası iktidara teslim olması.	55
Şekil 4.13 <i>Çoğunluk</i> filminde Mertkan’ın gönderileceği şantiyedeki yeni mekanı... 57	
Şekil 4.14 <i>Çoğunluk</i> filminde ailenin iktidar alanı.	57
Şekil 4.15 <i>Çoğunluk</i> filminde Mertkan’ın iktidar alanları; AVM, Banyo.	58
Şekil 4.16 <i>Çoğunluk</i> filminde Mertkan’ın şantiyedeki iktidar alanı.	59
Şekil 4.17 <i>Çoğunluk</i> filminde toplumsal iktidar alanı içinde Mertkan.	60
Şekil 4.18 <i>Çoğunluk</i> filminde toplumsal iktidar alanı içinde Mertkan.	60
Şekil 4.19 <i>Çoğunluk</i> filminde Mertkan’ın iktidar alanı; Odası.....	62
Şekil 4.20 <i>Çoğunluk</i> filminde Mertkan’ın yaratamadığı iktidar alanları.	62
Şekil 4.21 <i>Çoğunluk</i> filminde son sahne; Mertkan’ın iktidar alanına teslim olması. 63	
Şekil 4.22 <i>Abluka</i> filminde dönüşüme direnen iktidar alanı; Mahalle.....	65
Şekil 4.23 <i>Abluka</i> filminde toplumsal ve bireysel iktidar alanları.	65
Şekil 4.24 <i>Abluka</i> filminde Ahmet tarafından dönüştürülen iktidar alanı.	66
Şekil 4.25 <i>Abluka</i> filminde dönüşmüş iktidar alanında Kadir	67

Şekil 4.26 <i>Abluka</i> filminde değişmeyen iktidar alanı.	67
Şekil 4.27 <i>Abluka</i> filminde dönüşüme direnen iktidar alanı; Birahane.	68
Şekil 4.28 <i>Abluka</i> filminde değişmeyen iktidar alanı.	69
Şekil 4.29 <i>Abluka</i> filminde değişmeyen iktidar alanı.	70
Şekil 4.30 <i>Abluka</i> filminin son sahnesi; Kadir'in değişmeyen iktidara teslim olması.	70
Şekil 4.31 <i>Nasipse Adayız</i> filminde seçim yüzünden dönüşen iktidar alanları.....	72
Şekil 4.32 <i>Nasipse Adayız</i> filminde Doktor Kemal Güner.	72
Şekil 4.33 <i>Nasipse Adayız</i> filminde seçim yüzünden dönüşen iktidar alanları.....	73
Şekil 4.34 <i>Nasipse Adayız</i> filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.	74
Şekil 4.35 <i>Nasipse Adayız</i> filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.	76
Şekil 4.36 <i>Nasipse Adayız</i> filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.	78
Şekil 4.37 <i>Nasipse Adayız</i> filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.	79
Şekil 4.38 <i>Nasipse Adayız</i> filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.	80
Şekil 4.39 <i>Nasipse Adayız</i> filminin son sahnesi; Kemal Güner mekânsal çelişkilere teslim olur.....	80

TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 2.1 <i>Harvey ve Lefebvre</i> tarafından ele alınan mekan kategorileri	24
Tablo 4.1 <i>Takva</i> filminin başında kurulu ilişkilerin mekansal değerlendirmesi.....	53
Tablo 4.2 <i>Takva</i> filminin sonunda değişen ilişkilerin mekansal değerlendirmesi.	55
Tablo 4.3 <i>Çoğunluk</i> filminin başında kurulu ilişkilerin mekansal değerlendirmesi. .	61
Tablo 4.4 <i>Çoğunluk</i> filminin sonunda değişen ilişkilerin mekansal değerlendirmesi.	63
Tablo 4.5 <i>Abluka</i> filminin başında kurulu ilişkilerin mekansal değerlendirmesi.	69
Tablo 4.6 <i>Abluka</i> filminin sonunda değişen ilişkilerin mekansal değerlendirmesi. ..	71
Tablo 4.7 <i>Nasipse Adayız</i> filminin başında kurulu ilişkilerin mekansal değerlendirmesi.	77
Tablo 4.8 <i>Nasipse Adayız</i> filminin sonunda değişen ilişkilerin mekansal değerlendirmesi.	78

ÖNSÖZ

Kamusal mekan ve tedirginlik hissi özellikle büyük şehirlerde hissedilmektedir. Mekansal tedirginliği kamusal mekanın içinde en net yaşadığım gün İstanbul'da metrobüste olduğum bir gündü. Geldiğimiz durakta içeri giren bir yolcu önümde durdu. Bir durak sonra inmeden önce, halihazırda içeride olan bir başkasına hiç konuşmadan bir çanta verdi ve durak gelince indi. Çantanın ne olduğunu ve bu insanların neden hiç konuşmadan bunu yaptıkları beni çok tedirgin ettiği için bir sonraki durakta ben de indim. Sonra bunun benim için zaten alışageldik bir tedirginlik olduğunu ve İstanbul'da bunu sürekli yaşadığımı fark ettim. Uzun bir süredir gideceğim bir yere İstiklal Caddesi'nden yürümek yerine, yolumu uzatarak bir paralel sokaktan gittiğim dikkatimi çekti. Kamusal mekanın tedirginlik hissinin sinemadaki karşılıklarını araştırmanın beni mekanı anlamaya bir adım daha yaklaştıracığını düşündüm. Mekanı anlamak, kurgulamak, dönüştürmek hem şehir plancısı bir anne ve babanın çocuğu, hem de sinemacı olduğum için benim için çok önemliydi. Bu tez çalışmasında, mekanın üretimi ve politik işlevleri ile sinemada mekanın temsili incelenecektir. Bir başka ifade ile mekanın toplumsal ve politik anlamlarının derinlemesine incelenmesi amaçlamakta olup özellikle 2000 sonrası Türkiye sinemasında mekanın kullanılma biçimi ve mekanın, bireylerin toplumsal kimliklerini şekillendirme gücü üzerinde durulacaktır. Sinemada mekanın temsili, izleyicinin toplumsal gerçekliklerle kurduğu ilişkiyi derinleştirmekte ve bireylerin kimlik inşasında önemli bir rol oynamaktadır.

Yüksek Lisans tez çalışmam sürecinde bana yol gösteren tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nur Tuğçe BİGA'ya, tez sürecinin başlangıcında danışmanım olan Doç. Dr. Hasan GÜRKAN'a, mekan algısı konusunda ufkumu açan annem Prof. Dr. Aliye Emel GÖKSU'ya ve babam Prof. Dr. Sezai GÖKSU'ya teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

10.02.2025

EGE GÖKSU

1 GİRİŞ

Mekan, kurgulanmış alandır. Kurgulandığı her ortamda ve durumda da politik bir nesne olarak karşımıza çıkar. Mekanın nasıl politize olduğunu anlamak için, kurgulanma şekli ve amacını analiz etmek yeterlidir. Bu durumu ister mikro düzeyde, ister makro düzeyde okumak mümkün olabilmektedir.

Steril bir ortamda büyütülen bir çocuk için ebeveynlerin oluşturduğu bir mekan bu anlamda incelenebilir. Böyle bir mekan steril ve olası tüm tehditleri dışarıda tutan bir mekan olarak kurgulanacaktır. Bunun aksine başka bir çocuk için steril olmayan ve korumacı bir zihinle dizayn edilmemiş bir mekandan ise farklı bir sonuç ortaya çıkacaktır. Bu mekan gelecek olan tüm tehditleri “öngörüsüz ama kontrollü” bir şekilde içine alacak bir mekandır. Bu iki ortam da, yaratılmış ve inorganik mekanlar olarak politik bir yaklaşımla oluşturulmuştur. İkisi de arkada bir iktidar mekanizmasını saklarken, önde güvenli amaçlarını sergilemekle övünür. Böylece, birey-iktidar ilişkisi adına çok temel okumalar yapılabilecek özellikler taşır. Gelecekteki bir çok travmanın okumasını da bittabi içinde saklar. Yalnızca nihai mekanın rolünü analiz ettiğimizde, iki durumda da, ileride kökleşecek davranış biçimlerinin temelini okuma fırsatımız vardır. Öyle ki kendi içinde öznel ve özgün ilişkiler ağını da ancak bu yolla ortaya çıkarabiliriz. Kamusal mekan da çeşitli ilişkiler ve iktidar ağını ortaya çıkarmak açısından olanaklar barındırmaktadır.

Hannah Arendt'in kamusal alan ve kamusal mekan üzerine tartışmaları, bu kavramların tarihsel bağlamını ve Antik Yunan'dan günümüze geçirdiği dönüşümü anlamak açısından önemli bir çerçeve sunuyor. Arendt'in hane ve siyasî alan ayrımına dayanan “özel alan/kamusal alan” anlayışı, kamusal alanı soyut bir kavramdan çıkararak mekansal bir gerçekliğe dönüştürür. Antik Yunan'daki Agora örneği, bu dönüşümün somut bir yansımasıdır. Yurttaşların bir araya gelip fikir alışverişinde bulunduğu, sorunlara kolektif çözümler aradığı bu kamusal alan, modern tartışmalar için de güçlü bir referans noktasıdır. Benim yorumumda bu mekansal içerik, yalnızca bir fiziksel alan olmanın ötesine geçer; kamusal alanın, bireylerin toplumsal kimliklerini ve haklarını deneyimledikleri bir alan olduğu fikrini taşır. Özellikle sinema perspektifinden bakıldığında, kamusal mekanların toplumsal ve politik

anlamları, hikâye anlatıcılığında güçlü bir araç olarak kullanılır. Arendt'in bu bağlamdaki analizleri, sinemada mekanın bireyler ve toplum arasındaki dinamikleri nasıl yansıttığını ve bu alanların modern dünyada nasıl anlam kazandığını derinlemesine değerlendirmek için önemli bir temel sunar. (Göksu ve Karpat, 2023)

Toplumun faydalanması için dizayn edilmiş bir kamusal mekanda da aynı şekilde ilişkiler ağı ortaya çıkartılabilir. Bu temeldeki "faydalanma" amacı, arkasında aslında bir yönlendirme hatta mecbur bırakma da taşımaktadır. Sonuçta kamusal mekan, toplumun faydasına gibi gözükse de erk için dizayn edilmiş bir mekandır. 2021'de Taksim'deki yeni Atatürk Kültür Merkezi kompleksinin genişletilip, içinde oluşturulan "kültür yolu" ile, Nişantaşı'ndan Taksim'e akan yaya trafiğini kendi içinden geçirmesi, erk için yapıldığını gösteren bir örnektir. Burada var olan toplumsal alışkanlıklar değiştirilip, bir vatandaş nehri, her ne kadar tasarlanmamış gibi dursa da, bir çeşit ideolojik tünel içinden geçirilmektedir. Orta Doğu Teknik Üniversitesi kampüsü dizayn edilirken, ana aksları birbirine bağlayan yaya yollarının tasarlanmayıp, öğrencilerin günlük pratikleri içinde organik şekilde oluşmasının sağlanması, kamusal mekanın kullanıcılar tarafından şekillendirilmesi konusunda tam karşıt bir örneği oluşturmaktadır. Bu iki örnekte de iktidar ilişkilerini anlamak için, ancak ve ancak kullanıcılar ile mekan ilişkisine bakmak durumundayız.

Marx'a göre sermaye, doğası gereği statik kalamaz; sürekli olarak genişlemek ve yeni pazarlara ulaşmak ister. Bu yüzden üretim süreçlerinin değişim-değerine daha fazla dayanması, yani ürünlerin yalnızca tüketim için değil, değişim ve kar elde etmek için üretilmesi, dolaşımı bir zorunluluk haline getirir. Ancak bu dolaşım, yalnızca ürünlerin bir yerden başka bir yere taşınması değildir; aynı zamanda sermayenin kendi hareketliliğini sürdürebilmesi için gereken iletişim ve taşıma altyapısının da yaratılmasıdır. Mesafenin zamanla "ortadan kalkması" ifadesi, modern kapitalizmin ulaşım ve iletişim teknolojileriyle fiziksel sınırlamaları aşma çabasına işaret eder. Bu süreçte, taşımacılık ve iletişim giderleri, sermaye için yalnızca bir lojistik meselesi değil, aynı zamanda üretim ilişkilerinin sürdürülebilirliğini sağlayan kritik bir unsurdur. Kapitalizmin büyüme ve genişleme dinamikleri, mesafeyi bir engel olmaktan çıkararak, dünyanın daha bağlantılı ve erişilebilir hale getirilmesini zorunlu kılar. Ancak bu aynı zamanda, sermayenin kendi doğasına içkin olan çelişkileri - örneğin, sürekli hız ve genişleme ihtiyacının yarattığı toplumsal ve çevresel

maliyetler- gözler önüne serer. Marx burada, kapitalizmin yapısal olarak mekanı ve zamanı yeniden düzenleme eğilimine vurgu yapıyor. Ona göre mekan, kapitalist üretim ilişkileri içinde yalnızca bir fiziksel zemin değil, aynı zamanda sermayenin dolaşımını hızlandıran ve karı maksimize etmeye yönelik bir araç olarak yeniden şekillendirilir. Marx'ın belirttiği gibi, sermaye için mekanın politik işlevi, coğrafi sınırları aşarak dünya ölçeğinde bir pazar yaratma zorunluluğuyla belirlenir. Bu zorunluluk, mekanın zaman tarafından sıkıştırılmasını ve ulaşım ile iletişim ağları üzerinden yeniden örgütlenmesini gerektirir. Böylece mekan, üretim ve değişim süreçlerinde bir maliyet unsuru olmaktan çıkıp, sermayenin hareketini kolaylaştıran bir altyapı unsuru haline gelir. Ancak bu süreç, mekanın homojenleşmesine ve yerel farklılıkların silinmesine yol açarak iktidarın ekonomik işlevini pekiştirir. Mekan, böylelikle sermayenin kontrol edilebilir ve yönetilebilir bir unsuru haline getirilir; bu da kapitalizmin doğasında var olan sömürü ve tahakküm ilişkilerinin mekansal düzlemde yeniden üretilmesini sağlar. (Marx, 2013)

Görüldüğü gibi alan, iktidarın amacı çerçevesinde kurgulanarak tahakküm kurulan bir mekana dönüşmektedir. Bir noktada tümünden geldiğimiz her örnekte kurulan tahakkümün farklı boyutlardaki sağlamasını yapabildik. Mekan meselesine bu çerçevede, kent üzerinden bakmış Henri Lefebvre, David Harvey gibi antropolog ve sosyologlar, kendi metodolojilerini bir çeşit turnusol kağıdı gibi kullanarak iktidarın tahakkümünü ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Baktıkları kent çerçevesi her ne kadar daha geniş gibi dursa da, toplum için belli bir amaç uğruna kullanımına açılmış mekansal düzenlemeler konu edilmektedir. Tıpkı bir sinema filmindeki mekanların kullanımını gibi, karakterlerin çevresini sarmış ideolojik tünellerdir.

Modern dünyada mekan, hem fiziksel hem de psikolojik bir araç olarak, bireyin içsel dönüşüm süreçlerini etkileyen dinamik bir unsurdur. Marshall Berman, Moderniteyi sorguladığı eserinde modernitenin birey üzerinde yarattığı yıkıcı etkilerden bahseder: "Modern olmak, sürekli değişim içinde olma vaatlerini getirir, ancak bu değişim, bizi varoluşumuzun temellerinden koparır" (Berman, 1982). Berman'ın bu değerlendirmesi, modern şehirlerde yaşanan toplumsal dönüşümlerin mekanın birey üzerindeki etkilerini nasıl artırdığını göstermektedir. Mekan, artık sadece fiziksel bir alan olmakla kalmamış, aynı zamanda bireyin toplumsal konumunu ve kimlik mücadelesini şekillendiren bir etken haline gelmiştir. Bu durum,

Baudelaire'in Yoksulların Gözleri metninde gözlemlenen toplumsal adaletsizliklerde de kendini gösterir. **Baudelaire**, yoksulların gözlerindeki acıyı, modern şehir yaşamının doğrudan bir yansıması olarak görür ve bu mekanlar, onların içinde sıkıştıkları toplumun bir yansıması haline gelir (Berman, 1982). **Walter Benjamin** de bu bağlamda mekanı, bireyin içsel dünyasında derin izler bırakan bir fenomen olarak ele alır; özellikle modern şehirlerin bireyi nasıl yabancılaştırdığı ve insan deneyimini nasıl dönüştürdüğünü sorgular (Benjamin, 1869).

David Harvey'e göre Paris'in 19. Yüzyıldaki hızlı büyümesi, kenti anlamayı ve temsil etmeyi zorlaştırıyordu. Bu zorluk, sadece maddi çevrenin değil, aynı zamanda bu çevrede şekillenen toplumsal dinamiklerin de nasıl kavranabileceği üzerine yoğunlaşan bir düşünce alanı yarattı. Romancılar, bu süreçte yalnızca kenti betimlemekle kalmadılar, aynı zamanda kent yaşamının anlamına dair sorular sorarak, toplumsal hayal gücünü şekillendirme görevini üstlendiler. Benim yorumumda, bu analiz özellikle kentsel mekanın sinemada nasıl ele alındığını anlamak açısından güçlü bir referans noktasıdır. Paris'in 19. yüzyıldaki dönüşümü, günümüz sinemasında kentlerin temsil edilme biçimleriyle paralellik gösterir. Mekanın, toplumsal yapıların bir yansıması olarak işlev görmesi, sinemada da hikâyelerin mekan üzerinden şekillendirilmesine olanak tanır. Harvey'in bu yorumu, sinema aracılığıyla kentsel değişimlerin nasıl okunabileceğini ve bu değişimlerin bireyler üzerindeki etkilerini nasıl görünür kılabileceğimizi anlamak için bir rehber sunuyor. Özellikle modern kentsel dönüşüm süreçleri ve toplumsal yapıların çatışmaları, Harvey'in Paris için sunduğu çözümleme yaklaşımıyla derinlemesine ele alınabilir. (Harvey, 2012)

Böylece, modern mekan, hem bireysel hem de toplumsal çatışmaların oynandığı bir sahne olarak değerlendirilebilir. Buradan hareketle, son yüzyılda toplumsal ilişkilerin birebir tanıdığı olmuş bir sanat olan sinemada, bunun karşılıklarını aramak yerinde bir sağlama olacaktır.

Feride Çiçekoğlu şehir kavramını "...sakinlerinin kolektif davranış biçimlerini, şehre ve hemşerilik ilişkilerine dair algılarını ve bunların tümünün temsil biçimlerini de içeren bir organizma." olarak tanımlamaktadır (Çiçekoğlu, 2015). Günümüzde kent mekanının dönüşümünden siyasal iktidarın tahakküm ilişkileri kavranabileceği gibi sinemada mekan ilişkileri üzerinden de toplumsal tahakküm ilişkileri açığa çıkartılabilecektir. Böylece ana çatışması toplumsal kurumlardaki iktidar ilişkilerinin

olduğu filmler incelenebilir. Bu filmlerde iktidar ilişkileri bağlamında mekânın karakterleri nasıl kuşattığını ve dönüştürdüğünü anlamak mümkün olabilecektir.

Bu bağlamda sinemada mekân / özne ilişkilerinin derinlemesine sorgulanması amacıyla Yükseköğretim Kurulu Yayın ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Ulusal Tez Merkezinde yer alan lisansüstü çalışmalar (yüksek lisans ve doktora tezleri), içerikleri açısından incelenmiş ve gruplanmıştır. Buna göre lisansüstü tez çalışmalarında sinemada mekân kullanımının, iki grupta ele alınarak incelendiği görülmüştür;

1. Grup tezler **sinema teknikleri** açısından mekânı ele almıştır. Bu çalışmalarda mekân, biçimsel bir unsur olarak ele alınmış olup sinema görsel teknikleri açısından değerlendirilmiştir. Bu bağlama ilişkin verilebilecek bazı yüksek lisans tez çalışması örnekleri şunlardır: Tüzün, S., “*Türk Sinemasında Mekân Tek Mekanda Geçen Filmler*”; Cantaş, A., “*Distopik Filmlerin Göstergebilimsel Analizi Terry Gilliam Sineması*”; Köksal, C., “*Göstergebilimsel Yaklaşımla Sinemasal Mekân Analizi: Otellerde Geçen Filmler Üzerinden Mekansal Ve Anlamsal Çözümler*” vb.

2. Grup tezlerde **politik bir nesne** olarak mekân değerlendirilmiştir. Bu çalışmalarda mekân, gönderme yaptığı politik unsurlara dair simgesel / sembolik yönüyle değerlendirilmiştir. Bu bağlama ilişkin verilebilecek bazı yüksek lisans tez çalışması örnekleri ise şunlardır: Uzunali, G., “*Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı*”, Mercan, F., “*Sinemada Gözetleyen İktidar: Açlık Oyunları Film Serisi Analizi*”, İnanlı, F., “*Emin Alper Filmlerinde İktidar ve Öteki Kavramının Sosyolojik Çözümlemesi: Foucaultcu Bir Bakış*” vb.

Bu tez çalışmasında ise bu çalışmalardan farklı olarak sinemadaki mekân kullanımı, Henri Lefebvre ve David Harvey’in ekonomik ve toplumsal bir nesne olarak mekânı ele alış biçimi çerçevesinde ele alınarak içeriksel / anlamsal yönüyle değerlendirilecektir. Çalışmanın bağlamsal çerçevesini, 1980 sonrası neoliberal politikalar kapsamında değişen kentleşme politikalarının sinemaya nasıl yansıdığı oluştururken, zamansal çerçevesini ise 2000 sonrası 2. Kuşak yapısal reformlar dönemi oluşturacaktır. Bu doğrultuda söz konusu politikaların uygulamaya geçirildiği döneme dair beşer yıllık periyotlarda dört film seçilecek ve 2000’den günümüze kadar

sinemada mekanın politik bir nesne olarak nasıl ele alındığı Lefebvre ve Harvey'in bakış açıları doğrultusunda içerik yönüyle değerlendirilecektir.

Bu noktada tezde şu sorulara yanıt aranacaktır;

-Sinema-iktidar-mekan ilişkileri nasıl yapılandırılmaktadır?

-Öznenin dönüşümü 2000 sonrası Türkiye sinemasında mekanın üretimi üzerinden nasıl okunabilir?

Bu amaçla çalışmanın birinci bölümünde mekanın nasıl üretildiği, politik bir nesne olarak Lefebvre ve Harvey tarafından nasıl yorumlandığı ele alınacaktır. İkinci bölümünde mekanın sinemada nasıl bir rol oynadığı ve karakterler arası iktidar ilişkilerini analiz etmemize nasıl yardımcı olduğu sorusuna yanıt aranacaktır. Üçüncü ve son bölümde ise 2000 sonrası yapılmış filmlerden beşer yıl arayla seçilmiş örnekler üzerinden ideolojik bir perspektifle mekan analizi gerçekleştirilecek, iktidar ilişkilerinin mekan kullanımına nasıl yansıdığı sorusu takip edilecektir. Bu filmlerin seçiminde dini otorite ve tahakküm ilişkileri, aile içi tahakküm ilişkileri, dayanışma ve ahlaki ilişkilerin çöküşü, siyasi tahakküm ilişkilerinin açığa çıkartılacağı ve analiz edileceği filmler olmasına dikkat edilmiştir. Bu filmlerdeki sahnelerin Lefebvre ve Harvey'in düşünsel metodolojik bağlamları çerçevesinde ele alınmak suretiyle incelenerek, baştan sona değişen mekan tercihleri ile iktidar ilişkilerinin nasıl pekiştirildiğinin sosyolojik bir analizle ortaya çıkartılması amaçlanmaktadır.

2006 yılı yapımı, senaryosu Önder Çakar'a, yönetmenliği Özer Kızıltan'a ait olan "Takva", iktidar ve hiyerarşi ilişkilerini, alışık olunmayan bir yerden merkezine alan son dönem Türkiye Sineması'nın en başarılı örneklerinden biridir. Zira kurduğu bu iktidar ilişkisi sahasını, iktidar saikleri yoluyla kurmaz. Her ne kadar onlar birer gösteren de olsa asıl gösterilen ana karakterin manevi yönü, ikinci ben'idir. Başat çatışma, karakterin içinde yaşanmakta, fakat mekan tercihleri buna paralel olarak değişip dönüşmektedir. Takva, bireyin manevi yolculuğu ile modern dünya arasındaki çatışmayı ele alırken, toplumsal ve dini baskıların birey üzerindeki etkisini derinlemesine işler. Muharrem'in, geleneksel dini inançlar ve modern ekonomik güçler arasında sıkışması, bireyin dönüşümünü dramatik bir şekilde ortaya koyar.

2010 yılı yapımı, senaryosu ve yönetmenliği Seren Yüce'ye ait olan "Çoğunluk", iktidar ağını, eleştirisini yönlendirdiği toplumsal yapının en temel taşı olan "aile" üzerinden kurmaktadır. Ana karakterin babası, aynı zamanda erk, devlet, kültür ile ilişkili şekilde mekan tercihlerini ele geçirir. Baş karakter de sona doğru aradığı tüm alternatifleri yine bu mekanların dışına çıkmaya çalışarak kurar. Filmde, aile içi hiyerarşi ve Türkiye'deki sınıfsal farklılıklar üzerinden toplumsal bir analiz ortaya konulmaktadır. Mertkan'ın ailesinin değerleri ile karşılaştığı farklı toplumsal gerçeklikler arasındaki çatışma, bireyin kimlik arayışında yaşadığı zorlukları vurgular. Bu filmde mekan, karakterlerin toplumsal konumunu belirleyici bir rol oynar.

2015 yılı yapımı, senaryosu ve yönetmenliği Emin Alper'e ait olan "Abluka", temel çatışmayı, mekanın iktidarı üzerinden kurar. Baş karakter bizatihi mekana hakim olmak üzere, bir muhbir olarak mekana sızarak çatışmayı kurar. Filmde mekanların hegemonik yapısı hikaye boyunca değişmekte ve yönetmen tarafından gerilim ögesi olarak kullanılmaktadır. "Abluka" filminde mekan, toplumsal çatışmaların fiziksel olarak yaşandığı bir arenaya dönüşmektedir. Polis ablukası altında yaşayan karakterler, çevrelerinde gelişen şiddet ve kontrol mekanizmalarıyla başa çıkmaya çalışır. Burada, mekan hem baskı hem de karakterlerin içsel dönüşümünü tetikleyen bir araç haline gelir.

2020 yılı yapımı, senaryosu ve yönetmenliği Ercan Kesal'a ait olan "Nasipse Adayız", bir post-truth politikacının, bizzat mekanı iktidar aracı olarak kullanmasını konu edinir. Ercan Kesal'ın yönettiği bu filmde, siyaset arenasına girmeye çalışan bir karakterin bürokrasi ve politik kültürle olan çatışmaları anlatılır. Baş karakter sahibi olduğu hastaneyi, aday olmayı hedeflediği siyasi parti kutlaması için mekan olarak seçer. Böylece diğerlerinin aksine bu filmde, ana karakter de mekanın hegemonyasını kullanır. Bu sayede mekan olarak kent, hiyerarşik bir gerilim ögesine dönüşür. Nasipse Adayız, politik arenada bireyin yerini sorgulayan bir hikaye sunar. Siyaset arenasına girmeye çalışan bir karakterin bürokrasi ve politik kültürle olan çatışmaları anlatılır. Mekanın dar ve sınırlı kullanımı, karakterin sıkışmışlık hissini artırır ve onun toplumsal kimliğini yeniden tanımlama sürecini etkiler.

Her filmde mekan, bireylerin toplumsal ve içsel dönüşümlerini yansıtan bir araç olarak kullanılır ve karakterlerin yaşadığı toplumsal gerilimleri belirginleştirir. Buradan hareketle, mekanın üretiminin sosyolojik ve ekonomik olarak Lefebvre ve

Harvey tarafından nasıl ele alındığına ilişkin bir değerlendirme yapıldıktan sonra, bunun sinemadaki yansımaları ortaya konulup, ardından seçilen filmlerdeki karşılıklarının mekansal olarak dökümü yapıp, dramatik yapı boyunca nasıl bir dönüşüm geçirdiği Lefebvre ve Harvey terminolojisi bağlamında ele alınacaktır.



2 MEKANIN ÜRETİMİ VE POLİTİĞİ

2.1 Mekanın Üretimi

Mekan, insan yaşamının her aşamasında etkili olan ve toplumsal ilişkilerin şekillendiği bir alandır. Ancak bu alan, salt fiziksel bir çevre olmaktan öte, kurgulanmış ve belirli bir amaca yönelik olarak inşa edilmiş bir yapıdır. Steril bir ortamda büyütülen çocuk için kurgulanan mekan tüm tehditleri dışarıda tutmayı amaçlar ve bu bağlamda bireyin kontrol altında tutulduğu bir alan yaratır. Bu tür mekanlar, bireyin gelişimini şekillendiren ve ona belirli bir kimlik dayatan ortamlardır. Buna karşılık, daha az kontrollü veya öngörüsüz bir mekan, bireyin dış dünyayla daha serbest bir etkileşim içinde olmasına olanak tanır. Her iki durumda da, mekanın nasıl kurgulandığı, birey üzerindeki iktidarın nasıl işlediği ve bireyin bu iktidar karşısında nasıl bir kimlik inşa ettiğiyle doğrudan ilgilidir.

Mekan, bireyin toplumsal ve bireysel kimliğinin oluşumunda kritik bir role sahiptir. İktidar, mekan aracılığıyla bireyi şekillendirir ve yönlendirir. Henri Lefebvre'e göre mekan, salt bir nesne değil, toplumsal ilişkilerin ve güç dinamiklerinin yeniden üretildiği bir süreçtir. Mekan, toplumsal üretim süreçleri içinde sürekli olarak oluşur ve şekillenir. Yani mekan, yalnızca fiziksel bir alan değil, toplumsal ilişkilerin, güç dinamiklerinin ve sosyal normların etkisiyle sürekli evrilen bir yapıdır. Her mekan, bu toplumsal süreçlerin bir yansımasıdır ve bu sayede, içinde barındırdığı toplumun yapısını ve dinamiklerini temsil eder. Mekanın bu dinamik yapısı, onun nasıl tasarlandığına, kimin için ve hangi amaçla düzenlendiğine dair soruları önemli kılar. Mekanın kurgulanış şekli, toplumsal ilişkilerin nasıl inşa edildiği ve iktidarın nasıl dağıtıldığı hakkında doğrudan bir bilgi sağlar. Lefebvre, mekanın "bir tür harita" olarak iktidar ilişkilerinin ve toplumsal süreçlerin izlerini taşıdığını belirtir (Lefebvre, 1991). Her mekan içinde yer alan toplumsal ilişkileri barındırır ve bu ilişkilerin bir haritası olarak işlev görür. Mekan, toplumsal yapının bir yansımasıdır ve içinde gerçekleşen her türlü toplumsal etkileşim, mekanın biçimini ve anlamını şekillendirir. Mekan, pasif bir zemin değil, toplumsal ilişkilerin somutlaştığı ve yeniden üretildiği bir alan olarak sürekli olarak yeniden inşa edilir.

David Harvey ise mekanın kapitalist toplumlar için özel bir anlam taşıdığını öne sürer. Ona göre mekan, yalnızca toplumsal ilişkilerin yansıması değil, aynı zamanda kapitalist üretim ve tüketim süreçlerinin denetim altına alındığı bir araçtır. Harvey'e göre, kapitalist sistem mekanı üretim süreçlerinin ayrılmaz bir parçası olarak görür. Bu bağlamda, şehir planlamasından kamusal alanlara kadar her şey, kapitalist üretim ve tüketim süreçlerini kolaylaştıracak şekilde düzenlenir. Yani mekan, sadece yaşam alanı değil, aynı zamanda ekonomik süreçlerin etkin bir şekilde işlediği bir araçtır (Harvey, 2006). Kapitalist sistem, mekanı yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda belirli bir ekonomik düzeni sürdüreceği biçimde yapılandırır. Bu, mekanın sadece fiziksel bir özellik değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler ve ekonomik güç dinamikleriyle şekillenen bir yapı olduğunu gösterir. Bu bağlamda, mekanın kapitalist sistem içindeki rolü, yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda politik bir düzenleme aracı olarak öne çıkmaktadır. Harvey, mekanın kapitalist güçler tarafından bir denetim aracı olarak kullanılmasının, toplumsal hiyerarşiler ve sınıf ilişkileri üzerindeki etkisine dikkat çeker (Harvey, 2006). Çiçekoğlu, Harvey'in, Lefebvre'in izinden giderek geleneksel sınıf mücadelesi kavramını kent yaşamını üretenlerin mücadelesi olarak genişlettiğini ve kentin, gündelik yaşam biçimini toplumsal çatışmaların bir kilit noktası olarak gördüğünü vurgular (Çiçekoğlu, 2015).

Mekan, toplumsal yapılar içinde bir bireyin kendisini tanımlama ve kimlik inşa etme sürecinde merkezi bir rol oynar. Bu mekansal düzenlemeler, bireyi belirli bir toplumsal ve politik bağlama yerleştirir. Dolayısıyla, bireyin mekanla ilişkisi, aynı zamanda onun toplumsal kimliğini belirler ve şekillendirir. Mekanın birey üzerindeki etkileri sadece fiziksel çevrenin sunduğu imkanlarla sınırlı kalmaz; aynı zamanda bireyin kimlik oluşumu, toplumsal konumlanışı ve gelecekteki davranış biçimlerini şekillendiren bir yapı haline gelir.

Mekanın kurgusal doğası, bireylerin yaşam alanlarından kamusal mekamlara kadar geniş bir yelpazede politik işlevler üstlenir. Lefebvre, mekanın iktidar ilişkilerinin somutlaştığı bir arena olduğuna dikkat çeker. Lefebvre'e göre, mekan, iktidarın maddi olarak kurulduğu ve sürdürüldüğü bir alandır ve bu, iktidarın mekansal düzeyde nasıl işlediğini anlamak açısından kilit bir noktadır. Yani mekan, sadece toplumsal ilişkilerin değil, aynı zamanda iktidarın da şekillendiği bir zemin olarak işlev görür. İktidar, mekanda görünür hale gelir ve toplumsal yapıları, normları ve güç

dinamiklerini düzenler (Lefebvre, 1991). Mekan, bu iktidar ilişkilerinin hem somut bir yansıması hem de yeniden üretildiği bir alan olarak, iktidarın nasıl işlerlik kazandığını ve nasıl sürdürüldüğünü anlamak için kritik bir öneme sahiptir. Harvey ise mekanın kapitalist sistemde bir kontrol aracı olarak nasıl kullanıldığını açıklamaktadır. Harvey'e göre, kapitalist toplumlar mekanı düzenleyerek bireyler üzerinde bir denetim mekanizması oluşturur. Bu denetim, üretim ve tüketim süreçlerine hizmet eden mekansal düzenlemelerle sağlanır. Yani kapitalist sistem, mekanı yalnızca ekonomik faaliyetleri kolaylaştıran bir araç olarak değil, aynı zamanda bireylerin davranışlarını şekillendiren bir araç olarak kullanır (Harvey, 2006). Bu şekilde, mekansal düzenlemeler aracılığıyla toplumsal davranışlar ve bireylerin yaşam tarzları üzerinde dolaylı bir denetim kurulmuş olur. Mekanın bu kontrol aracı olarak kullanılması, birey-iktidar ilişkilerinin mekan aracılığıyla nasıl şekillendiğini ve birey üzerinde nasıl bir tahakküm kurulduğunu gösterir. Çiçekoğlu, Lefebvre'in tanımladığı biçimiyle şehir hakkının temelinde, kapitalizm ile şehirleşme arasındaki karşılıklı yapısal ilişkinin yattığını; bir yandan şehirleşmenin ihtiyaç duyduğu artı ürünü yaratmak zorunda olan kapitalizmin, öbür yandan mütemadi olarak ürettiği artı ürünün soğurulması için şehirleşmeye ihtiyaç duyulduğunu vurgular (Çiçekoğlu, 2015).

Kamusal mekanlar, genellikle toplumsal fayda amacıyla düzenlenir. Ancak bu düzenlemeler, aynı zamanda bireyler üzerinde bir yönlendirme ve kontrol mekanizması oluşturur. Lefebvre'e göre, kamusal mekanlar, toplumsal ilişkilerin en belirgin şekilde gözlemlenebildiği alanlardır (Lefebvre, 1991). Bu alanlarda, bireyler belirli bir toplumsal düzene uyum sağlamak zorunda bırakılır. Yani kamusal mekanlar, sadece halkın bir araya geldiği yerler değil, aynı zamanda toplumsal normların ve iktidar ilişkilerinin en fazla hissedildiği alanlardır. Bireyler bu alanlarda, toplumsal düzenin beklentilerine uygun şekilde davranmaya yönlendirilir. Kamusal alanlar, bireylerin toplumsal rolleri ve normlara uyum gösterdiği, aynı zamanda iktidarın da dolaylı olarak işlediği yerlerdir. Bu süreç, mekanın toplumsal yapıyı nasıl pekiştirdiğini ve bireyleri toplumsal düzene nasıl entegre ettiğini gösterir. Bu perspektiften bakıldığında, kamusal mekanların tasarımı ve kullanımı, toplumsal ilişkilerin ve iktidar yapılarına dair önemli ipuçları sunar (Lefebvre, 1991).

Harvey ise kamusal mekanların düzenlenişini kapitalist sistemin mekansal kontrol stratejileriyle ilişkilendirir. Harvey'e göre, kamusal mekanlar, kapitalist

sistemin ekonomik ve politik çıkarlarına hizmet edecek şekilde düzenlenir. Böylece mekan, toplumsal ilişkiler ve iktidar yapılarını yansıtan bir yapıdan çok, bu yapıları güçlendiren ve yönlendiren bir araç haline gelir. Bu bağlamda, kamusal mekanlar, bireyler üzerinde toplumsal kontrolü sağlayan ve onları belirli bir düzene yönlendiren araçlar haline gelir. Harvey, mekanın kapitalist sistem içerisindeki rolüne işaret ederek, mekanın ekonomik ve politik güçlerin kontrolü altında şekillendirildiğini belirtir. Mekanın bu kontrol aracı olarak kullanılması, birey-iktidar ilişkilerini yeniden üretirken aynı zamanda sınıfsal hiyerarşilerin de bir parçası haline gelir. Harvey'e göre, kapitalist sistem mekanı, bireyleri denetim altına almak ve tüketim alışkanlıklarını yönlendirmek amacıyla kullanır. Bu, mekanın sadece bir yaşam alanı değil, aynı zamanda kapitalist düzenin işleyişine hizmet eden bir araç olduğunu gösterir. Kapitalizm, mekanı, bireylerin hareketlerini ve davranışlarını şekillendirecek şekilde tasarlar. Bu, özellikle kamusal alanlarda bireylerin tüketim alışkanlıklarını belirli normlar ve düzenlemelerle yönlendirme amacı taşır. Yani mekan, iktidar ilişkilerinin ve toplumsal kontrolün somutlaştığı bir zemin olarak kullanılır. Bu açıdan bakıldığında, mekan, toplumsal denetimin ve ekonomik çıkarların bir aracı olarak işlev görür. (Harvey, 2006)

Lefebvre, kapitalist sistemin mütemadiyen birikime dayalı yapısının sadece ekonomik değil, toplumsal ve mekansal pratikleri de baskı altına aldığı farkındaydı. Kapitalizm, yalnızca bir ekonomik sistem değil, aynı zamanda mekanı düzenleyen, toplumsal ilişkileri şekillendiren ve devlet iktidarını sürdüren bir yapı olarak işlev görür. Bu nedenle, Lefebvre'ye göre nihai hedef, bu baskın pratikleri, kapitalist sistemi ve onun iktidar yapılarını ortadan kaldırmaktır. Harvey'nin buradaki katkısı, "şehir hakkı" kavramını bu devrimci dönüşüm sürecinde bir araç veya bir uğrak olarak görmesidir. Şehir hakkı, bireylerin kent mekanı üzerindeki kontrolü yeniden kazanmasını, mekanın kullanım değeri için düzenlenmesini ve kapitalizmin mekansal sömürsüne karşı kolektif bir direnişi ifade eder. Ancak Harvey, şehir hakkının tek başına nihai bir hedef olamayacağını vurgular. Daha geniş bir devrimci hareketin parçası olarak, şehir hakkı kapitalist sistemin dönüşümünde önemli bir adım olsa da, esas hedef kapitalist birikim rejiminin ve onunla bağlantılı tüm iktidar yapıların tasfiyesi olmalıdır. Bu, ekonomik, toplumsal ve mekansal adalet için daha geniş bir mücadeleyi gerektirir. (Harvey, 2013)

Mekan, toplumsal ilişkilerin ve iktidar dinamiklerinin yeniden üretildiği bir araç olarak karşımıza çıkar. Hem bireysel hem de toplumsal düzeyde mekanın kurgulanışı, bireylerin kimlik inşası ve toplumsal konumlanışları üzerinde derin etkiler yaratır. Lefebvre'nin mekanın toplumsal bir ürün olduğu görüşü, mekanın salt bir fiziksel çevreden ibaret olmadığını, aksine toplumsal ilişkilerin şekillendiği ve yeniden üretildiği bir alan olduğunu gözler önüne serer. Lefebvre'e göre, mekanın üretimi, kapitalist üretim ilişkilerinin ve toplumsal hiyerarşilerin sürekli olarak yeniden kurulduğu bir süreçtir (Lefebvre, 1991). Bu, mekanın yalnızca bir fiziksel alan olmadığını, aynı zamanda toplumsal yapıları, iktidar ilişkilerini ve ekonomik düzeni yansıtan bir dinamik olduğunu gösterir. Mekan, toplumsal ilişkiler ve güç yapıları tarafından şekillendirilir ve bu süreç, sürekli olarak yeniden üretilir. Kapitalist üretim ilişkileri, mekanın organizasyonunu ve işleyişini doğrudan etkilerken, aynı zamanda toplumsal hiyerarşilerin de pekişmesine olanak tanır. Bu bağlamda mekan, toplumsal yapının bir yansıması olmanın ötesinde, bu yapıları yeniden üreten bir araçtır. Mekan, bu yönüyle toplumsal ilişkilerin bir aynası olduğu kadar, aynı zamanda bu ilişkilerin yeniden üretildiği bir araçtır.

Sonuç olarak, mekanın politik ve toplumsal işlevi, hem bireylerin kimlik inşasında hem de toplumsal ilişkilerin şekillendirilmesinde merkezi bir role sahiptir. Lefebvre ve Harvey'in analizleri, mekanın sadece bir fiziksel çevre olmadığını, aksine iktidar ilişkilerinin ve toplumsal dinamiklerin yeniden üretildiği bir süreç olduğunu ortaya koyar. Sinema ise bu sürecin en güçlü şekilde temsil edildiği sanatlardan biri olarak, mekanın politik ve toplumsal boyutlarını izleyiciye aktarma potansiyeline sahiptir.

2.2 Bir Tahakküm Aracı Olarak Mekanın Politikliği

Henri Lefebvre, *The Production of Space* adlı eserinde mekanı üçlü bir diyalektik (*dialectique de triplicité*) içinde ele alır: **Mekânın Temsili** (Representations of Space), **Temsilin Mekanı** (Spaces of Representation) ve **Mekansal Pratikler** (Spatial Practices) (Lefebvre, 1991). Bu üç kavram, mekanın toplumsal, politik ve ekonomik güçler tarafından nasıl şekillendirildiğini anlamak için kritik bir çerçeve sunar. Lefebvre'e göre mekan sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin yeniden üretildiği bir süreçtir. Bu bağlamda mekan, yalnızca statik bir nesne

değil, sürekli olarak toplumsal ilişkiler ve güç dinamikleriyle yeniden üretilen bir toplumsal yapıdır.

David Harvey de *Spaces of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development* isimli çalışmasının *Space as a Keyword* bölümünde, Lefebvre'in bu üçlü diyalektiğini genişletir ve mekanı **Mutlak Mekan** (Absolute Space), **Görelî Mekan** (Relative Space) ve **İlişkisel Mekan** (Relational Space) olmak üzere üç farklı kategoride inceler (Harvey, 2006). Harvey, mekânın toplumsal bağlamda anlaşılmasının bu üçlü kavramsal ayrımı gerektirdiğini savunur. Harvey'e göre, mekânın bu üçlü ayrımı, çevremizde meydana gelen olayları ve coğrafi fenomenleri anlamak için hayati bir araçtır. Mekanın mutlak, görelî veya ilişkisel boyutları, toplumsal yapıların ve ekonomik süreçlerin mekansal temellerini anlamak için kullanışlıdır. Bu ayrım, mekânın yalnızca fiziksel bir zemin olmanın ötesinde, toplumsal ilişkiler ve ekonomik dinamiklerle şekillendiğini ve bu süreçlerin mekânda nasıl somutlaştığını ortaya koyar. Mutlak mekân, mekânın sabit ve hesaplanabilir yönlerini; görelî mekân, mekânın bireylerin ve toplumların bakış açılarına göre değişen yapısını; ilişkisel mekân ise mekânın toplumsal ve ekonomik süreçlerle şekillendiği dinamik yapıyı anlatır. Bu üç boyut, mekânın toplumsal anlamını daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olur.

Lefebvre'e göre mekân temsillerinin statik olmadığını, aksine sürekli bir dönüşüm içinde olduğunu ve bu dönüşümün ideoloji ve öğrenilmiş bilgilerle şekillendiğini vurgular. Temsillerin nesnel olmasına rağmen, doğruluk ya da yanlışlık gibi basit kategorilere indirgenemeyeceğini ifade etmesi, mekânın soyut bir kavramdan çok daha fazlası olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Benim açımdan, bu tartışma özellikle sinemada mekânın kullanımı ve temsilini anlamak için önemli bir çerçeve sunuyor. Sinemada mekân, yalnızca bir dekor ya da fiziksel bir alan değil, karakterlerin psikolojisini, toplumsal çatışmaları ve ideolojik mesajları yansıtan bir anlatı aracı olarak işlev görür. Lefebvre'in belirttiği gibi, temsil edilen mekânlar, toplumsal ve politik pratiklerle doğrudan ilişkilidir ve bu ilişki genellikle tutarlılıktan yoksundur. Bu durum, sinemada çatışmaları, kırılmaları ve uyumsuzlukları görünür kılmak için bir fırsat sunar. Ayrıca, Lefebvre'in "yaşanmış mekânlar"a yaptığı vurgu, mekânın bireylerin kişisel tarihleri ve kolektif hafıza ile nasıl şekillendiğini anlamamız açısından da önemli. Sinema, bu tarihsel ve sembolik katmanları görselleştirme

gücüne sahiptir. Ancak, Lefebvre'in de işaret ettiği gibi, etnologlar ya da antropologlar gibi araştırmacılar genellikle bu temsillerin iç içe geçtiği ya da mekansal pratiğin kendisini nasıl etkilediğini gözden geçirir. Bu, sinemada mekanın çok boyutlu anlamlarını incelemek için daha dikkatli bir bakış gerektirir. Lefebvre'in bu yaklaşımı, mekanın dinamik, tarihsel ve ideolojik bir yapı olarak nasıl çalıştığını kavramak için güçlü bir rehberdir. (Lefebvre, 1991)

Mekanın Temsili (Representations of Space): Erkin bizatihi vücut bulduğu, hiyerarşinin kendiliğinden ortaya koyulduğu, toplumsal ve homojen mekanlardır. Bu mekanlar, mekansal pratiklerin imkanlarıyla güçlenen ve üretim ilişkilerinin tüm özelliklerini okuyabileceğimiz mekanlardır. Bir toplumun otopsisine girdiğimizde, hiyerarşi ve iktidar ilişkilerini anlamaya çalıştığımızda ilk bakmamız gereken yerlerdir.

Lefebvre bunu, “üretim ilişkilerine, bunların dayattığı “düzene” ve dolayısıyla, bilgilere, işaretlere, kodlara, "cephesel" ilişkilere bağlı mekan temsilleri” olarak açıklar. (Lefebvre, 1991). Lefebvre, mekanın temsili kavramını, mekanın iktidar ilişkileri tarafından şekillendirildiği ve kontrol edildiği alanlar olarak tanımlar. Bu tür mekanlar, genellikle devlet kurumları, şehir plancıları ve sermaye sahipleri tarafından tasarlanır ve toplumsal düzenin sürdürülmesi için bir araç olarak kullanılır. Lefebvre, bu temsilleri “toplumsal ilişkilerin yeniden üretildiği, kodlanmış ve düzenlenmiş mekanlar” olarak tanımlar. Yani, mekan sadece bir yer değil, toplumsal ilişkilerin somutlaştığı ve pekiştirildiği bir alandır. Devlet ve diğer güç odakları, mekanı bir denetim ve düzen aracı olarak kullanır, böylece toplumsal yapıları ve normları sürekli olarak yeniden üretirler. Bu mekanlar, belirli toplumsal ilişkilerin ve hiyerarşilerin yerleşmesini sağlamak amacıyla kodlanır ve düzenlenir.

Henri Lefebvre'in bu yorumu, mekanın temsili ve toplumsal pratikler arasındaki dinamik ilişkiyi çok çarpıcı bir şekilde ele alıyor. Burada Lefebvre, mekan temsillerinin statik olmadığını, aksine sürekli bir dönüşüm içinde olduğunu ve bu dönüşümün ideoloji ve öğrenilmiş bilgilerle şekillendiğini vurguluyor. Temsillerin nesnel olmasına rağmen, doğruluk ya da yanlışlık gibi basit kategorilere indirgenemeyeceğini ifade etmesi, mekanın soyut bir kavramdan çok daha fazlası olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Lefebvre'in belirttiği gibi, temsil edilen mekanlar, toplumsal ve politik pratiklerle doğrudan ilişkilidir ve bu ilişki genellikle tutarlılıktan

yoksundur. Bu durum, sinemada çatışmaları, kırılmaları ve uyumsuzlukları görünür kılmak için bir fırsat sunar. Ayrıca, Lefebvre'in "yaşanmış mekanlar"a yaptığı vurgu, mekanın bireylerin kişisel tarihleri ve kolektif hafıza ile nasıl şekillendiğini anlamamız açısından da önemli. Sinema, bu tarihsel ve sembolik katmanları görselleştirme gücüne sahiptir. Ancak, Lefebvre'in de işaret ettiği gibi, etnologlar ya da antropologlar gibi araştırmacılar genellikle bu temsillerin iç içe geçtiği ya da mekansal pratiğin kendisini nasıl etkilediğini gözden geçirir. Bu, sinemada mekanın çok boyutlu anlamlarını incelemek için daha dikkatli bir bakış gerektirir. Lefebvre'in bu yaklaşımı, mekanın dinamik, tarihsel ve ideolojik bir yapı olarak nasıl çalıştığını kavramak için güçlü bir rehberdir. (Lefebvre, 1991)

Mekan, bu anlamda, toplumsal ilişkilerin ve güç dinamiklerinin bir dışavurumu haline gelir. Harvey ise, bu mekanların kapitalist üretim ilişkileriyle nasıl iç içe geçtiğini analiz eder. Ona göre mekan, kapitalist sistem tarafından toplumsal kontrolün ve üretim ilişkilerinin sürdürülmesi için kullanılır. Bu da, kapitalizmin mekanı sadece ekonomik faaliyetleri kolaylaştıran bir araç olarak değil, aynı zamanda toplumsal düzeni ve güç ilişkilerini sürdürmek için kullanılan bir araç olarak işlev gördüğünü gösterir. Kapitalist sistem, mekanı toplumsal kontrolü sağlamak ve üretim ilişkilerini düzenlemek amacıyla şekillendirir, böylece mekan hem ekonomik hem de toplumsal işlevler yüklenir. Harvey'e göre, mekanın temsili, üretim süreçlerini düzenleyen iktidar yapılarının bir uzantısıdır (Harvey, 2006). Bu mekanlar, özellikle şehirlerin ekonomik ve politik yapısında belirleyici rol oynar. Örneğin, kentsel dönüşüm projeleri veya ticari bölgeler, mekanın temsili üzerinden toplumsal hiyerarşilerin ve sınıf farklarının sürdürüldüğü alanlara dönüşür.

Temsilin Mekanı (Spaces of Representation): Bireysel olan, homojen olmayan, mekansal pratiği toplumsal olmaktan uzak, bir o kadar da sosyolojik olan mekandır. Bir yönüyle buz dağının görünmeyen yüzü, alternatif olan, içsel mekanlardır.

Lefebvre bunu "toplumsal yaşamın yasadışı ve yeraltı tarafına bağlı, aynı zamanda, muhtemelen mekan kodu olarak değil, temsil mekanlarının kodu olarak tanımlanabilecek sanata da bağlı karmaşık sembolizmleri (kodlu ya da kodsuz) temsil eden temsil mekanları" olarak açıklar. Lefebvre'in temsilin mekanı kavramı, bireylerin gündelik yaşamlarında deneyimledikleri, semboller ve imgelerle yüklü olan mekanları

ifade eder. Temsilin mekanı, resmi veya planlanmış mekanların dışında, bireylerin mekansal pratikler aracılığıyla anlam yükledikleri alanlardır. Mekanlar, bireylerin hayal güçlerini ve sembollerini taşıyan, onlara anlam kazandıran yerlerdir. Bu, mekanların sadece işlevsel değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamlar üreten, bireylerin kimliklerini ve toplumsal bağlarını şekillendiren dinamik yapılar olduğunu gösterir. Mekan, bireylerin deneyimlerini, değerlerini ve ideolojilerini somutlaştıran bir alan olarak, toplumsal ilişkilerin yeniden üretildiği bir zemin haline gelir.

Henri Lefebvre, mekanın deneyimlenen boyutunu ve bu boyutun semboller ve imgeler aracılığıyla nasıl anlam kazandığını vurgular. Burada bahsedilen “yaşanan mekan”, mekanı kullananların ve orada yaşayanların deneyimleriyle şekillenirken, bu deneyimler imgelemin katkısıyla daha geniş bir sembolik anlatıya dönüşür. Sinemada bu yaklaşımı düşündüğümüzde, temsil mekanlarının nasıl kullanıldığı çok daha anlamlı hale geliyor. Sinema, mekanı bir arka plan olmaktan çıkarıp, karakterlerin içsel dünyalarını, toplumsal çatışmaları ve iktidar dinamiklerini görünür kılan bir araç haline getirir. Mekan, fiziksel boyutunun ötesinde semboller ve göstergelerle bir hikaye anlatımına katkıda bulunur. Örneğin, bir kentin arka sokakları sadece bir yer değil, aynı zamanda yoksulluğu, dışlanmayı ya da mücadeleyi sembolize eden bir anlatı unsuru olabilir. Lefebvre'in temsil mekanı kavramı, aynı zamanda mekanın egemen güçler tarafından kontrol edilen ve baskı altına alınan bir alan olduğunu da ifade eder. Sinemada, bu tür mekanlar genellikle iktidarın veya toplumsal yapıların bireyler üzerindeki etkisini göstermenin bir yolu olarak kullanılır. Ancak, aynı zamanda bu mekanlar, imgelemin ve yaratıcılığın devreye girmesiyle dönüştürülme ve sahiplenilme potansiyeline de sahiptir. Bu dönüşüm, sinemanın mekanı bir eleştiri ve direniş aracı olarak nasıl kullandığını anlamamız için de önemli bir çerçeve sunar. (Lefebvre, 1991)

David Harvey de bu mekanların bireylerin toplumsal kimliklerini inşa ettiği ve kapitalist denetimden özgürleşebildikleri alanlar olduğunu vurgular. Harvey'e göre mekanların sadece kapitalist düzenin sürdürülmesine hizmet etmediğini, aynı zamanda bu düzenin sınırlarını aşarak alternatif yaşam biçimlerinin ortaya çıkabileceği alanlar olabileceğini ifade eder. Bu tür mekanlar, bireylerin kapitalizmin dayattığı normlardan ve yapıdan bağımsız olarak, daha özgür ve farklı yaşam biçimlerini keşfetmelerine olanak tanır. Yani mekan, toplumsal ve ekonomik sistemlerin ötesinde, bireylerin

karşı-kültürel hareketler geliştirdiği, yeni toplumsal yapılar kurduğu bir alan olabilir. Bu, mekanın potansiyel olarak hem baskı ve denetim hem de direnç ve alternatiflik üreten bir yer olduğunu gösterir. Bu mekanlar, bireysel deneyimlerin ve toplumsal ilişkilerin karmaşıklığını yansıtır. Harvey, temsilin mekanlarının, bireylerin kendi kimliklerini inşa ettikleri ve toplumsal sınırları zorladıkları alanlar olduğunu söyler (Harvey, 2006).

Mekansal Pratikler (Spatial Practices): Mekanın tüm paydaşlarının ortak bir zihin ve eylem biçimiyle ürettiği, bir yandan da ürettiği için içinde yaşamaya muhtaç kaldığı sarmal bir davranışlar ağıdır. Bu ağı inceleyerek tümenden geldiğimiz takdirde, mekanın ve kullanıcıların ortak zihinleri ortalığa dökülecektir. Bir noktada Lefebvre'in ortaya koyduğu üçlü algı mekanizmasının kilit taşıdır diyebiliriz.

Lefebvre, mekanın sadece fiziksel bir varlık olmadığını, aynı zamanda toplumsal süreçlerle sürekli olarak yeniden üretildiğini ve şekillendiğini ifade eder. Bu düşünceyi kendi bakış açımdan ele aldığımda, mekanın toplumsal ilişkilerin bir aynası olduğunu söyleyebilirim. Mekan, bireylerin ve toplulukların bir arada var olma biçimlerini organize eden bir alan olmanın ötesinde, aynı zamanda onların davranışlarını, hareketlerini ve etkileşimlerini de düzenleyen bir çerçevedir. Lefebvre'in bahsettiği “yeterlik” ve “performans” kavramları, her bireyin ya da toplumsal grubun mekanda kendine özgü bir yer edinme biçimini ve bu mekansal ilişkilerde nasıl hareket ettiğini anlamak için kritik öneme sahip. Mekan, toplumsal aidiyet, kimlik ve güç ilişkilerinin inşa edildiği bir oyun alanıdır. Ancak bu oyun alanı, belirli kurullarla, normlarla ve alışkanlıklarla sürekli olarak yeniden üretilir. Sinemada bu bakış açısı özellikle belirgindir. Mekansal pratikler, filmlerde karakterlerin kimliklerini ve toplumsal rollerini anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, bir karakterin yaşadığı mahalle, çalıştığı yer veya dolaştığı sokaklar, onun toplumsal bağlamını ve bireysel dönüşümünü anlamak için ipuçları verir. Lefebvre'in mekanın sürekli yeniden üretilen bir toplumsal pratik olduğu fikri, sinemada mekanın, hikâyenin toplumsal bağlamını ve karakterlerin içsel dünyalarını açığa çıkarmak için nasıl kullanıldığını anlamamızda güçlü bir teorik temel sunar. (Lefebvre, 1991)

Mekansal pratikler, Lefebvre'in üçlü diyalektiğinde mekanın toplumsal üretimini ifade eder. Bu kavram, bireylerin gündelik yaşamdaki davranışları ve mekanla etkileşimleri sonucunda mekanın nasıl yeniden üretildiğini açıklar. Lefebvre,

mekansal pratiklerin analiz edilmesiyle toplumsal ilişkilerin ve iktidar yapılarının daha iyi anlaşılabilceğini savunur. Mekanın sadece fiziksel bir alan değil, toplumsal yapıları üreten ve yeniden üreten bir süreç olduğunu ifade eder. Mekansal pratikler, bireylerin mekanla kurdukları ilişkiler ve bu ilişkiler üzerinden gerçekleşen toplumsal etkileşimlerdir. Bu pratikler, toplumsal mekanı şekillendirirken, aynı zamanda iktidar yapılarının nasıl işlediğini de gözler önüne serer. Yani mekan, sadece bir yaşam alanı değil, toplumsal iktidarın ve güç dinamiklerinin somutlaştığı ve yeniden üretildiği bir zemin olarak işlev görür. Bu pratikler, toplumun mevcut düzeninin ve hiyerarşilerinin nasıl sürdürüldüğünü ve pekiştirildiğini açığa çıkarır.

Lefebvre, mekansal pratiğin bir toplumun kendini hem fiziksel hem de toplumsal düzeyde nasıl yeniden ürettiğini anlamak için kritik bir araç olduğunu söyler. Mekan, bir toplumun gündelik hayatının, ekonomik ilişkilerinin ve sosyo-politik dinamiklerinin hem bir ürünü hem de bu ilişkilerin bir taşıyıcısıdır. Neo-kapitalizm bağlamında mekansal pratik, gündelik yaşamın ritmini belirleyen karmaşık bir bağlantılar ağıdır; iş yerleri, konut alanları ve boş vakit aktivitelerinin gerçekleştirildiği mekanlar arasında kurulmuş bir düzen ve hareketlilik söz konusudur. Bu pratik, görünürde mekanlar arasında birleştirici bir etki yaratırken, aynı zamanda bu mekanlar arasındaki ayrışmayı da derinleştirir. Örneğin, banliyölerde yaşayan bir bireyin gündelik hayatı, otobanlar ve toplu taşıma ağlarıyla şekillenir. Ancak bu bağlam, bireyi mekansal olarak merkeze daha bağımlı hale getirir ve mekansal ayrışmayı artırır. Lefebvre'in burada bahsettiği, bu sistemin ampirik olarak değerlendirilebileceği gerçeği, toplumsal eşitsizliklerin mekanda nasıl somutlaştığını ve yeniden üretildiğini gösterir. Modern mekansal pratik, fiziksel altyapının ötesine geçerek, ekonomik ve politik süreçlerle yakından ilişkili bir düzen oluşturur. Örneğin, havacılık politikaları ya da otobanlar gibi büyük ölçekli projeler, sadece mekansal hareketliliği artırmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal ayrışmayı da derinleştirir. Bu nedenle, mekanı analiz ederken, yalnızca görünen bağlantılara değil, bu bağlantıların altında yatan güç ilişkilerine ve toplumsal sonuçlara da odaklanmamız gerekir. Lefebvre'in "mekansal yeterlilik ve performans" kavramları, bireylerin bu sistemde nasıl hareket ettiklerini ve bu sistem tarafından nasıl şekillendirildiklerini anlamamıza rehberlik eder. (Lefebvre, 1991)

Harvey de mekansal pratiklerin kapitalist üretim süreçlerine nasıl entegre olduğunu vurgular (Harvey, 2006). Ona göre mekansal pratikler, kapitalist toplumlarda üretim süreçlerinin bir parçası haline gelir ve bireyler de bu mekansal pratikler aracılığıyla toplumsal düzenin bir parçası haline gelir. Örneğin, banliyölerdeki toplu konut projeleri ya da iş merkezlerinin şehir dışına taşınması, bireylerin mekansal pratiklerini yeniden şekillendiren kapitalist müdahalelerdir.

David Harvey, Lefebvre'in üçlü diyalektiğini geliştirerek mekanı Mutlak Mekan, Görelî Mekan ve İlişkisel Mekan kavramlarıyla açıklar. Mekanı "maddî", "metaforik", "eşik", "kişisel", "sosyal" ya da "psikişik" alan olarak tanımlamak, onun anlamını sadece fiziksel bir çerçeveye hapsedmeyip daha geniş bir bağlama oturtmamızı sağlıyor. Ancak, bu genişletme aynı zamanda mekanın anlamını bağlama tamamen bağımlı hale getirerek sabit bir tanım oluşturmayı zorlaştırabilir. Bu noktada, mekanın farklı katmanlarını ele almak, onun dinamik ve ilişkisel doğasını kavrayabilmek açısından önemli bir fırsat sunar. Mekan, bir yandan fiziksel bir gerçeklik olarak maddî düzeyde var olurken, diğer yandan bireylerin psikolojik deneyimlerini, sosyal ilişkilerini ve metaforik anlamlarını barındıran çok katmanlı bir yapı sunar. Bu şekilde, mekanın anlamı, kullanıldığı bağlama göre değişebilir ve farklı perspektiflerden farklı sonuçlar ortaya çıkarabilir. Bu esneklik, mekan üzerine yapılan çalışmaların geniş bir disiplinler arası yaklaşımla ele alınmasını mümkün kılar. (Harvey, 2006)

Harvey, bu üçlü ayrımın, kapitalist üretim ilişkilerinin mekansal boyutlarını anlamak için kritik olduğunu savunur. Ona göre kapitalist süreçlerin mekanla olan ilişkisini anlamak, ancak bu üç kavramsal düzlemde yapılacak analizlerle mümkündür. Mekanın üçlü ayrımı—mutlak, görelî ve ilişkisel—mekanı sadece soyut bir kavram olarak değil, somut toplumsal ve coğrafi süreçlerin anlaşılmasını sağlayan bir analiz aracı olarak sunar. Mutlak Mekan, mekanı maddeden bağımsız, kendi başına var olan ve fiziksel bir gerçeklik olarak ele alır. Bu bakış açısı, mekanın sabit, değişmez ve belirli bir düzenle tanımlanmış olduğu modernist şehir planlamasında görülebilir. Örneğin, bir kentin haritasını çıkarırken mutlak mekan anlayışına dayanırız. Görelî Mekan, nesnelere arasındaki ilişkiler üzerinden mekana bakar. Mekanın varlığı, nesnelere göre konumuyla tanımlanır. Bu perspektif, mekanın bir sistemin dinamikleri içinde sürekli değişen bir unsur olduğunu anlamamızı sağlar. Örneğin, bir

şehirdeki ulaşım ağlarının işleyişi, mekanın göreceli niteliğiyle analiz edilebilir. İlişkisel Mekan, mekanın toplumsal, ekonomik ve politik süreçlerle iç içe geçmiş olduğunu savunur. Mekan, yalnızca nesnel ilişkilerle değil, aynı zamanda bu ilişkilerin üretildiği tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlarla da tanımlanır. Bu yaklaşım, mekanın kapitalist üretim süreçlerinde nasıl şekillendiğini ve yeniden üretildiğini anlamak için kritik bir çerçeve sunar. Bu üçlü ayrım, soyut bir sınıflandırma olarak değil, mekansal olguların anlaşılmasını derinleştiren ve coğrafi süreçleri teorileştiren bir araç olarak değerlidir. Örneğin, bir şehirdeki kentsel dönüşüm projelerini analiz ederken, mekanın mutlak anlamda fiziksel düzenlemelerle, göreceli olarak ekonomik ağlar ve ilişkilerle, ilişkisel olarak ise bu düzenlemelerin toplumsal etkileriyle nasıl şekillendiğini bir arada değerlendirebiliriz. Bu, kentsel süreçlerin karmaşıklığını anlamak için çok boyutlu bir yaklaşım sağlar. (Harvey, 2006)

Mutlak Mekan (Absolute Space): Çerçevesi net çizilmiş, bir monolit kadar değişmez sabitleri olan mekandır. Tüm ilişkiler ve temsiller bu ortak sabit üzerinden vücut bulur. Karşılaştırmalı gidilirse, Lefebvre'in temsil mekanlarına denk düşmektedir fakat, burada Harvey'in üçlemesinin Lefebvre'inkine tam denk gelmediğini, bilakis onu üç boyutlu hale getirerek çoğalttığı unutulmamalıdır. Harvey'e göre fiziksel ve coğrafi sınırları belirli olan, sabit ve değişmez bir mekansal yapıdır (Harvey, 2006). Bu tür mekanlar, özellikle mülkiyet haklarının, sınırların ve yasal düzenlemelerin temelini oluşturur. Mutlak mekan, coğrafi sınırların ve fiziksel mekanın belirlenmesinde kullanılır ve mülk sınırları gibi sabit yapıları içerir.

Harvey'e göre mutlak mekan, sabit, değişmez ve nesnel bir yapı olarak ele alınır. Bu anlayış, Newton ve Descartes gibi düşünürlerin görüşlerinden köken alır ve mekanın evrensel bir çerçeve sunduğu fikrine dayanır. Bu çerçevede mekan, olayların kaydedildiği, planlandığı ve düzenlendiği bir zemin olarak görülür. Örneğin, bir kentin planını oluştururken kullanılan grid sistemi, mutlak mekanın bir temsidir. Grid, standartlaştırılmış bir ölçüme dayanır ve mekanı hesaplamaya ve düzenlemeye olanak tanır. Bu, mekanın nötr, önceden var olan ve olaylardan bağımsız bir varlık olarak ele alındığı modern şehir planlamasında sıklıkla görülür. Ancak bu yaklaşım, mekanın toplumsal ve tarihsel bağlamdaki dinamik yapısını göz ardı eder. Mutlak mekan, sabit bir çerçeve sunsa da, toplumsal ilişkilerin, ekonomik süreçlerin ve kültürel etkilerin mekan üzerindeki dönüştürücü etkisini açıklamakta yetersiz kalır. Bu nedenle, mutlak

mekan anlayışı, günümüz mekan tartışmalarında daha geniş ve ilişkisel perspektiflerle birlikte ele alınır. (Harvey, 2006)

Görelî Mekan (Relative Space): Genel anlamda daha muğlak sınırları olan, reel bir mekana karşılık gelmek zorunda olmayan, durumlar ve ilişkilere göre değişiklik gösterebilecek mekanlardır. Var olan mutlak bir mekan da yine aynı bağlamdan bakıldığında, farklı bir düzlemde görelî bir mekana dönüşebilir. Görelî Mekan, olaylar ve nesnelere arasındaki ilişkilere şekillenir. Görelî mekan, toplumsal süreçlerle şekillenir ve bu süreçler, mekanın içindeki nesnelere olan ilişkiler tarafından belirlenir. Örneğin, bir şehir içindeki ulaşım ağları veya ekonomik bağlantılar, görelî mekanın bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Harvey'e göre, görelî mekan kavramı, mekanın mutlak ve değişmez bir yapıda değil, gözlemcinin referans çerçevesine ve seçilen geometriye bağlı olarak algılandığı bir anlayışı ifade eder. Einstein'ın teorisi ve Öklid dışı geometriler, bu kavramın temellerini oluşturur. Bu perspektifte mekan, sabit bir gerçeklik değil, farklı bakış açılarına ve çerçevelere göre değişen bir ilişkiler ağıdır. Gauss'un kavisli yüzey geometrisine dair çalışmaları, dünya yüzeyini doğru bir şekilde ölçmenin ve temsil etmenin sınırlarını ortaya koyar. Örneğin, dünya yüzeyinin mükemmel ölçeklenmiş bir haritasını oluşturma çabası, Euler'in imkânsızlık iddiasıyla örtüşür. Harita ve gerçeklik arasındaki bu uyumsuzluk, Borges'in "mükemmel harita" fantezisini doğrular; çünkü böyle bir haritanın, haritaladığı alanla birebir aynı ölçekte olması gerekirdi. Bu da mekanın temsiline sınırlarını ve göreceliliğini vurgular. Einstein ise bu tartışmayı daha da ileri götürerek ölçümlerin gözlemcinin referans çerçevesine bağlı olduğunu ortaya koyar. Bu, mekanın yalnızca fiziksel bir gerçeklik değil, aynı zamanda bağlamsal ve görelî bir yapı olduğunu gösterir. Görelî mekan kavramı, mekanın sabit ve evrensel bir ölçümden ziyade, çeşitli ilişkiler ve çerçeveler üzerinden anlam kazandığını vurgular ve bu da mekanı algılama ve temsil etme biçimimize dair derin bir dönüşümü ifade eder. (Harvey, 2006)

İlişkisel Mekan (Relational Space): İkili ya da çoklu ilişkiler çerçevesinde, sosyolojik olarak ele alınabilecek düzlemde mekanlardır. Genelde temsil mekanlarını alırken ilişkisel mekan çerçevesinden bakarak analiz etmek mümkündür. Aynı anlamda mekansal pratiklere de karşılık gelmektedir.

Harvey'e göre, ilişkisel mekan kavramı, mekanın kendi başına bağımsız bir varlık olmadığı, aksine onu tanımlayan süreçlerle iç içe geçmiş bir yapı olduğu fikrine dayanır. Bu yaklaşım, Leibniz'in Newton'un mutlak mekan ve zaman anlayışına itiraz ettiği ünlü mektuplarından köklenir. Leibniz'e göre mekan, yalnızca süreçler aracılığıyla anlam kazanır; süreçlerden bağımsız bir mekan kavramı düşünülemez. Yani süreçler mekanda gerçekleşmez, aksine süreçler kendi mekansal bağlamlarını yaratır ve tanımlar. Bu yaklaşım, mekanın ve zamanın birbirinden ayrılamaz olduğunu da vurgular. Tıpkı görelilik mekanda olduğu gibi, ilişkisel mekanda da mekan, bir bağlam ya da arka plan değil, süreçlerin ayrılmaz bir bileşenidir. Mekan, sürecin içine gömülü olarak var olur ve süreçlerin dinamikleriyle şekillenir. Bu formülasyon, mekanın statik ve dışsal bir çerçeve yerine, sürekli hareket ve değişim halindeki bir yapı olduğunu ima eder. İlişkisel mekan anlayışı, özellikle sosyal, ekonomik ve doğal süreçlerin mekan üzerindeki etkilerini anlamada güçlü bir analitik araç sunar. (Harvey, 2006)

İlişkisel Mekan, bireylerin mekanı nasıl deneyimlediği ve anlamlandırdığı üzerine odaklanır. İlişkisel mekan, bireylerin toplumsal bağlamda mekanı nasıl deneyimlediğini ve bu deneyimlerin toplumsal yapı üzerindeki etkilerini inceler. İlişkisel mekan, toplumsal etkileşimler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilir ve bireylerin mekansal deneyimlerine dayanır.

Harvey'e göre, mutlak mekan kavramı, sabit ve ölçülebilir bir çerçeve sunarak mülk sınırları veya haritalama gibi konular için işlevseldir. Ancak Tiananmen Meydanı ya da Sıfır Noktası gibi daha karmaşık, sembolik ve sosyal bağlamlara sahip mekanların anlamını çözmekte yetersiz kalır. Bu tür mekanların anlamı, yalnızca fiziksel özelliklerinden değil, onları çevreleyen sosyal, politik ve tarihsel süreçlerden gelir. Metin, bu nedenle mutlak, görelilik ve ilişkisel mekan anlayışlarının farklı durumlarda nasıl kullanılacağını belirlemek için gerekçeler geliştirmenin faydalı olduğunu vurguluyor. Özellikle ilişkisel mekan anlayışı, mutlak ve görelilik mekânın sınırlarını aşarak her ikisini de kapsayabilme esnekliğine sahiptir. Görelilik mekân ise mutlak mekânı içerebilirken, mutlak mekan yalnızca kendi sabit yapısıyla sınırlıdır. Bu, ilişkisel mekanın çok katmanlı, dinamik ve süreç odaklı bir analiz için en geniş çerçeveyi sunduğunu ima eder. Yani, bir mekânın anlamını derinlemesine kavrayabilmek için, ilişkisel bir bakış açısının daha kapsayıcı ve bağlamsal olduğu savunulmaktadır. (Harvey, 2006)

Lefebvre ve Harvey'in mekana yaklaşımları şöyle özetlenebilir:

Henri Lefebvre:

Mekanın Temsili: Mekanın temsili, toplumun, ideolojilerin ve egemen güçlerin mekanı kurgulayıp kontrol ettiği mekan anlayışını ifade eder.

Temsilin Mekanı: Bireylerin gündelik hayatlarında yaşayıp deneyimledikleri, mekana duygusal ve kişisel anlamlar yükleyerek oluşturdukları mekan türüdür.

Mekansal Pratikler: İnsanların günlük faaliyetleri aracılığıyla sürekli olarak mekanı yeniden üretme süreçlerini ifade eder.

David Harvey:

Görelî Mekan: Mekanın, gözlemciye ve koşullara bağlı olarak farklı anlam ve nitelikler kazanmasıdır.

İlişkisel Mekan: Mekanın, toplumsal ilişkiler aracılığıyla sürekli değişim ve etkileşim içinde şekillendiği dinamik bir yapıdır.

Mutlak Mekan: Fiziksel olarak ölçülebilir ve var olan, sabit bir mekandır.

Bu özet kavramlar aşağıdaki Tablo-1'deki gibi görselleştirilebilir. Bu tablo aynı zamanda filmlerin mekansal olarak analiz edileceği 3. Bölümde de kullanılacaktır.

Tablo 2.1 Harvey ve Lefebvre tarafından ele alınan mekan kategorileri

↓Harvey Lefebvre →	Mekansal Pratikler	Mekanın Temsili	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan			
Görelî Mekan			
İlişkisel Mekan			

Harvey'e göre mekan, kendi içinde mutlak, görelî ya da ilişkisel değildir, ancak koşullara bağlı olarak aynı anda biri ya da hepsi olabilir. (Harvey, 2006)

Lefebvre ve Harvey'in mekan teorileri, mekanın toplumsal, politik ve ekonomik ilişkilerle nasıl şekillendiğini anlamak açısından kritik bir çerçeve sunar. Lefebvre'in üçlü diyalektiği, mekanın temsili, temsilin mekanı ve mekansal pratikler üzerinden toplumsal ilişkilerin nasıl inşa edildiğini açığa çıkarırken, Harvey'in üçlü mekan diyalektiği, kapitalist üretim süreçlerinin mekanla olan karmaşık ilişkisini anlamak için önemli bir araç sunar. Sinema, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde mekanın politik ve toplumsal anlamlarını en güçlü şekilde temsil eden bir sanat dalı olarak öne çıkar.

2.3 Toplumsal Kurumların Mekansal Temsil ve İnşası (Aile, Din, Siyaset, Ahlak)

Henri Lefebvre'in Mekanın Üretimi üzerine yaptığı çalışmalar, mekanın toplumsal yapılar ve günlük yaşam üzerindeki derin etkilerini ele alır. Lefebvre'e göre, mekan yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, ideolojilerin ve güç dinamiklerinin de bir yansımasıdır. Mekan, toplumsal kurumlarla iç içe geçmiş bir yapı olarak bireylerin yaşamlarını şekillendirir. Bu kurumlar arasında aile, din, siyaset ve ahlak, mekanın hem fiziksel hem de sembolik inşasında büyük bir role sahiptir (Lefebvre, 1991).

İdeolojik belirlenimde önemli bir etken olan siyasi iktidar, mekanı kontrol etmek ve düzenlemek için çeşitli stratejiler kullanır. Siyaset, mekanın inşasında ve temsilinde belirleyici bir rol oynar. Kamu binaları, anıtlar, meydanlar gibi kamusal mekanlar, siyasi ideolojilerin ve iktidarın simgesel temsilidir. Foucault, iktidarın mekanı düzenleyerek toplumu nasıl disipline ettiğini vurgular. İktidar, mekanı düzenleme ve kontrol etme stratejileri aracılığıyla toplumsal yapıları biçimlendirir ve bireyler üzerinde hegemonik bir denetim kurar. (Foucault, 2019)

Foucault'ya göre, modern iktidar mekanizmalarının bireyleri kontrol etme ve disipline etme biçimlerini anlamamıza yardımcı olan bir "gözetim sistemi" tartışması yer alıyor. Bu sistem, yalnızca fiziksel mekanın düzenlenmesiyle sınırlı kalmıyor; aynı zamanda bireylerin kimliklerini, rollerini ve hareketlerini detaylı bir şekilde kayda geçiren bürokratik bir yapıyla destekleniyor. Burada, iktidarın "görünmez göz" mantığıyla bireylerin her hareketini izleme ve düzenleme stratejisi dikkat çekiyor. Bu sistemde bireyler sadece gözetim altına alınmakla kalmıyor, aynı zamanda kimlikleri

üzerinden kategorize edilerek bir disiplin çerçevesinde toplumsal hiyerarşiye yerleştiriliyor. Örneğin, mahallenin eminlerine verilen raporlar, bireylerin yalnızca fiziksel varlıklarının değil, aynı zamanda sosyal rollerinin de kayıt altına alınmasını sağlıyor. Bu durum, Foucault'nun "biyopolitika" ve "disiplin toplumu" kavramlarıyla paralellik gösteriyor; çünkü gözetim mekanizmaları, bireylerin yaşamlarını yönetme ve kontrol altına alma noktasında iktidarın nasıl işlediğini somut bir şekilde ortaya koyuyor. Bu yaklaşım, modern toplumlarda bireylerin kimliklerinin, hareketlerinin ve toplumsal rollerinin sürekli olarak izlenip düzenlendiğini ve bu süreçlerin iktidarın sürekliliğini sağlamak için nasıl araçsallaştırıldığını anlamamıza olanak tanıyor. (Foucault, 2019)

Aile, toplumsal yapının temel taşıdır ve mekanın kullanımını derinden etkiler. Aile mekanları, hem fiziksel hem de sembolik olarak toplumsal değerlerin ve normların bir yansımasıdır. Ev, aile içi güç ilişkilerinin mekansal olarak yapılandığı bir alandır. Evin içinde yer alan odaların düzenlenmesi, medya cihazlarının konumu, ailenin birbiriyle olan etkileşimlerini doğrudan etkiler. Evin içindeki mekansal organizasyon, bireylerin birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarını belirler; örneğin, televizyonun aile salonunda merkezi bir konuma yerleştirilmesi, medya tüketiminin aile üyelerinin günlük yaşantısında nasıl etkili olduğunu gösterir.

Bunun yanında, sinemada aile mekanları, karakterlerin toplumsal konumlarını ve aile içindeki rolleriyle nasıl bir ilişki içinde olduklarını gösterir. Örneğin, "Parazit" (Parasite, Bong Joon-ho, 2019) filminde, varlıklı bir ailenin yaşadığı geniş ve modern ev, onların toplumsal statüsünü ve kapitalist sistemdeki konumlarını temsil ederken; fakir ailenin yaşadığı bodrum katı, onların sınıfsal sıkışmışlığını ve umutsuzluğunu somutlaştırır. Bu iki mekan, toplumsal eşitsizliği gözler önüne serer ve sınıf farklılıklarının mekansal olarak nasıl temsil edildiğini gösterir. Bu bağlamda, aile yapısının mekansal düzenlemelerle nasıl pekiştirildiği, toplumsal normların aile içinde nasıl yansıtıldığını ve güç ilişkilerinin nasıl sürdürüldüğünü anlamamıza yardımcı olur. Evin iç mekanı, yalnızca bireylerin bir arada yaşadığı bir alan değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin ve normların içselleştirildiği bir yerdir. Bu nedenle, evin düzenlenmesi ve kullanımı, toplumsal yapıların ve güç ilişkilerinin aile üzerinden nasıl sürdürüldüğünü anlamak için önemli bir ipucudur.

Toplumsal yapı ve güç ilişkilerinin yapılandırıldığı alanlardan biri de dini mekanlardır. Dini mekanlar, toplumsal yaşamda dinin fiziksel temsilleri olarak önemli bir yer tutar. Bu mekanlar, ibadet edenler için sadece bir fiziksel alan değil, aynı zamanda kutsal ve manevi bir deneyim sunan yerlerdir. Dini ritüellerin gerçekleştiği camiler, kiliseler, sinagoglar veya tapınaklar, inanç topluluklarının bir araya gelerek toplumsal kimliklerini ve inançlarını pekiştirdikleri mekanlardır. Foucault, dini mekanların disiplin ve gözetim aracı olarak kullanıldığını vurgular (Foucault, 2019). Dini mekanlar, bireylerin hem manevi hem de fiziksel olarak denetim altında tutulduğu yerlerdir. Bu mekanlar, toplumsal düzeni sürdürme ve dini ideolojileri pekiştirme aracı olarak işlev görür.

Foucault, gözetimin yalnızca fiziksel bir kontrol aracı değil, aynı zamanda bireylerin davranışlarını ve hareketlerini sürekli bir denetim altında tutma stratejisi olduğunu anlatır. Bu sistem, bireyleri fiziksel mekanlarında sabitleyerek onların her anlarını görünür kılmayı hedefler. Kendisinin "herkes kendi kafesine kapatılmış" ifadesi, gözetim altındaki bireylerin bir tür panoptik yapı içinde sürekli kontrol edildiğini gösterir. Görevli temsilcilerin günlük teftişleri, bireylerin yalnızca fiziksel varlıklarını değil, aynı zamanda sağlık durumlarını ve toplumsal rollerini de denetlemektedir. Pencerelerden kendilerini göstermek zorunda bırakılan bireyler, hem fiziksel hem de sembolik olarak iktidarın gözü önünde tutulmaktadır. Bu yapı, Foucault'nun "disiplin toplumu" kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Disiplinin burada yalnızca baskı değil, aynı zamanda bireylerin kendilerini iktidara uygun bir şekilde biçimlendirmesini sağlamak için kullanılan bir mekanizma olduğu açıktır. Bu sürekli gözetim, bireylerin kendi davranışlarını da içselleştirdiği bir kontrol biçimi yaratır; bu da modern iktidarın en belirgin özelliklerinden biridir. Metin, disiplinci toplumlarda gözetimin nasıl bireylerin yaşamlarını düzenlediğini ve iktidarın sürekliliğini sağlamada kritik bir rol oynadığını ortaya koyar. (Foucault, 2019)

Örneğin, İki Papa (The Two Popes, Fernando Meirelles, 2019) filminde Vatikan'daki dini mekanlar, yalnızca Katolik Kilisesi'nin gücünü değil, aynı zamanda kilisenin içsel yapısındaki ideolojik ve doktrinsel farklılıkları da temsil eder. Vatikan'ın görkemli ve devasa mekanları, dinin tarihsel ve kültürel gücünün bir sembolü olarak işlev görür. Aynı zamanda, filmde bu mekanlar, papa ve diğer kilise üyeleri arasındaki politik ve ideolojik çatışmaların da sahnesi olur. Lefebvre, bu tarz

mekanların toplumsal yapılar ve ideolojilerin birer yansıması olduğunu savunur (Lefebvre, 1991). Dini mekanlar, yalnızca ibadet edilen alanlar değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve güç dinamiklerinin sürdürüldüğü mekanlardır.

Dini mekanların toplumsal işlevi, sadece bireylerin ibadet ettikleri yerler olarak görülmemelidir; bu mekanlar, aynı zamanda topluluk duygusunu güçlendiren ve toplumsal kimliklerin inşasına katkı sağlayan sembolik alanlardır. Sinemada dini mekanlar, bireylerin içsel dünyaları ve toplumsal kimliklerini keşfettikleri yerlerdir. Bu mekanlar, toplumsal ideolojilerin bireyler üzerinde nasıl şekillendiğini gösterir.

Ahlaki normlar ve değerler, mekanın düzenlenmesinde ve kullanımında belirleyici bir rol oynar. Toplumsal ahlak, mekanın ne şekilde kullanılacağını ve kimler tarafından erişilebilir olacağını belirler. Bauman, modern toplumlarda ahlaki kararların mekansal düzenlemelerle nasıl iç içe geçtiğini ve bireylerin mekanı nasıl deneyimlediğini tartışır (Bauman, 2000). Mekan, ahlaki düzenlemeler aracılığıyla toplumsal normların ve değer yargılarının somutlaştığı bir alandır. Mekan, sürekli olarak toplumsal normlar tarafından yeniden şekillendirilir.

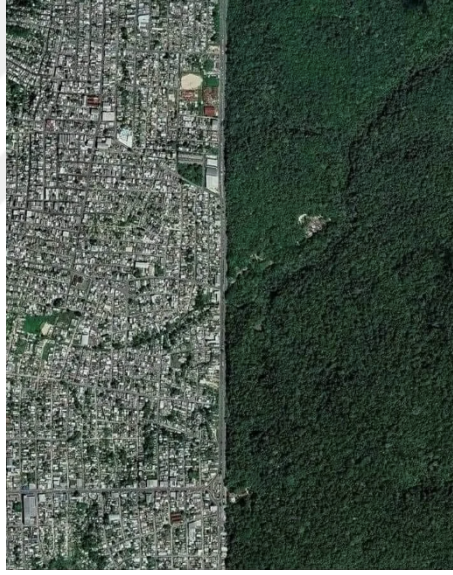
Mekan, siyasi gücün ve toplumsal düzenin bir yansımasıdır. İktidar, mekanı şekillendirerek toplumsal ilişkileri yeniden üretir. Bu bağlamda, kamusal alanların ve siyasi mekanların analizi, toplumsal yapıların ve güç ilişkilerinin nasıl mekansal olarak yeniden üretildiğini anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, büyük şehirlerdeki kamusal meydanlar, protestoların veya kitlesel etkinliklerin sahnesi olarak siyasi iktidarın görünürlük kazandığı mekanlardır. “V for Vendetta” (V for Vendetta, James McTeigue, 2005) filminde Londra’daki Parlamento Binası ve çevresindeki kamusal alanlar, siyasi iktidarın simgesi olarak kullanılırken, aynı zamanda isyan ve direnişin mekansal temsilleri haline gelir. Bu mekanlar, siyasi güçlerin kontrolü altındayken, filmde direnişin sembolik araçları olarak işlev görür.

Mekan, bireyin yaşamını ve ahlaki değerlerini belirleyen bir araç haline gelir. Bu bağlamda, sinemada mekanın ahlaki boyutları, bireylerin toplumsal değerlerle nasıl etkileşime girdiğini ve bu değerlerin mekansal temsillerle nasıl şekillendirildiğini anlamak için önemli bir perspektif sunar.

3 SİNEMADA MEKANIN POLİTİĞİ

3.1 Sinemada Mekanın Kurgusu ve Üretimi

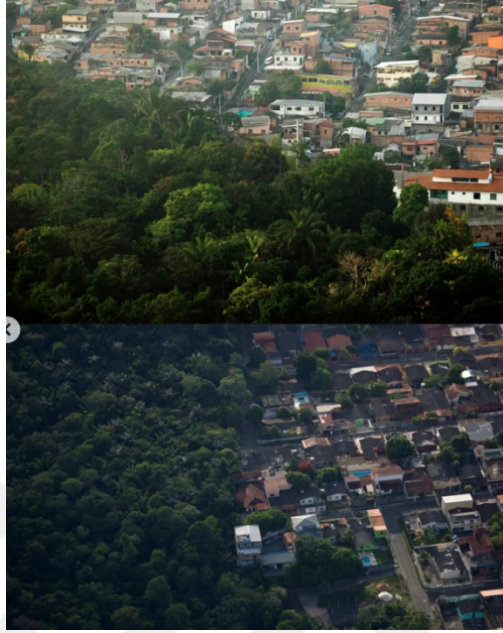
Politik sinema, terim olarak genellikle tartışmalı bir anlama sahiptir. Çoğu zaman, içinde siyasi göndermeler barındıran, ideolojik duruşunu belirginleştiren veya politik okumalarını gizlemeyen filmler politik olarak değerlendirilir. Ancak Mike Wayne’in ifadesiyle, “Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir” (Wayne, 2001). Wayne’in bu sözü, her sinematik tercihin—kadro seçiminden kamera açısına kadar—politik bir içerik taşıdığını savunur. Kamera nereye yerleştirilirse yerleştirilsin, bir politik tercih yapılmıştır. Çerçeve dışında kalan her şey, o filmin politik duruşunu belirleyen unsurlardır. Bu durumda, politik olduğunu açıkça ifade etmeyen bir film dahi politik bir duruş sergiler.



Şekil 3.1 Geniş açıda Manaus, Brezilya

Sinema, mekanın politik yönünü ele alırken yönetmenlerin bilinçli veya bilinçsiz tercihleri, bir hikayenin politik bağlamını oluşturur. Şekil 3.1’deki (SkySat Secon Geospatial tarafından haziran 2022’de çekilen ve eylül 2023’te Science of The Universe sosyal medya hesabında yayınlanan) Brezilya’nın Manaus kentinin Amazon yağmur ormanları ile sınırını gösteren bir sahne, şehirleşme politikalarını incelemek için değerli bir ipucu sunar. Doğal alanların korunması ve kentleşme sürecindeki homojenleşme politikaları, burada doğanın korunmasını öne çıkaran şehir politikalarının bir yansıması olabilir. Ancak bu tür bir görselden yalnızca nesnel bir çıkarım yapılabilir; çünkü mekanın, içinde yaşayan bireylerle olan ilişkisini anlamak

için daha fazla bilgiye ihtiyaç vardır. Harvey’ e göre mekan, yalnızca fiziksel bir çevre değil, toplumsal ve politik güçlerin şekillendirdiği bir alandır. Bu nedenle, mekanın politik analizi, onun toplumsal bağlamdaki işlevini anlamak için daha derin bir perspektif gerektirir.



Şekil 3.2 Yakın açıda Manaus, Brezilya

Şekil 3.2, ormanın içindeki evlerin birbiriyle olan mücadelesini gösterirken, birey ve çevre arasındaki ilişkiyi de vurgular. Kamera açısı daraldıkça, bireyler daha ön plana çıkar ve objektif değerlendirmeler yerini öznel yorumlara bırakır. Sinemada mekanın bu şekilde kullanılması, bireylerin toplumsal yapı ve çevre ile olan ilişkilerini ele almanın bir yoludur. Fernando Meirelles’in “Tanrı Kent” (City of God, Fernando Meirelles, 2002) filmi, benzer bir strateji kullanarak bireyin sosyal çevre içindeki yerini ve kentsel mekanın politik yapısını inceler. “Tanrı Kent”te daraltılan kadrajlar, bireylerin çevrelerindeki şiddet ve yoksullukla olan ilişkilerini gözler önüne sererken, kentsel mekanın sınıfsal ayrışmasını da vurgular. Lefebvre’in mekansal pratikler ve temsili mekan kavramları bu bağlamda önem kazanır. Lefebvre’e göre mekansal pratikler, bireylerin günlük yaşamları içindeki faaliyetleri ve toplumsal ilişkileri aracılığıyla mekanın üretildiği süreçleri ifade eder. Bu kavram, sinemada bireylerin mekanı nasıl kullandıkları ve deneyimledikleri bağlamında analiz edilebilir.

Tunç Okan’ın 1975 yapımı “Otobüs” (Otobüs, Tunç Okan, 1975) filminde de benzer bir mekan kullanımı söz konusudur. Okan, filmin başında karakter odaklı bir

kamera tercihi yaparken, film ilerledikçe karakterlerden uzaklaşarak onları şehirde yalnız bırakır. Burada mekan, yabancılaşma ve toplumsal dışlanma temalarını güçlendiren bir araç haline gelir. Okan'ın kamerası, kent mekanını karakterler için bir tecrit alanına dönüştürürken, karakterlerin yabancılaşmasını pekiştirir. Sinemada bu tür mekansal tercihler, toplumsal ilişkileri ve politik duruşları görsel bir şekilde ifade eden unsurlar haline gelir.



Şekil 3.3 *Otobüs* filminde otobüs ve yolcular.

Yabancılaşma ve Kent teması sinema tarihinde sıkça ele alınmıştır. Michelangelo Antonioni'nin "Batan Güneş" (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962) filminde Roma'nın büyüyen banliyöleri, karakterlerin duygusal boşlukları ve kapitalist sistemin insanı nasıl yalnızlaştırdığını görsel olarak temsil eder. Şehir, karakterlerin içsel dünyalarını yansıtan devasa, soğuk bir mekan olarak karşımıza çıkar. Antonioni'nin filminde mekan, yalnızca fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda karakterlerin psikolojik ve sosyal izolasyonunun da bir temsilidir. Bu tarz sinemada mekan kullanımları, bireyin toplumsal bağlam içindeki yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını vurgular. Lefebvre'e göre mekanın temsili, bireylerin toplumla olan ilişkilerini yansıtır. Şehirlerin büyümesi, bireylerin yalnızlaşmasına ve toplumsal bağlarının kopmasına yol açar.

David Harvey, kapitalist sistemde mekanın üretim süreçlerine nasıl entegre edildiğine dikkat çeker. Kapitalist toplumlarda mekan, sermayenin birikimi ve yeniden

üretimi için bir araç olarak kullanılır. Mekan, yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda sınıf ilişkilerinin ve toplumsal eşitsizliklerin mekansal olarak inşa edildiği bir yerdir. Sinemada mekanın politik bir araç olarak kullanılmasının önemli bir örneği de bu bağlamda görülür. Kamera açısı ve mekansal düzenlemeler, filmin anlatısında toplumsal hiyerarşileri ve güç ilişkilerini yansıtmının bir yolu olarak işlev görür. Bu noktada Harvey özellikle kapitalist mekansal üretim biçimini analiz etmeyi hedeflemiştir.

Harvey'in analizini, Fritz Lang'ın "Metropolis" (Metropolis, Fritz Lang, 1927) filmi üzerinden de okuyabiliriz. Metropolis, üst sınıfların ve işçi sınıfının mekansal olarak ayrıldığı bir geleceği tasvir eder. Şehir, yukarıda lüks içinde yaşayan elitlerle, yeraltında makinelerin ve zorunlu iş gücünün hakim olduğu bir işçi sınıfını fiziksel olarak ayırır. Lang'ın filminde geniş açılı çekimlerle kentin devasa yapısı, yukarıdaki sınıfsal ayrışmayı gözler önüne sererken, dar açılar işçilerin bireysel çaresizliğini vurgular. Bu tarz görsel tercihler, Harvey'in mekanın kapitalist birikim süreçleriyle nasıl ilişkilendirildiği teorisini destekler niteliktedir.

Lefebvre ve Harvey'in mekan teorileri, sinemadaki mekan kullanımıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Lefebvre'in *Mekanın Temsili ve Temsilin Mekanı* kavramları, sinemada geniş ve dar açıların politik anlamını açığa çıkarır. Geniş açılar, şehri ve kentsel yapıyı politik bir araç olarak gösterirken, dar açılar bireyin mekanla olan öznel ilişkisini ortaya koyar. Ona göre mekan, toplumsal ilişkilerin somut bir ifadesidir ve her toplum kendi mekanını üretir. Bu bağlamda, geniş açılar toplumun genel yapısını, politik süreçleri ve iktidarın mekansal yansımalarını gösterirken, dar açılar bireyin mekan içindeki yerini ve bu mekanla olan ilişkisini inceler.

David Harvey'in mekanın üçlü yapısı da sinemada önemli bir analitik çerçeve sunar. Harvey, mekanı *Mutlak Mekan*, *Görelî Mekan* ve *İlişkisel Mekan* olarak üçe ayırır. Mutlak mekan, fiziksel ve coğrafi olarak belirlenmiş sınırlarla tanımlanır; görece mekan, nesnelere birbirleriyle olan ilişkilerine dayanır; ilişkisel mekan ise toplumsal ilişkilerin mekanda nasıl somutlaştığını ifade eder. Sinemada bu üçlü yapının analizi, yönetmenlerin kamerayı nasıl kullandıklarını ve mekanın politik olarak nasıl temsil edildiğini anlamak için önemli bir araç sunar. Örneğin, Stanley Kubrick'in "Otomatik Portakal" (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971) filminde, mekanın tasarımı ve kameranın kullanımı, bireylerin devlet ve toplumsal

normlarla olan ilişkisini vurgular. Kubrick'in geniş açılı çekimleri, bireyin toplumsal yapıya karşı nasıl bir direniş içinde olduğunu gösterirken, dar açılar bireyin içsel dünyasını ve toplumsal baskılarla olan çatışmasını sergiler.

Bir başka örnek olarak, Bong Joon-ho'nun "Parazit" (Parasite, Bong Joon-ho, 2019) filmi verilebilir. Filmdeki mekan kullanımı, zengin ve fakir aileler arasındaki sınıf farkını doğrudan gösterir. Zengin ailenin yaşadığı lüks ve geniş ev ile fakir ailenin bodrum katındaki dar ve karanlık evleri, sınıf farkını mekansal olarak somutlaştırır. Bong Joon-ho'nun filminde geniş açılar, zenginliğin ve gücün mekanını temsil ederken, dar açılar yoksulluğun ve marjinalleşmenin mekanını vurgular. Bu tür mekansal tercihlerin politik anlamı, filmde toplumsal eşitsizliklerin mekansal olarak nasıl inşa edildiğini gösterir.

Montaj, sinemada mekanın politik ve sosyal işlevlerini yansıtan önemli bir tekniktir. Zaman ve mekan algısını manipüle eden montaj, izleyicinin karakterlerin dönüşüm süreçlerini nasıl deneyimlediğini şekillendirir. Sergei Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı (Battleship Potemkin, Sergei Eisenstein, 1925) filmi, montajın mekansal ilişkiler ve toplumsal dinamikleri vurgulamak için nasıl kullanıldığının etkileyici bir örneğidir. Merdiven sahnesinde kullanılan montaj, toplumsal gerilimi artırarak sınıf mücadelesini daha çarpıcı bir şekilde sunar. Eisenstein, bu montaj tekniğini toplumsal çatışmaların görselleştirilmesi için bir araç olarak kullanır ve izleyiciye güçlü bir politik mesaj sunar. "Potemkin Zırhlısı'ndaki montaj, izleyicinin çatışmanın şiddetini ve kaosunu hissedebilmesi için tasarlanmıştır. Montaj, mekanı bir propaganda aracı olarak kullanır ve toplumsal gerilimi somutlaştırır" (Eisenstein, 1949). Bu teknik, modern sinemada da etkisini sürdürmüştür. Ridley Scott'ın "Bıçak Sırtı" (Blade Runner, Ridley Scott, 1982) filmindeki Los Angeles'ın distopik mekanlarının montajla sunulması, izleyiciyi kaotik, yozlaşmış bir geleceğe taşır. Mekanın hem teknolojik hem de insanı aşan doğası, karakterlerin bireysel kimlik arayışlarını ve toplumsal çatışmaları vurgular. Filmde kullanılan mekan, kapitalizmin şehir ve birey üzerindeki tahakkümünü, toplumsal düzenin bozulmuşluğunu açık bir şekilde yansıtır.

3.2 Sinema, Mekan-İktidar İlişkileri

Mekan ve iktidar arasındaki ilişki, sinemada sıkça ele alınan temalardan biridir. Bir şehrin, binanın ya da bir coğrafyanın sinematografik olarak nasıl sunulduğu, o mekanın hangi iktidar dinamiklerine bağlı olarak temsil edildiğini gözler önüne serer. Michel Foucault'nun Heterotopya ve Gözetim ve Ceza gibi eserlerinde belirttiği gibi, iktidar, mekanı kontrol etme ve bireyleri bu mekanlar aracılığıyla denetleme gücüne sahiptir (Foucault, 2019). Ona göre mekanlar yalnızca fiziksel alanlar değildir; aynı zamanda bireylerin nasıl hareket ettiklerini ve nasıl kontrol edildiklerini belirleyen sosyal yapılar haline gelir. Bu perspektiften bakıldığında, sinemada mekan, sadece bir anlatı aracı değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerini görünür kılan bir semboldür.

Sinemada iktidar ve mekan ilişkileri en çok Foucault'nun disiplin toplumları teorisiyle açıklanabilir. Disiplin toplumlarında iktidar, bireylerin hareketlerini, bedenlerini ve toplumsal yaşamlarını mekanlar üzerinden denetler. Sinemada bu tür mekanlar, bireylerin özgürlüklerini kısıtlayan, onları gözetim altında tutan ve kontrol eden yapılar olarak karşımıza çıkar. Örneğin, Stanley Kubrick'in "Otomatik Portakal" (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971) filminde, bireyin toplumsal normlara uyması için zorlandığı bir sistem sunulur. Mekanın tasarımı, bireylerin özgürlüklerini kısıtlayan bir gözetim ve disiplin aracı olarak kullanılır. Kubrick'in distopik dünyasında, geniş ve soğuk mekanlar bireyin yalnızlığını ve toplumun üzerindeki baskısını vurgular. Bu, Foucault'nun "gözetim" kavramı ile ilişkilidir; bireylerin sürekli gözlendiği ve denetim altında tutulduğu bir dünyada mekan, iktidarın bir aracıdır.

Bu bağlamda, mekan ve iktidar ilişkisi sinemada sadece bireyin fiziksel hareketlerini değil, aynı zamanda bireyin psikolojik durumunu da kontrol eder. "Truman Show" (The Truman Show, Peter Weir, 1998) filminde, baş karakter Truman, hayatını farkında olmadan bir televizyon şovunun setinde geçirir. Truman'ın yaşadığı kasaba, gözetim ve manipülasyon üzerine kurulmuş bir sistemdir. Mekan, sadece bir yaşam alanı değil, aynı zamanda Truman'ın nasıl hareket ettiğini, düşündüğünü ve hissettiğini belirleyen bir araç haline gelir. Bu tür sinematografik tercihler, iktidarın mekan üzerindeki kontrolünü ve bireylerin bu kontrol altında nasıl şekillendiğini anlatır.

David Harvey'e göre, kapitalist sistemde mekan, ekonomik ve politik güçlerin çıkarlarına göre yeniden üretilir (Harvey, 2006). Kent mekanları, sermayenin birikimi ve yeniden dağıtılması için stratejik olarak düzenlenir ve bu düzenlemeler, toplumsal eşitsizlikleri derinleştirir. Sinemada kent mekanının bu tür bir politik araç olarak kullanılması, bireylerin şehirdeki konumlarını ve toplumsal yapının nasıl örgütlendiğini anlamak için önemli bir yol sunar. Örneğin, Fritz Lang'ın "Metropolis" (Metropolis, Fritz Lang, 1927) filmi, kent mekanının işçi sınıfı ve burjuva arasındaki keskin ayrışmasını dramatik bir şekilde gösterir. Filmde, yeraltında yaşayan işçi sınıfı, kentin yüzeyinde lüks içinde yaşayan elit sınıftan tamamen izole edilmiştir. Kent mekanı, bu sınıfsal ayrışmayı somutlaştıran bir yapıdır ve iktidarın kent üzerindeki kontrolünü gösterir.

Benzer şekilde, "Bıçak Sırtı" (Blade Runner, Ridley Scott, 1982) filminde de kent mekanı, toplumsal hiyerarşilerin ve iktidar yapılarının bir yansımasıdır. Filmde Los Angeles, devasa gökdelenlerle dolu, karanlık ve kaotik bir şehir olarak resmedilir. Bu şehir, farklı sınıfların ve bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerini mekansal olarak ayrıştırır. Üst sınıf, lüks gökdelenlerde yaşarken, alt sınıf daha kaotik ve distopik bir ortamda hayatta kalma mücadelesi verir. Bu mekansal ayrışma, Harvey'in kapitalist kent teorisiyle paraleldir; kent mekanı, toplumsal sınıfların birbirinden ayrıldığı ve bu ayrımın mekan aracılığıyla pekiştirildiği bir alan olarak kullanılır.

Lefebvre'in ilişkisel mekan kavramı, bireylerin toplumsal yapı içindeki konumlarını anlamak için önemli bir araç sunar (Lefebvre, 1991). İlişkisel mekan, bireylerin sadece fiziksel olarak buldukları yerleri değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler aracılığıyla o mekanla kurdukları bağları ifade eder. Sinemada bu tür mekan kullanımları, bireylerin mekanla olan ilişkilerini ve bu ilişkinin toplumsal bağlamını vurgulamak için sıklıkla kullanılır.

Örneğin, "Roma" (Roma, Alfonso Cuarón, 2018) filminde, bireylerin mekanla olan ilişkisi, sınıf ve toplumsal statü üzerinden analiz edilir. Filmin başkarakteri Cleo, zengin bir ailenin yanında hizmetçi olarak çalışırken, evin mekansal düzenlemeleri onun sosyal statüsünü sürekli hatırlatır. Cleo'nun yaşadığı evin iç mekanı, onun hizmetçilik rolünü pekiştiren, bireysel özgürlüğünü kısıtlayan ve ona sosyal statüsünü sürekli hatırlatan bir yapıdadır. Filmin son sahnesinde, Cleo'nun, ailesini kurtardığı plaj sahnesi, bireyin mekan içindeki özgürleşme arayışını gösterir. Mekanın birey

üzerindeki etkisi ve bireyin toplumsal yapı içindeki yerini anlamlandıran bu anlatı, ilişkisel mekan kavramıyla örtüşmektedir.

Tunç Okan'ın "Otobüs" (Otobüs, Tunç Okan, 1975) filminde de benzer bir kullanım karşımıza çıkar. Filmde, köyden kente göç eden bir grup insanın, büyük şehirde nasıl yabancılaştığı ve toplumun dışında kaldığı gösterilir. Şehir mekanı, bu insanların içinde kayboldukları ve toplumsal ilişkilerden soyutlandıkları bir yer haline gelir. Mekan, bireyleri toplumsal bağlamda dışlayan ve onları marjinalleştiren bir araç olarak kullanılır. Bu kullanım, mekanın ilişkisel yapısını ve bireylerin bu yapıyla olan çatışmalarını gösterir.

Sinemada mekanın iktidar ilişkilerini görünür kılmanın bir başka yolu, mekanın sembolik bir araç olarak kullanılmasıdır. Bu tür bir kullanım, sinemada mekanın toplumsal, politik ve ekonomik güçlerle nasıl ilişkilendirildiğini daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, Andrey Zvyagintsev'in "Leviathan" (Andrey Zvyagintsev, Leviathan, 2014) filminde, Rusya'nın taşra bölgeleri, bireylerin devletle olan mücadelelerini ve bu mücadele içinde nasıl ezildiklerini sembolize eder. Filmde mekan, bireylerin çaresizliğini ve devletin bireyler üzerindeki baskısını vurgulayan bir araçtır. Geniş ve boş mekanlar, bireylerin bu alanlar içinde nasıl kaybolduğunu ve çaresizlik içinde yaşamlarını sürdürmek zorunda kaldıklarını gösterir. Bu tür sembolik kullanımlar, mekanın toplumsal ve politik işlevlerini daha belirgin hale getirir.

Bu bağlamda, Foucault'nun heterotopya kavramı da sinemada mekanın sembolik kullanımı için önemli bir çerçeve sunar. Heterotopyalar, toplumun dışında kalan ve normlardan sapma gösteren mekanlar olarak tanımlanır (Foucault, 2019). Sinemada bu tür mekanlar, bireylerin toplumsal yapının dışında kaldıkları, özgürleşme ya da yabancılaşma süreçlerinin mekansal olarak ifade edildiği alanlar olarak kullanılır. "Zindan Adası" (Shutter Island, Martin Scorsese, 2010) filminde adanın izolasyonu, karakterlerin akıl sağlıklarıyla olan mücadelelerini ve gerçeklikle olan kopuşlarını simgeler. Ada, Foucault'nun heterotopya kavramına uygun bir şekilde, bireylerin toplumsal normlardan sapmalarının mekansal bir yansıması olarak işlev görür.

Sinemada mekan-iktidar ilişkileri, bireylerin toplumsal yapı içindeki konumlarını, sınıf farklılıklarını ve politik yapıların bireyler üzerindeki etkilerini görünür kılan bir araç olarak işlev görür. Lefebvre ve Harvey'in mekan teorileri, sinemada kullanılan mekanın politik ve toplumsal işlevlerini anlamak için kritik araçlar sunar. Foucault'nun gözetim ve heterotopya kavramları ise, sinemada iktidarın mekan üzerindeki kontrolünü ve bireylerin bu mekanlar içindeki mücadelelerini anlamak için önemli bir perspektif sağlar. Sinema, mekanı sadece bir dekor olarak kullanmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, politik güçlerin ve sınıfsal çatışmaların görünür kılındığı bir alan olarak sunar.

3.3 Sinemada Öznenin Dönüşümünde Mekanın Rolü

Mekan, sinema anlatısında karakterlerin psikolojik, duygusal ve toplumsal dönüşümünü aktarmada kritik bir rol oynar. Sinemada mekan kullanımı, yalnızca fiziksel bir arka plan sunmakla kalmaz; aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını, toplumsal statülerini ve kimlik mücadelelerini görselleştiren, bu dönüşümlere anlam katan bir araç haline gelir.

Mekanın sinemada nasıl kullanıldığı, karakterlerin toplumsal rollerini ve bu rollerin mekanla olan ilişkisini anlamada kritik öneme sahiptir. Mise-en-scène, bir filmin mekansal düzenlemesinde dekor, ışık, kostüm ve renk kullanımı gibi unsurları kapsar ve bu unsurlar politik ve ideolojik mesajları iletmek için stratejik bir şekilde kullanılır.

Mise-en-scène, bir filmde sosyal yapıların algılanmasında kritik rol oynar. Mekan, sadece bir arka plan değil, toplumsal çatışmaların ve gerilimlerin görselleştirildiği bir sahnedir. Bu bağlamda, sinemada mekan kullanımı, izleyicinin karakterlerin toplumsal konumunu, hiyerarşik düzeni ve iktidar ilişkilerini anlamasında büyük rol oynar. Metropolis'te, işçilerin yer altında, karanlık ve dar mekanlarda yaşaması, yönetici sınıfın ise geniş, aydınlık ve gösterişli mekanlarda konumlanması, toplumsal yapının mekan üzerinden nasıl temsile açık olduğunu gösterir. Aynı şekilde, Stanley Kubrick'in "Gözleri Tamamen Kapalı" (Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick, 1999) filminde kullanılan gösterişli mekanlar, zenginlerin gizli ve kapalı dünyasını temsil eder. Filmde mekan, karakterlerin sınıfsal konumlarını, toplumsal ilişkilerini ve güç dinamiklerini yansıtan bir metafor olarak işlev görür.

Kamera açıları, mekanın karakterlerle ilişkisini ve bu ilişkinin psikolojik, toplumsal ve politik yönlerini belirgin bir şekilde vurgular. Yüksek açı çekimler genellikle karakterlerin üzerindeki baskıyı veya onların çaresizliklerini ifade ederken, alçak açı çekimler karakterleri güçlü ve otoriter olarak gösterir. Bu sinematografik teknikler, karakterin mekanla olan ilişkisinin iktidar ilişkileri bağlamında nasıl temsil edildiğini ortaya koyar.

“V for Vendetta” (V for Vendetta, James McTeigue, 2005) filmi, kamera açılarını totaliter devletin baskıcı doğasını vurgulamak için etkili bir şekilde kullanır. **Geniş açılar**, devletin birey üzerindeki mutlak kontrolünü gösterirken, **yakın planlar** karakterin içsel direnişini ifade eder. Böylece karakterin mekana bağlı olarak yaşadığı dönüşüm ve iktidar ilişkilerindeki mücadele sinematik olarak görselleştirilir. Kamera açıları ve hareketleri, V for Vendetta’da iktidarın görsel bir temsilini oluşturur. Geniş açılar devletin kapsamlı kontrolünü yansıtırken, yakın çekimler bireysel direniş simgeleri. Benzer bir anlatı tekniği, Alfonso Cuarón’un “Son Umut” (Children of Men, Alfonso Cuarón, 2006) filminde de görülür. Filmde kullanılan geniş ve distopik şehir manzaraları, toplumun kaos ve kontrol altındaki durumunu gösterirken, karakterlerin içsel mücadeleleri daha yakın ve kişisel mekanlarda ortaya konur. Bu mekansal karşıtlık, toplumsal yapı ve bireysel dönüşüm arasındaki gerilimi görsel olarak derinleştirir.

Sinemada karakterlerin mekanla olan etkileşimi, onların içsel dönüşümleri ve toplumsal rollerinin bir göstergesi olarak işlev görür. Bu etkileşim, karakterlerin hikaye boyunca yaşadıkları kişisel gelişim süreçlerini ve sosyal kimliklerini görselleştirir. Frank Darabont’un “Esaretin Bedeli” (The Shawshank Redemption, Frank Darabont, 1994) filminde Andy Dufresne’in hapisanedeki hücresinin kasvetli ve kapalı mekanından, özgürlüğün simgesi olan Zihuatanejo sahillerine geçişi, karakterin tutsaklıktan özgürlüğe doğru olan dönüşümünü etkileyici bir şekilde yansıtır. Filmde mekan, karakterin içsel dönüşümünü somutlaştırır ve izleyiciye duygusal bir deneyim sunar. Andy'nin dar hücrelerinden geniş deniz manzarasına geçişi, onun içsel özgürleşmesinin sembolik bir yansımasıdır.

Benzer bir örnek, Darren Aronofsky’nin “Siyah Kuğu” (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010) filminde görülür. Filmin ana karakteri Nina’nın kendi zihinsel ve duygusal çatışmaları, hem sahne arkasındaki kapalı ve baskıcı mekanlar hem de

sahnedeki geniş, sınırsız alanlarla yansıtılır. Filmin psikolojik gerilimi, mekanın karakterin içsel dünyasını yansıtan bir araç olarak kullanılmasıyla daha da derinleşir.

Mekanın karakter üzerindeki psikolojik etkilerini en çarpıcı şekilde gösteren örneklerden biri, Stanley Kubrick'in "Cinnet" (The Shining, Stanley Kubrick, 1980) filmidir. Filmin mekanı, karakterin içsel gerilimlerini ve psikolojik dönüşümünü yansıtan bir araç olarak kullanılır. İzole ve labirentimsi otel, Jack Torrance'in yavaş yavaş akıl sağlığını kaybetmesine neden olurken, bu mekan aynı zamanda bir gözetim ve kontrol aracına dönüşür. Otelin soğuk ve tekinsiz atmosferi, Jack'in zihinsel durumunu daha karmaşık hale getirir.

Bu mekansal tercihler, Michel Foucault'nun "gözetim ve disiplin" kavramlarıyla uyumludur. Foucault'ya göre mekan, sadece bireylerin fiziksel hareketlerini değil, aynı zamanda zihinlerini ve duygularını da kontrol eden bir araçtır. Cinnet filminde otelin mekansal yapısı, karakterin zihinsel durumunu kontrol altına alır ve onun içsel çatışmalarını derinleştirir. Foucault'nun disiplin toplumuna dair geliştirdiği teoriler, sinemada mekanın birey üzerindeki kontrol mekanizmalarının nasıl işlediğini anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Harvey'nin "zaman-mekan sıkışması" kavramını sinemada mekan konseptine bağlarsak, sinemanın mekanı yalnızca fiziksel bir arka plan olarak değil, hikayeyi anlamlandıran dinamik bir unsur olarak sunduğunu söyleyebiliriz (Harvey, 2019). Sinemada mekan, karakterlerin psikolojik durumlarını ve toplumsal ilişkilerini yansıtırken aynı zamanda modern kapitalist dünyanın hızlanan ritmini, mekanın aşındırılmasını ve zamanın yoğunlaşmasını da temsil eder. Özellikle şehir filmlerinde mekan, küreselleşmenin getirdiği hız ve değişim ile Harvey'nin tanımladığı sıkışmayı yansıtır. Filmlerde, şehir mekanları genellikle kapitalizmin yarattığı yalnızlaşma, yabancılaşma ve hız kavramları etrafında inşa edilir. Sinemada, mekanın bu şekilde kullanımı, izleyicinin karakterlerle kurduğu empatiyi güçlendirir ve aynı zamanda modern dünyanın getirdiği zaman-mekan dönüşümlerini dramatik bir şekilde işler.

İktidar ilişkilerini ve kontrol mekanizmasını görünür hale getiren sinemada mekan, karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal rollerini yansıtan, aynı zamanda onların dönüşüm süreçlerini destekleyen güçlü bir araçtır. Karakterlerin psikolojik, duygusal ve toplumsal gelişimleri, mekan aracılığıyla görselleştirilir ve izleyiciye aktarılır. Mise-en-scène, montaj, kamera açıları ve mekanın sembolik kullanımı, bu

dönüşüm süreçlerinin anlatsal ve görsel olarak desteklenmesine katkıda bulunur. Henri Lefebvre ve David Harvey gibi düşünürlerin mekan teorileri, sinemada mekanın nasıl bir toplumsal ve politik araç olarak kullanılabileceğini anlamamızı sağlar. Mekan, karakterlerin hikaye içindeki dönüşümlerini pekiştirirken, aynı zamanda izleyicilere politik ve ideolojik mesajlar iletmek için de kullanılır. Sinema, bu anlamda mekanı yalnızca bir dekoratif unsur olarak değil, aynı zamanda karakterlerin ve toplumsal yapıların değişimini anlatmanın merkezi bir aracı olarak ele alır.



4 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA MEKANSAL TEMSİL VE İNŞA

Özellikle 1990 sonrası birey merkezci bir anlatı dilini benimsemeye başlayan ve etkilerini daha çok 2000 sonrasında görmeye başladığımız Türkiye sineması, toplumsal ve politik dönüşümlerin sinemada mekan ve birey temsili üzerindeki etkilerini derinlemesine inceleyen bir döneme girmiştir. Bu dönemde yapılan filmler, kentsel dönüşüm, göç, kimlik arayışı, aile ilişkileri, dini yapı ve toplumsal çatışma gibi temaları işleyerek, mekanı anlatının sadece bir arka planı değil, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal rollerini yansıtan bir unsur olarak kullanır. Sinemada mekan kullanımı, toplumsal yapıları ve iktidar ilişkilerini ortaya koymanın etkili bir yoludur ve bireyin bu mekanla olan ilişkisi, toplumsal konumunu ve kimlik arayışını açığa çıkarır.

2000 sonrası Türkiye sinemasında, kentsel dönüşüm projeleri sıkça işlenen temalar arasında yer alır. Türkiye'de kentsel dönüşüm, özellikle büyük şehirlerde sosyal ve fiziksel yapıyı değiştiren bir süreçtir. 1980 sonrası aşamalı olarak uygulamaya konulan Neoliberal politikalar çerçevesinde ortaya çıkan bu projeler, ekonomik büyüme ve modernleşme söylemleriyle meşrulaştırılırken, aynı zamanda sosyal adalet, yerinden edilme ve sınıfsal ayrışma gibi sorunları da beraberinde getirir. Lefebvre, mekanın toplumsal ilişkilerin üretildiği ve yeniden üretildiği bir araç olduğunu belirterek, kentsel dönüşümün bu ilişkiler üzerindeki etkisini vurgular. Bu anlamda, kentsel dönüşüm projeleri, yalnızca fiziksel mekanın dönüşümünü değil, aynı zamanda bireylerin toplumsal kimliklerinin de yeniden şekillenmesini içerir.

Harvey'e göre, mekan yalnızca fiziksel bir zemin değil, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik ilişkilerin örgütlendiği, yeniden üretildiği bir yapıdır. Mal ve hizmet mübadelesi, yer değişikliği ve mekansal hareketler yoluyla gerçekleşir ve bu hareketler, etkileşim alanlarını belirleyerek toplumsal iş bölümünü mekan üzerinden yapılandırır. (Harvey, 2004) Kasaba ve köy gibi mekansal ayrımlar, bu iş bölümünün en erken örnekleri olarak, üretim ve tüketim süreçlerinin örgütlenmesinde belirleyici rol oynar. Harvey'e göre bu mekansal düzenlemeler, iktidarın tahakküm mekanizmalarının bir parçasıdır. Bu yüzden mekan yalnızca bir arka plan değil, aynı zamanda ekonomik ve ideolojik yapıların yeniden üretildiği bir araçtır. Örneğin,

“Abluka “ (Abluka, Emin Alper, 2015) filminde mahalle, Harvey’nin bahsettiği gibi, iktidarın kontrol alanlarından biri olarak kurgulanır. Güvenlik barikatları, mekansal hareketleri sınırlayarak bireylerin özgürlüklerini kısıtlar ve böylece tahakküm ilişkilerini pekiştirir. Bu çerçevede, Harvey’nin yaklaşımı, mekanın toplumsal ilişkiler ve iktidar dinamikleriyle nasıl iç içe geçtiğini ortaya koyar. Sinemada mekanın ideolojik bir araç olarak sunulması da bu anlayışla örtüşür ve mekansal örgütlenmelerin bireyler üzerindeki etkilerini görünür kılar.

Örneğin, “Küf“ (Küf, Ali Aydın, 2012) filmi, bir maden işçisinin modernleşme sürecinde eski mesleğini ve toplumsal konumunu koruma mücadelesini anlatır. Mekanın bu filmdeki rolü, karakterin hem kişisel hem de toplumsal düzeydeki dönüşümünü yansıtır. Maden işçisi karakterinin mekanla olan ilişkisi, onun sosyal konumunu, kimlik mücadelesini ve toplumsal yapının değişimine karşı duruşunu temsil eder. David Harvey, mekanın kapitalist sistemde nasıl yeniden üretildiğine dair görüşlerinde, kentsel mekanın, sermayenin birikimi ve toplumsal hiyerarşilerin yeniden üretilmesi için bir araç olarak kullanıldığını ifade eder. Küf filminde de bu süreçler, karakterin mekanla olan ilişkisi üzerinden dramatik bir şekilde görselleştirilir. Küf, kentsel dönüşümün bireyler üzerindeki etkilerini, maden işçisinin yaşamındaki değişimler aracılığıyla etkileyici bir şekilde sergiler.

Göç olgusu, Türkiye'nin toplumsal yapısını şekillendiren önemli unsurlardan biridir ve sinemada sıkça işlenen bir temadır. Göç, bireylerin ve toplulukların yeni mekanlarla kurdukları ilişkiyi ve bu ilişkiler üzerinden kimliklerini nasıl yeniden inşa ettiklerini anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir. İç göç ve uluslararası göç, bireylerin yeni mekanlarda toplumsal statülerini, kimliklerini ve aidiyet duygularını sorgulamalarına neden olur. Göç, yeni bir mekanda sosyal kimliklerin yeniden inşa edilmesini zorunlu kılar ve bu süreç, göçmenler için sosyal entegrasyonla birlikte kültürel kimlik mücadelesini de beraberinde getirir.

Bu bağlamda, göç ve mekan arasındaki ilişki, bireylerin yeni bir toplumsal bağlama nasıl uyum sağladıklarını ve bu süreçte kimliklerini nasıl yeniden inşa ettiklerini anlamak için önemli bir perspektif sunar. Göçmenler, bir yandan yeni mekanlara uyum sağlarken, bir yandan da kendi kültürel kimliklerini koruma mücadelesi verirler.

Türkiye sineması, toplumsal çatışmaların mekan üzerinden işlendiği birçok örnek sunar. Etnik, dini ve politik gerilimler, sinemada mekan aracılığıyla temsil edilir ve bu gerilimler bireyler üzerindeki baskıları dramatik bir şekilde ortaya koyar. Doreen Massey, mekanın toplumsal ilişkiler ve iktidar dinamikleri ile şekillendiğini ve bu dinamiklerin mekanın kullanımını nasıl belirlediğini vurgular (Massey, 2005). Sinemada mekanın politik bir araç olarak kullanılması, toplumsal çatışmaların görünür kılınmasında kritik bir rol oynar.

Özellikle Kürt sorunu, dini azınlıklar ve sınıfsal ayrımlar gibi konular, 2000 sonrası Türkiye sinemasında mekan aracılığıyla sıkça işlenir. Bu filmlerde mekan, çatışmaların yaşandığı ve çözümlendiği bir alan olarak işlev görür. Örneğin, “Sonbahar” (Sonbahar, Özcan Alper, 2008) filmi, bir eski siyasi mahkûmun küçük bir Karadeniz köyündeki yaşamını ve büyük şehirden köye dönüşünü ele alır. Filmde mekan, sadece bir arka plan olarak değil, karakterin içsel çatışmalarını ve politik geçmişiyle hesaplaşmasını yansıtan bir unsur olarak kullanılır. Küçük ve izole köy, karakterin toplumsal bağlamda yalnızlaşmasını ve geçmişiyle olan kopukluğunu simgeler. Bu tür bir mekansal temsil, mekanın toplumsal çatışmaların ve birey üzerindeki tahakkümün nasıl görselleştirildiğini gösterir.

Michel Foucault’ya göre, mekan, bireylerin gözetim ve kontrol altında tutulduğu bir alan olarak iktidarın bir uzantısıdır. Sinemada mekan, bu kontrol mekanizmasının bir sembolü olarak kullanılır ve bireylerin toplumsal yapılarla olan ilişkilerinde yaşadıkları çatışmaları yansıtır. Sonbahar filminde de mekan, bireyin politik geçmişiyle olan hesaplaşmasını yansıtan bir araç olarak kullanılır. İzole mekan, karakterin içsel dünyasını ve dış dünyayla olan kopukluğunu derinleştirir.

2000 sonrası Türkiye sineması, toplumsal dönüşümleri ve bireylerin bu dönüşümlerle olan ilişkilerini mekan üzerinden ele alan bir yapıya sahiptir. Kentsel dönüşüm, göç ve toplumsal çatışmalar, sinemada mekanın toplumsal ve politik anlamını ortaya koymanın yolları olarak kullanılır. Mekan, karakterlerin kimlik arayışlarını, içsel dönüşümlerini ve toplumsal rollerini anlamamız için önemli bir araç haline gelir. Sinema, mekanın politik ve toplumsal işlevlerini görselleştirerek, bireylerin bu yapılar içindeki yerlerini sorgulamalarına olanak tanır.

Çalışmada analiz edilecek dört film 2000 sonrası beşer yıl arayla ele alınmıştır. Bunun sebebi toplumsal olarak paradigmanın değişme süresine müsade edilmesidir. 2006 yapımı “Takva”, 2000’li yılların başında siyasal İslam söylemi etrafında şekillenen dinsel ve toplumsal dönüşümü sorgularken, iktidar değişimlerinin birey ve toplum üzerindeki etkilerini tartışır. 2010 yapımı “Çoğunluk”, geleneksel ve modern değerlerin çatıştığı bir ortamda, kimlik arayışlarını ve etnik-cinsel özgürlük taleplerini görünür kılarak, bireylerin toplumsal gerilimler içindeki mücadelesini ortaya koyar. 2015 yapımı “Abluka”, Gezi Parkı olayları sonrasında bireyselleşmenin yüceltiildiği, dayanışmanın çözüldüğü ve ahlaki çöküşün yaşandığı bir dönemi temsil ederken; 2020 yapımı “Nasipse Adayız”, post-truth çağında idealizmin anlamını yitirdiği, politik söylemlerin trajikomikleştiği ve bireylerin kimliklerinde büyük anlam kayıplarının yaşandığı bir dönemin yansımasını sunar. Bu filmler, toplumsal dönüşümleri mekan üzerinden analiz ederek, birey ve toplum arasındaki dinamikleri sinematografik bir dille görünür kılmaktadır. Filmlerin seçiminde, toplumun sosyolojik yarıklarına birebir oturacak içeriklere ve temalara sahip olması hedeflenmiştir.

4.1 “Takva” Filminde Mekan Kurgusu: Dini Otorite ve Tahakküm İlişkilerinin Mekansal Temsili ve Öznenin Dönüşümü

2006 yapımı “Takva”, yönetmenliğini Özer Kızıltan’ın üstlendiği ve senaryosunu Önder Çakar’ın yazdığı Türk drama filmidir. Film, İstanbul’un geleneksel bir mahallesinde yaşayan, mütevazı ve içine kapanık bir adam olan Muharrem’in (Erkan Can) hikayesini anlatır.



Şekil 4.1 *Takva* filminde Muharrem.

Muharrem, İslam'ın en katı kurallarına sıkı sıkıya bağlı, cinsellikten uzak bir yaşam sürmektedir. Gece gündüz ibadet ederek, dini vecibelerini yerine getirmek için çaba sarf eden Muharrem, aynı zamanda bu yaşam tarzıyla çevresinden onay almak ve içsel huzuru bulmak ister. Ancak, yalnızca dini kurallara odaklanmış bu yaşam tarzı, karakterin psikolojik ve toplumsal çatışmalarını derinleştirir. Filmin temel çatışması, Muharrem'in ruhsal arayışını ve katı dini yaşam biçimiyle çevresel baskıların oluşturduğu gerilimi ele alır.



Şekil 4.2 *Takva* filminde dergah ve cemaati.

Bir gün, iş yerinde müfettiş olarak göreve başlar ve bir dizi değişimle karşılaşır. İş arkadaşlarının ve çevresinin daha rahat ve dünyevi yaşam tarzlarına tanık oldukça, kendi inançlarını sorgulamaya başlar. Bu sorgulamalar, onu bir içsel çatışma ve değişim sürecine sokar. Dini inançlarının sınırlarıyla yüzleşmek zorunda kalan Muharrem, bir yandan vicdanıyla, diğer yandan dinî topluluğunun beklentileriyle mücadele eder. Filmin sonunda, Muharrem'in yaşadığı travmalar ve değişen içsel dünyası, toplumun ona dayattığı katı normlara karşı duruşunu ve bireysel özgürlüğünü keşfetmesine olanak tanır. *Takva*, bir yandan bireysel dini arayış ve kimlik krizi temalarını işlerken, diğer yandan modern toplumda bireylerin inanç, ahlak ve cinsellik gibi temel konularda nasıl yabancılaştığını ve toplumsal baskılarla nasıl yüzleşmek zorunda kaldığını sorgular. Bu film, din ve toplumsal normlar arasındaki gerilimlerin

birey üzerindeki derin etkilerini vurgulayan bir yapıt olarak Türk sinemasında önemli bir yer edinmiştir.



Şekil 4.3 *Takva* filminde Muharrem'in gündelik hayatı.

Filmin temelinde, filmdeki bir tarikatın içine giren sıradan bir adamın (Muharrem) manevi yolculuğu ve bu süreçte yaşadığı içsel çatışmalar yer alıyor. Bu içsel çatışmalar, mekan kullanımı ve iktidar ilişkileri üzerinden okunabilir. Mekan, karakterlerin manevi ve toplumsal çatışmalarını görselleştirir ve izleyicilere bu çatışmaları anlama imkanı sunar.



Şekil 4.4 *Takva* filminde Muharrem'in tarikatta görev aldıktan sonra namaz sırasında önde saf tutması.

Muharrem'in mütevazı yaşamı ve dini bağlılığı, onun sade ve dini simgelerle dolu eviyle temsil edilir. Bu mekan, onun iç dünyasının bir yansıması olarak gösterilir.

Film ilerledikçe, Muharrem'in cemaatteki yükselişiyle birlikte mekanlar da değişir; bu yeni mekanlar, daha geniş, gösterişli ve dünyevi öğelerle doludur. Bu dönüşüm, Muharrem'in dini inançları ve toplumsal baskılar arasındaki çatışmayı sembolize eder. "Muharrem'in yaşadığı mekanların dönüşümü, onun manevi çatışmalarını ve toplumsal baskılara olan tepkisini görselleştirir. Bu mekanlar, dini ve toplumsal çelişkiler arasında gidip gelen bir bireyin ruhsal durumunu somutlaştırır.



Şekil 4.5 *Takva* filminde çuvalcının, patron ve Muharrem tarafından kullanılma şekli.

Muharrem'in giderek artan rahatsızlığı ve kafa karışıklığı, cemaatin geniş toplantı salonları gibi mekanlarda daha belirgin hale gelir. Bu salonlar, toplumsal baskıların ve dini iktidarın görsel temsilleri olarak işlev görür. Bu mekanlar, Muharrem'in kişisel dini inançları ile cemaatinin dini pratikleri arasındaki çatışmayı vurgular. Toplantı salonlarının ihtişamı, cemaatin dini otoritesini ve toplumsal baskısını pekiştirirken, Muharrem'in bu ihtişama tepkisi, onun ruhsal çatışmasının derinleştiğini gösterir.



Şekil 4.6 *Takva* filminde Muharrem'in maddiyat ile ilişkisinin değişmesi.

4.1.1 Filmde Mekanın Kullanılma Biçimi

Filmde birçok mekan olmasına rağmen en önemli rolü olan ve film boyu dönüşüm gösteren mekanlar tarikatın mekanı olan dergah, Muharrem'in iş yeri olan çuvalcı ve Muharrem'in yaşam alanlarıdır. Filmin başında Muharrem evinde yaşasa da tarikatın verdiği rolü kabul ettikten sonra dergaha taşınır.

Tarikatın Mekanı (Camii ve Dergah): Filmde, tarikatın mekansal organizasyonu, iktidar ilişkilerinin bir yansıması olarak görülebilir. Dergahın iç mekanları, dini ritüellerin yapıldığı, tarikat liderinin (şeyh) otoritesini pekiştirdiği bir alan olarak işlev görür. Bu mekan, iktidarın simgeleriyle donatılmıştır; mesela, şeyhin oturduğu yer, tarikat üyelerinin sıralandığı alanlar, hepsi hiyerarşiyi ve iktidarın merkezini işaret eder. Bu mekanlarda Muharrem'in yaşadığı deneyimler, onun üzerinde iktidarın nasıl bir baskı kurduğunu gösterir.



Şekil 4.7 *Takva* filminde Muharrem'in maddiyat ile ilişkisinin değişmesi.

Muharrem'in Yaşadığı Mekan (Ev ve Dergah): Muharrem'in evindeki mekan düzeni ve sade yaşam tarzı, onun tarikatla olan ilişkisini ve içsel dünyasını yansıtır. Evin sade, minimalist düzeni, onun tarikatın katı disiplinine ve manevi arayışına ne kadar derinden bağlı olduğunu gösterir. Ancak, tarikatın iktidar mekanizması onun yaşamına daha fazla nüfuz ettikçe, bu mekanın huzurlu ve sakin yapısı da bozulmaya başlar. Mekan, Muharrem'in içsel çatışmalarını ve tarikatın baskısının evinin sınırlarını aşarak özel yaşamına nasıl sızdığını gösterir. Bir noktada Muharrem tarikatın üstlenmesini istediği rolü kabul ederek dergaha taşınır. Zaten tarikat ile arasına maddiyatla kurduğu yeni ilişki sebebiyle bir içsel engel girmiştir. Dergaha taşınması ile rüyalarında kontrol edemediği iç dünyasını yaşadığı mekan da buraya taşınmış olur ve tarikat ile arasına artık mekansal bir ayrılık da girecektir.

Muharrem'in İş Yeri (Çuvalcı): Muharrem'in iş yeri sahibi tarafından itilip kakıldığı bir mekan olan ve hiyerarşik olarak ezilen tarafta olduğu bir mekan olan çuvalcı, tarikatta yükselince tersine dönecektir. Bir hiyerarşik dönüşüm mekanı olarak çuvalcının dönüşümünü Muharrem'in oturduğu koltukların değişmesi ile net bir şekilde görürüz. Filmdeki şehir mekanı, modern dünyanın karmaşası ve tarikatın geleneksel yapısı arasındaki çatışmayı simgeler. Muharrem'in şehirde, modern dünyayla karşılaştığı anlar, onun iktidarın baskısı altında ezildiği, aynı zamanda bu baskıya direnmeye çalıştığı anlar olarak okunabilir. Şehir, iktidarın ve modernitenin karmaşık yapısının bir yansımasıdır ve Muharrem'in bu ortamda kaybolması, onun tarikat içindeki yükselişinin getirdiği ağır yükü ve iktidar mekanizmasının insan ruhunu nasıl ezdiğini gösterir.

4.1.2 Filmde İfade Bulan İktidar İlişkileri

Şeyh ve Tarikat Liderleri: Şeyh, film boyunca en büyük otorite figürü olarak temsil edilir. Onun sözü, tarikat içindeki en yüksek yasa olarak kabul edilir. Bu, tarikat içindeki tüm ilişkilerin hiyerarşik bir yapıda örgütlendiğini gösterir. Şeyh'in mekansal konumu (örneğin, her zaman yüksek bir yerde oturması) ve diğerleri üzerindeki etkisi, onun iktidarını pekiştiren unsurlar olarak dikkat çeker.

Muharrem'in İçsel Çatışması: Muharrem'in içsel çatışmaları, iktidarın onun ruhu üzerindeki etkisini ve baskısını açığa çıkarır. Tarikat içindeki yükselişi, onun üzerinde ağır bir yük haline gelir. Bu yük, onun manevi yolculuğunun kontrolünü kaybetmesine ve iktidarın baskısının altında ezilmesine neden olur. Muharrem, tarikatın iktidar mekanizması tarafından şekillendirilir ve bu süreçte bireyselliğini kaybetmeye başlar.

Tarikat Üyeleri Arasındaki Hiyerarşi: Tarikat içinde sadece şeyh değil, diğer üyeler arasında da belirgin bir hiyerarşi vardır. Bu hiyerarşi, iktidarın yukarıdan aşağıya nasıl sıralandığını ve her bireyin bu yapıda nasıl bir yer edindiğini gösterir. Muharrem'in yükselmesi, bu hiyerarşik yapıyı yeniden düzenler ve onun üzerindeki baskıyı artırır. Tarikat üyeleri arasındaki ilişkiler, iktidarın nasıl bir ağ içinde örgütlendiğini ve bireylerin bu ağın içinde nasıl sıkıştığını gösterir.

4.1.3 Filmin Mekansal Kurgusunun Değerlendirilmesi

Henri Lefebvre'in mekan teorisine göre, mekan toplumsal ilişkilerin üretildiği bir alandır ve bu ilişkiler mekanda somutlaşır. Takva'da, Muharrem'in tarikat içerisinde yaşadığı manevi yolculuk, film boyunca mekanın kullanım biçimiyle iç içe geçer. Filmde tarikatın kullandığı geniş, huzurlu ve sessiz mekanlar, Muharrem'in maneviyat arayışındaki sükûneti yansıtır. Ancak bu mekanlar aynı zamanda onun üzerinde büyük bir baskı yaratır ve karakterin içsel dönüşümünü hızlandırır. Tarikatın maddi dünyayla olan bağlantıları arttıkça, Muharrem kendisini bu mekanlar içinde sıkışmış hisseder.



Şekil 4.8 Takva filminde Muharrem'in dergaha taşınması ile mekanın dönüşümü.

Filmde dar koridorlar, karanlık odalar ve büyük binalar, Muharrem'in inançları ve bu dünyadaki sorumlulukları arasında sıkışmışlığını somutlaştırır. Özellikle zikir yapılan büyük, geniş alanlar ile Muharrem'in kaldığı dar ve loş odalar arasındaki tezatlık, onun içsel çatışmasını güçlendirir. Lefebvre'in "mekanın bireyin toplumsal ilişkilerini nasıl şekillendirdiği" yönündeki teorisiyle uyumlu olarak, Takva'da da mekan, Muharrem'in maneviyatıyla dünyaya karşı yaşadığı içsel mücadelesinin bir yansımasıdır.

David Harvey'in kapitalist mekan ve tahakküm teorileri de bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Muharrem'in tarikatın maddi işlerine karışıkça karşılaştığı lüks mekanlar, geniş evler ve iş yerleri, Harvey'in Kapitalist düzenin birey üzerindeki tahakkümünü temsil eder. Harvey, Kapitalist mekanın toplumsal sınıfları nasıl yeniden ürettiğini açıklar; bu filmde ise Muharrem, manevi bir dünyadan maddi bir dünyaya zorlanır ve bu iki mekan arasında sıkışmış bir birey olarak görünür.



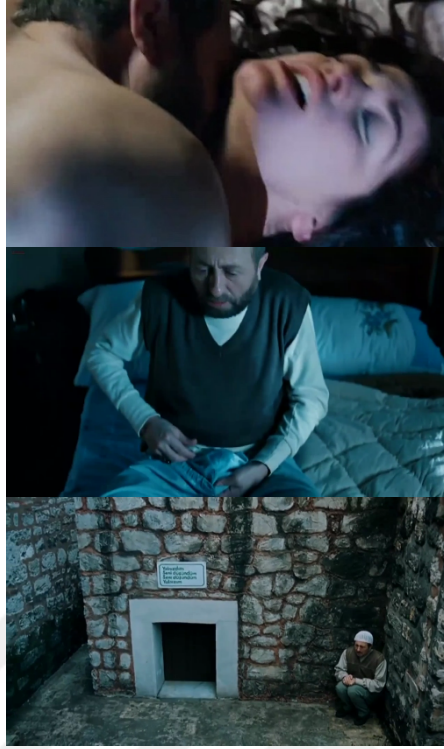
Şekil 4.9 *Takva* filminde Muharrem'in maddiyat ile ilişkisinin rüyalarına girmesi.

Michel Foucault'nun iktidar ve mekan arasındaki ilişkiyi irdelediği "Gözetim ve Ceza" adlı eserinde olduğu gibi, *Takva* filmi de dini otoritenin bireyi nasıl denetlediğini ve baskı altına aldığını gösterir. Filmde tarikatın yönetici sınıfı, Muharrem'e sürekli göz kulak olur ve onun dini sorumluluklarını yerine getirip getirmediğini denetler. Tarikatın lideri, yüksek bir otorite figürü olarak mekanın her köşesinden kontrolü elinde tutar. Bu denetim ve gözetim, dini ve toplumsal iktidar ilişkilerinin somutlaştığı mekanlar aracılığıyla görselleştirilir.

Tarikatın iç mekanlarında yer alan kapalı odalar ve duaların yapıldığı geniş alanlar, Muharrem'in üzerinde sürekli bir gözlem ve denetim hissi yaratır. Bu mekanlar, Foucault'nun panoptikon modeline benzer bir şekilde bireyin her an kontrol edildiği bir sistemi sembolize eder. Muharrem, tarikatın kuralları tarafından denetlenirken, bu denetim mekanizmasının bir parçası haline gelmiştir ve giderek kendi içsel özgürlüğünden uzaklaşmaktadır.

Foucault, iktidarın bireyler üzerinde hem fiziksel hem de zihinsel bir kontrol mekanizması işlediğini söyler. *Takva*'da da Muharrem, manevi anlamda daha özgür olmak için başladığı bu yolculukta, tarikatın tahakkümü altında giderek daha sıkı bir kontrol altına girer. Tarikatın kurallarına uymak zorunda olması, onun özgür iradesini ve maneviyatını zayıflatır. Foucault'nun "iktidar her yerdedir" tezi, filmde özellikle

dini mekanların denetim mekanizmalarıyla Muharrem üzerinde nasıl işlediğini gösterir (Foucault, 1980).



Şekil 4.10 *Takva* filminde Muharrem'in maddiyat algısının değişmesi ile mekan algısının kayması.

Takva filmi, modern dünyadaki kapitalist ve dini değerlerin birey üzerinde nasıl bir çatışma yarattığını da ortaya koyar. Zygmunt Bauman, modernitenin bireyler üzerinde yarattığı baskı ve belirsizlikleri tartışırken, modern dünyada bireylerin kimliklerini koruma mücadelesini vurgular (Bauman, 2005). Takva'da da Muharrem, tarikatın eski, köklü maneviyat anlayışı ile modern dünyadaki maddi sorumluluklar arasında sıkışır. Mekanlar da bu çatışmayı somutlaştırır; tarikatın kutsal mekanları ile modern iş yerleri arasındaki tezat, bu iki dünyanın uyumsuzluğunu yansıtır. Muharrem'in modern dünyayla karşılaştığı anlar, onun inancını sorgulamasına neden olur ve bu, modernite ve geleneksel dini değerler arasındaki çatışmayı temsil eder. Filmde iş toplantılarının yapıldığı modern ofisler ve lüks restoranlar, onun manevi dünyasında bir bozulmaya yol açar. Bauman'ın da belirttiği gibi, modernite bireyleri sürekli bir belirsizlik içinde bırakır ve bireylerin kimliklerini koruma çabası modern dünyanın bu belirsizlikleri karşısında kırılğan hale gelir.

Mekan, Takva filminde sadece fiziksel bir alan olarak değil, aynı zamanda karakterin psikolojik ve toplumsal dönüşümünü şekillendiren bir unsur olarak

kullanılır. Doreen Massey'e göre, mekan sadece toplumsal ilişkilerin bir sonucu değil, aynı zamanda bu ilişkilerin yeniden üretildiği bir süreçtir (Massey, 2005). Takva'da mekan, Muharrem'in toplumsal ve manevi statüsünün nasıl değiştiğini görselleştirir. Tarikatın mekanları, başlangıçta onun huzur bulduğu yerler iken, film ilerledikçe bu mekanlar baskı ve tahakkümün somutlaştığı alanlara dönüşür. Muharrem'in manevi yolculuğu, mekanın değişimiyle paralel olarak bir kopuş ve yalnızlaşma sürecine evrilir.

Filmde zikir yapılan geniş alanlar, ilk başta ruhsal bir bütünlük ve huzur sembolü olarak kullanılırken, Muharrem'in bu ritüellere katılma zorunluluğu, bu mekanları birer baskı aracı haline getirir. Mekanın dönüşümü, onun içsel huzursuzluğunu ve toplumsal rolündeki değişimi de ortaya koyar. Massey'in mekanın toplumsal ilişkilerle kurduğu bağlantı, filmde Muharrem'in bu mekanlarla olan ilişkisi üzerinden izleyiciye sunulur.

Takva, mekanın birey üzerindeki etkisini, iktidar ilişkilerini ve içsel dönüşümü derinlemesine ele alan bir film olarak öne çıkar. Muharrem'in yaşadığı içsel ve toplumsal dönüşüm, mekanın değişimi ve iktidar mekanizmalarının nasıl işlediği üzerinden anlatılır. Lefebvre, Harvey, Foucault ve Bauman'ın mekan ve iktidar teorileri doğrultusunda, Takva, dini mekanların birey üzerindeki tahakkümünü, modern dünyadaki iktidar ilişkileriyle birleştirerek güçlü bir anlatı sunar. Filmde mekan, sadece fiziksel bir arka plan değil, karakterin psikolojik ve toplumsal dönüşümünün merkezi bir unsuru olarak kullanılır.

Tablo 4.1 *Takva* filminin başında **kurulu ilişkilerin** mekansal değerlendirmesi.

↓Harvey Lefebvre →	Mekansal Pratikler	Mekanın Temsili	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan			Muharrem'in Evi
Görelî Mekan		Dergah	Muharrem'in Rüyaları
İlişkisel Mekan	Cami		Çuvalcı



Şekil 4.11 *Takva* filminde Muharrem'in tarikatta görev alması.

Filmin başında Muharrem'in deneyimlediği tüm mekanlar toplumsal hiyerarşi ve iktidar ilişkileri çerçevesinde orantılı şekilde dağılmış durumdadır. Dergah doğası gereği dizayn edilmiş bir mekan olarak, bir “Mekanın Temsili” ve “Görelî Mekan”dır. Toplumsal ideolojiler çerçevesinde egemen güçlerin mekanı kurguladığı ve gözlemci ve koşullara bağlı olarak farklı anlamlara gelen bir mekandır. Muharrem'in filmin başında bumekânı deneyimleme biçimi tarikat yöneticilerinden farklı, daha ruhanidir. Bu filmin sonuna doğru değişecektir. Muharrem'in evi bir “Temsil'in Mekânı” ve “Mutlak Mekan”dır. Gündelik bir hayatın sürdüğü, duygusal ve kişisel olarak deneyimlenen ve fiziksel olarak ölçülebilir ve var olan somut bir mekandır. Cami, özellikle avlusu itibarıyla bir “Mekansal Pratikler” ve “İlişkisel Mekan”dır. Günlük faaliyetler aracılığı ile sürekli yeniden üretilen ve toplumsal ilişkiler ile etkileşim içinde bir mekandır. Bu alanı deneyimleyen cemaatin yazılı olmayan ilişkisel pratiklerini gerçekleştirdiği bir mekandır. Çuvalcı bir “Temsilin Mekânı” ve “İlişkisel Mekan”dır. Gündelik hayatlarla yaşayıp deneyimlenen, toplumsal ilişkiler ile etkileşim halinde olan, iktidar ve hiyerarşinin ekonomi olduğu bir mekandır. Tüm bunların karşısında bir “kontROLSÜZ kaçış mekânı” olarak bize sunulan, Muharrem'in bilinçsizce gittiği ve gitmekten her seferinde pişman olduğu rüya mekânları durmaktadır. Muharrem'in rüyaları bu çerçevede bir “Temsilin Mekânı” ve “İlişkisel Mekan”dır. Gündelik hayat ile deneyimlenen ve duygusal ve kişisel anlamlar yüklenen, gözlemci ve koşula bağlı farklı anlamlar üretilen bir mekandır. Bu bağlamda orantılı dağılmış ve rayında gidebilen bir başat karakter görmekteyiz.

Tablo 4.2 *Takva* filminin sonunda **değişen ilişkilerin** mekansal değerlendirmesi.

↓Harvey Lefebvre →	Mekansal Pratikler	Mekanın Temsili	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan		Dergah/Muharrem'in Evi/Cami/Çuvalcı	
Görelî Mekan		Muharrem'in Rüyaları	
İlişkisel Mekan			

Filmin sonuna geldiğimizde, özellikle tarikatın Muharrem'e ekonomik ilişkileri çözmesi için verdiği rol ile Muharrem'in maddiyatla, mülkiyetle ve dünyevi olanla ilişkisi bozulur. Dengeli gibi gözükten mekansal deneyimleri değişmeye ve ruh halini etkileyecek bir şekilde dönüşmeye başlar. Finale geldiğimizde Muharrem'in tüm mekansal iletişimleri biter. Bütün mekanlarla ilişkisi "Mekanın Temsili" ve "Mutlak Mekan"a kayar. Egemen güç olan ideoloji çerçevesinde şekillenen sabit mekanlara dönüşür. Bunun karşısında, her zaman Muharrem için bir kaçış alanı olan rüyalarındaki mekanlar ise artık birer kaçış alanı olmaktan çıkar ve Muharrem'in zihnini ele geçirmeye başlar.



Şekil 4.12 *Takva* filminde Muharrem'in yaşadığı mekansal çelişki sonrası iktidara teslim olması.

Çünkü tarikatın verdiği rol ile birlikte Muharrem evinden dergaha taşınmıştır. Bu rüyalar dünyasına geçiş alanı da esasen "Temsilin Mekanı"ndan "Mekanın

Temsili”ne kayar. Dergah onun için toplumsal ilişkiler ve ideolojilerle yönetilen bir mekanken, kaçış alanı olan mekanlar da yine bu ilişkiler çerçevesinde şekillenmeye başlar. Cinsellik, para, içki gibi temaların olduğu rüyaları artık dergahta yaşıyor olmak onda bir tür zihinsel çelişkiye sebep olacaktır. Bu sayede filmdeki bu mekansal dönüşüm üzerinden, filmin ana çatışması olan Muharrem’in tarikat ve Şeyh ile kurduğu iktidar ilişkisi birebir okunmaktadır. Filmin bu çerçevede karakterler arasında kurduğu hiyerarşi sona doğru yerini Muharrem’in iç çatışması ve çelişkilerine bırakacaktır. Filmin sonuna geldiğimizde de “yeni düzen” Muharrem’i yok edecek ve sindirilmiş bir karakter haline getirecektir. Dergahtaki odası da başta “Görelî Mekan” iken artık “Mutlak”, değişmez ve sabit bir mekana dönüşecektir.

Film;

“...De ki: değişmeyen gerçek geldi, sahte ve tutarsız olan yıkılıp gitti. Zaten sahte ve tutarsız olan er yada geç yıkılıp gitmek zorundadır. -Kuran-ı Kerim-” alıntısı ile başlarken, "Çok alametler belirdi, vakit tamamdır. Haram, helal oldu helal haramdır. Kendi kendimizle yarışmaktayız gülüm. Ya ölü yıldızlara götüreceğiz hayatı ya da dünyamıza inecek ölüm. -N.H. Ran-” alıntısı ile bitmektedir. Bir yönüyle film başta, sahte ve tutarsız olanın yıkılmaya mahkum olacağı kehanetini ortaya atarken, bu sahte ve tutarsız olanın zihinsel bir çelişki ile ortaya çıkacağını öngörmüş oluyor. Film boyu bu er ya da geç yıkılıp gideceği söylenen Muharrem’in iç dünyası ve maddiyat ve mülkiyetle olan ilişkisi, yukarıda analizi yapılan mekansal dönüşüm ile gerçekleşmiştir. Filmin sonundaki alıntı ile haram ve helal olanın, yani mekansal olarak irdelediğimiz mülkiyet ilişkisinin bozulmasını analiz etmektedir. Buna paralel yaşadığı zihinsel çöküş ile Muharrem hem ölü yıldızlara gitmiş hem de dünyasına inen zihinsel ölüm ile son bulmuştur.

4.2 “Çoğunluk” Filminde Mekan Kurgusu: Aile İçi Tahakküm İlişkilerinin Mekansal Temsili ve Öznenin Dönüşümü

2010 yapımı "Çoğunluk", Seren Yüce'nin yazıp yönettiği bir Türk drama filmidir. Başrolünde Bartu Küçükçağlayan'ın canlandığı Mertkan, 20 yaşlarında bir gençtir ve hayatı oldukça basittir.



Şekil 4.13 *Çoğunluk* filminde Mertkan'ın gönderileceği şantiyedeki yeni mekanı.

İnşaat sektöründe çalışan babasının işlerine yardımcı olurken, boş zamanlarında arkadaşlarıyla alışveriş merkezlerinde vakit geçirir, barlarda eğlenir ve arabayla turlar. Mertkan, yaşamına anlam katmaya çalışmayan ve hep "çoğunluğun" parçası olma çabasında olan sıradan bir gençtir. Ancak, Gül isimli bir kadınla tanıştıktan sonra, hayatında bir boşluk olduğunu fark eder ve bu boşluğu doldurmak için bir fırsat olarak Gül ile olan ilişkisini değerlendirmeye başlar. Film, Mertkan'ın yaşadığı toplumun değerleriyle olan çatışmalarını ve bireysel varoluş arayışını derinlemesine işler.



Şekil 4.14 *Çoğunluk* filminde ailenin iktidar alanı.

Mertkan, ailesinin ve çevresinin beklentileriyle karşı karşıya kalırken, aynı zamanda kendi kimliğini sorgulamaya başlar. Toplumun “çoğunluğa” ait olma baskısını hissederken, Gül ile kurduğu ilişki, ona bu baskıdan kurtulma ve kendi yolunu bulma konusunda bir fırsat sunar. Ancak, Gül ile olan ilişkisi de onu içsel bir çatışmaya sürükler, çünkü Mertkan hem ailevi sorumluluklarıyla, hem de toplumsal

normlarla yüzleşmek zorundadır. Mertkan'ın karakteri, büyüme sürecinin sancılarını, toplumun dayattığı kimliklere karşı duyduğu yabancılaşmayı ve bireysel özgürlük arayışını yansıtır. "Çoğunluk", hem bireysel hem de toplumsal anlamda bir dönüşüm hikayesidir. Film, Mertkan'ın hem ailesiyle hem de Gül ile olan ilişkileri üzerinden toplumsal sınıf farklarını, kültürel baskıları ve bireysel isyanı işler. Mertkan, bir yandan "çoğunluk"la uyum içinde olmaya çalışırken, diğer yandan kişisel bir farkındalık kazanmaya başlar. Ancak, bu süreç içinde karşılaştığı içsel çatışmalar, onun hayatına ve dünyaya bakışını sorgulamasına neden olur. Film, modern Türkiye toplumunda birey olma çabası ve toplumsal normlarla olan çatışmalar üzerine derinlemesine düşünmeyi teşvik eder

"Çoğunluk" filmi, Türkiye'nin küçük burjuva yapısına ve bu sınıfın içindeki iktidar ilişkilerine odaklanır. Özellikle aile içindeki hiyerarşi, toplumsal normlar ile genç bir bireyin bu yapılarla olan çatışması ve bireysel kimlik arayışı filmde öne çıkan temalardır. Aile yapısı, mekan aracılığıyla görselleştirilir ve bu görselleştirme, izleyicinin aile içi dinamikleri anlamasını sağlar.



Şekil 4.15 *Çoğunluk* filminde Mertkan'ın iktidar alanları; AVM, Banyo.

Mertkan'ın evi ve işyeri, onun ailesiyle olan ilişkilerini ve toplumsal konumunu görsel olarak yansıtan mekanlar olarak kullanılır. Bu mekanlar, Mertkan'ın kişisel özgürlüğü ve ailesinin beklentileri arasındaki çatışmayı somutlaştırır. Ev, onun üzerindeki aile baskısını ve bireysel özgürlüklerinin kısıtlandığı bir alanı işaret ederken, iş yeri onun toplumsal rollerini ve ailesinin iş dünyasındaki statüsünü temsil eder. Mertkan'ın evdeki ve iş yerindeki davranışları, aile içi dinamikler ve toplumsal

beklentiler arasındaki çatışmayı gözler önüne serer. Mekan kullanımı, karakterin kişisel ve toplumsal kimliğinin çatışmalarını vurgular.

Film, Mertkan'ın sosyal çevresi ve aile içi rolü üzerine odaklanırken, mekanın düzeni ve estetiği, aile içindeki güç dengelerini ve Mertkan'ın bu yapı içindeki konumunu belirleyici unsurlar olarak işler. Evdeki kapalı ve sıkıcı ortam, Mertkan'ın bireysel ifadesinin ve özgürlüğünün kısıtlı olduğunu simgeler. Aile bireylerinin ev içindeki konumlandırılması, onların birbirleriyle olan ilişkilerinin niteliğini vurgular ve Mertkan'ın bu yapı içerisinde baskı altında hissettiği duyguları açığa çıkarır. Ev ve iş yerinin mekan düzenlemeleri, Mertkan'ın ailesi ve toplum tarafından biçimlendirilen kimlikler arasında sıkışıp kaldığını gösterir. Mekan, bu toplumsal ve ailesel baskıların görsel bir metaforu olarak işlev görür.

4.2.1 Filmde Mekanın Kullanılma Biçimi

Aile Evi: Filmin büyük bir kısmı, Mertkan'ın ailesiyle yaşadığı evde geçer. Bu ev, geleneksel bir aile yapısının ve bu yapının baskıcı doğasının bir simgesi olarak işlev görür. Evin düzeni, mobilyaları ve genel atmosferi, sıradan bir küçük burjuva ailesinin yaşantısını yansıtır. Ancak bu sıradanlık, aynı zamanda baskı ve kontrolün gizli bir ifadesidir. Mertkan'ın kendi odası bile, onun bireysel özgürlüğünün sınırlı olduğunu ve ailesinin değerlerinin sürekli olarak ona dayatıldığını gösterir. Bu mekan onun özgürlüğünü kısıtlayan ve aile içindeki iktidar ilişkilerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar.



Şekil 4.16 Çoğunluk filminde Mertkan'ın şantiyedeki iktidar alanı.

Mertkan'ın Çalışma Mekanı (Şantiye): Mertkan'ın çalıştığı şantiye, modern dünyadaki kapitalist yapının bir temsili olarak okunabilir. Şantiyede işçilerin hiyerarşik düzen içinde çalışması, iktidarın iş dünyasında nasıl örgütlendiğini gösterir. Mertkan'ın babası tarafından sahip olunan iş yerinde çalışmaya zorlanması, onun

kendi hayatı üzerinde kontrol sahibi olamamasının ve babasının otoritesine boyun eğmek zorunda kalmasının bir ifadesidir. Şantiye, Mertkan'ın yaşamındaki bir başka baskı unsuru olan iş dünyasının bir mikrokozmosu olarak işlev görür.

Şehir Mekanı: Filmdeki şehir mekanları, Mertkan'ın dış dünyayla olan ilişkisinin bir yansıması olarak görülebilir. İstanbul'un kalabalık ve kaotik yapısı, Mertkan'ın içsel karmaşasını ve toplumsal baskılara karşı hissettiği boğulmuşluk duygusunu simgeler. Şehirde geçen sahneler, onun toplumla olan ilişkisini ve bu ilişkiadaki iktidar dinamiklerini ortaya koyar. Mertkan, şehirdeki kalabalık içinde kendini kaybolmuş hisseder; bu, onun kendi kimliğini bulma çabasıyla çelişen bir durumdur.



Şekil 4.17 *Çoğunluk* filminde toplumsal iktidar alanı içinde Mertkan.

4.2.2 Filmde İfade Bulan İktidar İlişkileri

Aile İçi İktidar: Mertkan'ın babası, filmdeki en belirgin otorite figürüdür. Babasının baskıcı tutumu, aile içindeki iktidar ilişkilerini şekillendirir. Mertkan'ın kendi kararlarını almasına izin verilmemesi, onun üzerinde uygulanan baskının ve iktidarın bir göstergesidir. Baba, ailedeki iktidarın kaynağıdır ve bu otorite, Mertkan'ın hayatının her alanına nüfuz eder. Aile içindeki bu hiyerarşi, Mertkan'ın kendi kimliğini bulma mücadelesini zorlaştırır.



Şekil 4.18 *Çoğunluk* filminde toplumsal iktidar alanı içinde Mertkan.

Toplumsal Baskı ve Normlar: Film, aynı zamanda toplumsal normların ve bu normların bireyler üzerindeki baskısını da işler. Mertkan'ın ailesinin ona dayattığı toplumsal beklentiler, onun kendi isteklerini ve arzularını bastırmasına neden olur. Toplumun genel olarak "çoğunluk" olarak nitelendirilebilecek kesimi, birey üzerinde baskı kurar ve bu baskı, bireyin özgürlük arayışını engeller. Mertkan'ın maruz kaldığı bu toplumsal baskı, onun içsel çatışmalarını ve toplumsal iktidar ilişkilerine olan tepkisini yansıtır.

Cinsiyetçi ve Etnik Ayrımcılık: Filmde Mertkan'ın ailesinin Kürt bir kıza olan bakışı, toplumsal ayrımcılığın ve bu ayrımcılığın iktidar ilişkileri üzerindeki etkisinin bir örneği olarak görülebilir. Mertkan'ın babası, bu ilişkiden duyduğu rahatsızlıkla, kendi iktidarını sürdürme ve Mertkan'ı kontrol altında tutma çabalarını artırır. Bu durum, etnik ve cinsiyetçi ayrımcılığın, toplumsal iktidar yapıları içindeki yerini ve bu yapıların bireyler üzerindeki etkisini gösterir.

4.2.3 Filmin Mekansal Kurgusunun Değerlendirilmesi

"Çoğunluk" filmi, mekan kullanımı ve iktidar ilişkileri üzerinden orta sınıf aile yapısını ve bu yapıdaki baskı unsurlarını sorgulayan bir yapıya sahiptir. Filmdeki mekanlar, Mertkan'ın içsel dünyasını ve toplumsal baskılarla olan mücadelesini yansıtırken, iktidar ilişkileri, bireylerin yaşamlarını nasıl şekillendirdiğini ve bu ilişkilerin nasıl içselleştirildiğini gösterir. Aile içindeki hiyerarşi, toplumsal normların bireyler üzerindeki baskısı ve ayrımcılık, filmin temel iktidar ilişkileri olarak karşımıza çıkar ve Mertkan'ın kimlik arayışını zorlaştıran unsurlar olarak işlev görür.

Tablo 4.3 *Çoğunluk* filminin başında kurulu ilişkilerin mekansal değerlendirmesi.

↓Harvey Lefebvre →	Mekansal Pratikler	Mekanın Temsili	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan	Babanın İş Yeri		
Görel Mekan		Ev-Salon/Sauna/ Cami	AVM/Mertkan'ın Odası/Ev-Banyo/ Gül'ün Evi
İlişkisel Mekan			

“Çoğunluk”, karakter ilişkileri açısından “Takva”dan farklı olarak tamamen iktidar ilişkileri çerçevesinde oluşturulmuş mekanlara sahip bir filmidir. Filmin başında gördüğümüz Mertkan’ın deneyimlediği tüm mekanlar, hiyerarşinin ve baba iktidarının belirlediği şekilde “Mekanın Temsili” ve “Görelî Mekanlar”dır.



Şekil 4.19 *Çoğunluk* filminde Mertkan’ın iktidar alanı; Odası.

Evin özellikle salonu ve cami, sauna gibi kamusal mekanlar bu çerçevede oluşturulmuş toplumsal egemen ideolojiler ve güç sahiplerinin çerçevelediği gözlemciler ve koşullara bağlı olarak belirlenmiş mekanlardır. Mertkan’ın film boyunca bu mekanlara sıkışması ve bunu yırtmak için kendisine, kendi hiyerarşisi ile şekillendirebileceği mekanlar yaratması zaten filmin temel çatışması olacaktır. Arkadaşları ile özgürce takılıp insanları yargılayabilmesi AVM’yi, rahatça ağlayabilmesi evdeki odasını, kapıyı kitleyip rahatça matürbasyon yapabilmesi banyoyu ve ilerleyen sahnelerde tanışacağı, sosyoekonomik olarak hiyerarşi kurabildiği için Gül’ün evi bu bağlamda “Temsilin Mekanı” ve “Görelî Mekan”dır.



Şekil 4.20 *Çoğunluk* filminde Mertkan’ın yaratamadığı iktidar alanları.

Gündelik hayatlarla yaşayıp deneyimlenen, kişisel anlamlar yüklenerek dönüştürülmeye çalışılan, gözlemci ve koşullara bağlı olarak farklı anlamları ifade eden mekanlardır. Filmde bunun en bariz örneği; Gül'ün evine hiyerarşi ve kendi egemenlik alanını kurmak üzere giden Mertkan'ın, arabayı evin önüne bıraktığı sahnedir. Arabanın burada teybi çalınır ve sokaktaki bir grup gence diklenen Mertkan dayak yemekten son dakikada kurtulur. Evin içinde bulunduğu alan buradan hareketle tıpkı diğer mekan deneyimleri gibi temsilin mekanı ve görelî mekandır. Mertkan'ın iktidarın belirlediği bir alan içinde kendi iktidar alanını yaratma gayreti, burada somut bir örnekle karşımıza çıkar. Babanın iş yeri ise bunlardan bağımsız bir “Mekansal Pratik” ve “Mutlak Mekan”dır. Günlük faaliyetler aracılığı ile sürekli olarak yeniden üretilen, fiziksel olarak ölçülebilir ve var olan sabit bir mekandır. Mertkan'ın trajedisi bu yeni mekan yaratma gayesinin sonuçsuz kalmasından öte elinde kendine ait bir mekan kalmamasıyla sonuçlanacaktır.

Tablo 4.4 *Çoğunluk* filminin sonunda **değişen ilişkilerin** mekansal değerlendirmesi.

↓Harvey Lefebvre →	Mekansal Pratikler	Mekanın Temsili	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan		AVM/Mertkan'ın Odası/Ev-Banyo/Ev-Salon/Sauna/Cami	Gebze Şantiye
Görelî Mekan			
İlişkisel Mekan			

Filmin sonunda Mertkan'ın kendi iktidarı çerçevesinde dönüştürmek ve yaratmak istediği tüm mekanlar elinden alınır. Deneyimlediği elinde kalan alanların tamamı da bir “Mekanın Temsili” ve “Mutlak Mekan”a dönüşür. İktidar yani baba, kendi ideolojisi ve gücü ile mekanları kurgulamış ve fiziksel olarak var olan sabit mekanlara dönüştürmüştür.



Şekil 4.21 *Çoğunluk* filminde son sahne; Mertkan'ın iktidar alanına teslim olması.

Banyo artık sadece banyodur, Mertkan'ın içsel olarak dönüştürebileceği bir mekan olmaktan çıkmıştır. Mertkan'ın tek realitesi ise Gebze'deki Şantiye olmuştur. Burası "Temsilin Mekanı" ve "Mutlak Mekan"dır. İktidar sahibi olan baba, bu mekanı Mertkan için, gündelik hayatı deneyimleyeceği, duygusal ve kişisel anlamlar yüklemesini istediği tek alanı, fiziksel olarak ölçülebilir ve sabit bir mekana dönüştürmüştür. Mertkan'ın iç dünyasını ifade edebileceği bir mekan kalmadığı için, burayı kendi iktidar merkezine dönüştürmekten başka şansı kalmamıştır. Kendisi bir iktidar vekili olarak buraya atanmış bir validir. Buradan hareketle bir "Beyaz Türk" olarak bu ilişkiyi inşaatta çalışan işçiler üzerinden kuracak ve baba iktidarı üzerinden öğrendiği güç ilişkilerini, bu yeni mekanda yeniden üretecektir. Bunu da yine mekan üzerinden yapacaktır. İlk işi şantiyede yemeği kendi odasında yiyerek, işçilerle paylaştığı mekanları ayırıştırmak olur.

Filmin sonunda denk geldiği taksici ile yaşadığı duygusal boşalma ile iktidarı çerçevesinde mekanları dönüştürse de, kendi içsel mekanlarını baba iktidarı altında asla yaratamayacağını fark eder. Son sahnede ailesini ziyaret gider ve babasından kendisini korumak için bir silah ister. Muhtemelen kendisini öldüreceği bu silahı aldıktan sonra ailenin yemek yediğini görürüz. Bir çeşit son yemek olarak tanımlayabileceğimiz bu sahne de yine bir mekanın temsili olan evin salonunda yaşanacaktır. Mutlak olan ideoloji ve egemen güç, müesses nizam kazanmıştır.

4.3 "Abluka" Filminde Mekan Kurgusu: Dayanışma ve Ahlaki İlişkilerin Çöküşünün Mekansal Temsili ve Öznenin Dönüşümü

2015 yapımı "Abluka", Emin Alper tarafından yazılıp yönetilen bir distopya filmi olarak, günümüz Türkiye'sine benzer bir dünyada, toplumun ne kadar büyük bir kaosa sürüklendiğini ve bireylerin bu kaosla nasıl yüzleşmek zorunda kaldığını anlatıyor. Film, İstanbul'un siyasi atmosferinde geçer ve ana karakter Kadir'in hapisanedeki 20 yılın ardından şartlı tahliye edilmesiyle başlar. Kadir, dışarıda yeni bir yaşam kurmaya çalışırken, şehri saran büyük bir siyasi karmaşa ile yüzleşir. Kaotik bir ortamda, Kadir çöp toplayıcılığı gibi düşük bir işte çalışmaya başlar. Kendisinin ve çevresindeki diğer insanların, hem fiziksel hem de psikolojik anlamda bir abluka altına alındığını hissettiği bir dünyada, gerçeği ve sanrıları ayırt etmek giderek zorlaşır.



Şekil 4.22 *Abluka* filminde dönüşüme direnen iktidar alanı; Mahalle.

Filmdeki bir diğer ana karakter, Kadir'in eski arkadaşı Hamza'dır. Hamza, güvenlik güçlerinde çalışan bir adamdır ve Kadir'e iş bulmasında yardımcı olur. Ancak, şehri saran siyasi tehditler, onların da hayatlarını zorlaştırır. İstanbul sokaklarında, sürekli olarak bir "izleme" duygusu vardır. İnsanlar birbirini gözetler ve birbirlerine karşı güven duygusunu kaybederler. Kadir'in de içinde bulunduğu dünyada, bir türlü güvende olamayacağını ve gerçekleri net bir şekilde anlayamayacağını fark etmeye başlar. Bu belirsizlik ve paranoya, filmin ana temasını oluşturur. *Abluka*, distopya türünde bir film olarak, Türkiye'nin mevcut politik atmosferine dair güçlü bir eleştiri yapar. İzleyiciye, sadece siyasi tehditler değil, aynı zamanda bireysel varoluş ve güven duygusunun da nasıl zayıflayabileceğini gösterir. Filmdeki görsel atmosfer, sisli ve karanlık bir dünya inşa ederken, gerçekler ve sanrılar arasındaki sınır giderek daha belirsizleşir. Alper, izleyiciyi yalnızca bir suçlunun değil, bir toplumun tüm bireylerinin nasıl sistem tarafından "abluka" altına alındığına dair derin bir düşünmeye teşvik eder. Bu anlatı, hem toplumsal hem de bireysel düzeyde kaybolmuş kimliklerin, özgürlüğün ve güvenliğin arayışını sorgular



Şekil 4.23 *Abluka* filminde toplumsal ve bireysel iktidar alanları.

"Abluka" filmi, Türkiye'nin 2010'lardaki siyasi atmosferine göndermeler yapan, paranoya, şiddet ve güvensizlik temaları üzerinden ilerleyen bir film olarak dikkat çeker. Filmdeki mekan kullanımı ve iktidar ilişkileri, ana karakterlerin ruh halleriyle ve toplumsal baskının yansımalarıyla derin bir ilişki içindedir.

4.3.1 Filmde Mekanın Kullanılma Biçimi

Kadir'in yaşadığı mekanlar, onun içsel çatışmalarını ve ahlaki normlarla olan ilişkisini doğrudan yansıtır. Başlangıçta, Kadir'in yaşadığı basit ve dar mekan, onun maruz kaldığı toplumsal baskılar ve ahlaki ikilemleri yansıtır. Bu mekanlar, Kadir'in ahlaki değerler ve toplumsal normlar arasındaki mücadelesini yansıtan fiziksel alanlardır.



Şekil 4.24 *Abluka* filminde Ahmet tarafından dönüştürülen iktidar alanı.

Filmdeki mekanların düzenlenmesi ve karakterlerin bu mekanlarla olan etkileşimleri, ahlaki temaların ve toplumsal çatışmaların bir göstergesidir. Kadir'in çalıştığı yerler, onun ahlaki ikilemlerini ve toplumsal baskılarla nasıl başa çıktığını simgeler. Özellikle şehrin karanlık ve kaotik atmosferi, Kadir'in içsel dünyasındaki karmaşayı ve ahlaki çatışmaları yansıtır.

Yıkık Dökük Mahalle: Filmin büyük bir kısmı, yıkılmaya yüz tutmuş bir mahallede geçer. Bu mahalle, sürekli abluka altında olan bir yer olarak tasvir edilir. Mekanın bu durumu, toplumsal baskının ve devletin sürekli gözetimi altında olma hissini bir yansımasıdır. Mahallenin harabe hali, hem fiziksel hem de metaforik olarak toplumun çöküşünü, güven duygusunun yokluğunu ve bireylerin paranoyaklaşmasını simgeler. Mahalle, bir yandan geçmişin hatıralarını taşıırken, diğer yandan sürekli bir yıkım tehdidi altında olması nedeniyle geleceksizlik duygusunu güçlendirir.



Şekil 4.25 *Abluka* filminde dönüşmüş iktidar alanında Kadir

Kadir'in Evi: Kadir'in evi, film boyunca hem bir sığınak hem de bir hapisane olarak işlev görür. İçeride kendini güvende hissetse de, dışarıdan gelen tehditlerle çevrili bir alan haline gelir. Evin iç mekanları, karakterlerin içsel dünyalarını yansıtan karanlık, dar ve boğucu bir atmosfer sunar. Bu mekansal özellikler, Kadir'in sürekli artan paranoyasını ve güvensizliğini vurgular.



Şekil 4.26 *Abluka* filminde değişmeyen iktidar alanı.

Polis Merkezi ve Güvenlik Kameraları: Filmdeki güvenlik kameraları ve polis merkezi, devletin iktidarını ve gözetim altındaki toplumu simgeler. Polis merkezinin soğuk, mekanik yapısı, iktidarın duygusuz ve baskıcı yüzünü temsil eder. Güvenlik kameraları ise sürekli izlenme hissini ve bireylerin mahremiyetinin yok oluşunu vurgular. Bu mekanlar, iktidarın nasıl görünmez bir ağ gibi bireylerin yaşamlarına sızdığını ve onları denetim altında tuttuğunu gösterir.

4.3.2 Filmde İfade Bulan İktidar İlişkileri

Devletin Görünmez Varlığı: Filmin ana temalarından biri, devletin her an her yerde olabilen, ama aynı zamanda görünmez bir varlık olarak tasvir edilmesidir. Abluka altında olan mahalle, devletin gücünün ve kontrolünün bir simgesi haline gelir. Polis devriyesi, sorgulamalar, ve güvenlik kameraları gibi unsurlar, iktidarın bireyler üzerinde kurduğu baskıyı somutlaştırır. Devletin bu baskıcı varlığı, karakterlerin hem içsel hem de dışsal dünyalarını şekillendirir.



Şekil 4.27 *Abluka* filminde dönüşüme direnen iktidar alanı; Birahane.

Kadir'in Görev Bilinci ve İktidarın İçselleştirilmesi: Kadir, devlete hizmet etme amacıyla mahallede gizli bir ajan olarak görev yapar. Ancak, bu görev bilinci zamanla onu paranoyak bir hale getirir. Kadir'in devletin otoritesini içselleştirmesi, onun her şeyden şüphe duyan, her olayı bir tehdit olarak algılayan birine dönüşmesine neden olur. Bu durum, iktidarın bireyler üzerinde nasıl içselleştirildiğini ve bireylerin kendi kendilerini denetleme mekanizmasına nasıl dönüştüğünü gösterir.

Ağabey-Kardeş İlişkisi: Kadir ve Ahmet arasındaki ilişkide de bir iktidar mücadelesi gözlemlenebilir. Kadir, devletin gözünden mahalleyi izlerken, Ahmet'in bu gözetimden habersiz olması, aralarındaki güvenin kırılmasına neden olur. Kadir'in iktidarın bir aracı haline gelmesi, kardeşlik ilişkisini bozar ve paranoyanın aile ilişkilerine bile nasıl sızdığını gösterir. Bu ilişki, iktidarın bireyler arasındaki en mahrem bağları bile nasıl zehirleyebileceğini vurgular.

4.3.3 Filmin Mekansal Kurgusunun Değerlendirilmesi

"Abluka" filmi, mekan kullanımı ve iktidar ilişkileri üzerinden yoğun bir toplumsal ve psikolojik analiz sunar. Filmdeki mekanlar, bireylerin içinde buldukları toplumsal ve psikolojik durumu derinlemesine yansıtırken, iktidarın bireyler üzerindeki görünmez baskısını gözler önüne serer.



Şekil 4.28 *Abluka* filminde değişmeyen iktidar alanı.

Mahallenin yıkık dökük hali, devletin sürekli varlığı ve Kadir'in paranoyaklaşması, iktidarın toplumu nasıl şekillendirdiğini ve bireylerin bu baskı altında nasıl ezildiğini gösterir. Film, izleyiciye, iktidarın bireyler üzerindeki derin etkilerini ve mekanın bu iktidar ilişkileri içindeki rolünü sorgulama imkanı sunar. Baş karakter Kadir, mekanı kontrol altına almak için bir muhbir olarak hareket eder ve bu süreçte mekanlar, toplumsal çatışmaların ve ahlaki değerlerin bir yansıması olarak kullanılır. Mekan, toplumsal çatışmaların merkezi haline gelir ve bu çatışmalar, mekanın kontrolü üzerinden şekillenir.

Tablo 4.5 *Abluka* filminin başında **kurulu ilişkilerin** mekansal değerlendirmesi.

↓Harvey Lefebvre →	Mekansal Pratikler	Mekanın Temsili	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan		Amirin Odası, Kadir'in Dersliği	
Görelî Mekan			Kadir'in Evi, Ahmet'in Evi, Ali ve Meral'in Evi
İlişkisel Mekan	Mahalle Akşam Pazarı, Mahalle Birahane, Mahalle Sokakları,		

Abluka spesifik olarak bir özne olarak karşımıza mahalleyi koyarak, hiyerarşi ve iktidar ilişkilerinin karakterler arası olmanın yanı sıra, karakter-mekan çerçevesinde de incelememize olanak tanıyan bir film. Filmin başında Kadir yabancı olarak geldiği bu mahallede bir mekan edinir. Halihazırda Ahmet'in ve Ali ile Meral'in de ev vardır. Bu mekanlar birer “Temsil'in Mekanı” ve “Görelî Mekan”dır. Gündelik hayatlar ile yaşayıp deneyimlenen, duygusal ve kişisel anlamlar yüklenen ve gözlemci ve koşullara bağılı olarak farklı anlamlar ve nitelikler kazandırılan mekanlardır. Bütün hiyerarşi alanından uzak, filmdeki örgüt, polis gibi erklerin belirlemediği ve karışmadığı ilişkilerin sürdüğü mekanlardır.



Şekil 4.29 *Abluka* filminde değişmeyen iktidar alanı.

Amirin odası, Kadir'in eğitim aldığı derslik gibi mekanlar “Mekanın Temsili” ve “Mutlak Mekanlar”dır. İdeolojiler ve egemen güçler tarafından kurgulanıp ve kontrol edilen fiziksel olarak ölçülebilen, sabit mekanlardır. İktidar ilişkileri çerçevesinde sınırlandırılmış, hiyerarşinin sabit ve tek yönlü olduğu mekanlardır. Mahalle sokakları, mahalledeki akşam pazarı ve birahane “Mekansal Pratikler” ve “İlişkisel Mekanlar”dır. İnsanların günlük faaliyetleri aracılığıyla sürekli yeniden yarattığı ve toplumsal ilişkiler aracılığıyla sürekli değişim ve etkileşim içindeki, dinamik mekanlardır.



Şekil 4.30 *Abluka* filminin son sahnesi; Kadir'in değişmeyen iktidara teslim olması.

Tablo 4.6 *Abluka* filminin sonunda **değişen ilişkilerin** mekansal değerlendirmesi.

↓Harvey Lefebvre →	Mekansal Pratikler	Mekansal Pratikler	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan		Amirin Odası, Kadir'in Dersliği	
Görelî Mekan	Kadir için: Ahmet'in Evi Ahmet için: Evindeki Kuyu Devlet için: Mahalle		Kadir'in Evi, Ahmet'in Evi, Ali ve Meral'in Evi
İlişkisel Mekan	Mahalle Akşam Pazarı, Mahalle Birahane, Mahalle Sokakları,		

Film boyunca devlet mahalleyi ablukaya alırken, Kadir Ahmet'in evini ablukaya alır, Ahmet köpeği ablukaya alırken, örgüt Kadir'i ablukaya alır. Buradan hareketle Takva ve Çoğunluk'tan ayrılan Abluka'da, hiyerarşi ve iktidar ilişkileri mekanların başka anlamlar ile yeniden üretilmesine sebep olmamaktadır. Mekanlar monolit birer karakter olarak sabit kalmaya devam eder. Burada her karakter kendi için yeni bir hiyerarşi mekanı üretir. Kadir için Ahmet'in evi, Ahmet için evine açtığı kuyu, devlet için mahalle "Mekansal Pratikler" ve "Görelî Mekan"dır. Bir noktada filmin adına da ithafen, her erk kendi ablukasını yaratma eğilimindedir. Hiyerarşi ilişkileri tek yönlüdür kimse birbirine değmemeye çalışır. İdeolojiler ve egemen güçler tarafından kurgulanan ve kontrol edilen, gözlemciye ve koşullara bağlı olarak farklı anlam ve nitelikler yüklenen mekanlar haline gelir.

4.4 "Nasipse Adayız" Filminde Mekan Kurgusu: Siyasi Tahakküm ve İktidar Arzusunun Mekansal Temsili ve Öznenin Dönüşümü

2020 yapımı "Nasipse Adayız", Dr. Kemal Güner'in, İstanbul'da bir ilçenin belediye başkanlığına aday olma yolundaki trajikomik mücadelesini anlatır. Kemal, aslında bir doktor olup sakin bir hayat sürerken, birdenbire kendini büyük bir siyasi yarışın içinde bulur.



Şekil 4.31 *Nasipse Adayız* filminde seçim yüzünden dönüşen iktidar alanları.

Adaylık için gerekli olan tüm bürokratik ve kişisel adımları atarken, çevresindeki insanlar ve olaylar Kemal'in bu yolculuğunu karmaşıklaştırır. Film, Kemal'in hızla büyüyen adaylık süreciyle ilgili yaşadığı, bazen tuhaf ve bazen de komik olaylar üzerinden, siyasetin çetrefilli dünyasına dair keskin bir gözlem sunar. Kemal, başkanlık için resmi kampanyasına başlamadan önce, çeşitli parti üyeleri ve halkla ilişkiler uzmanlarıyla etkileşime girer.



Şekil 4.32 *Nasipse Adayız* filminde Doktor Kemal Güner.

Adaylık süreci, Kemal'in önceki sakin yaşamıyla karşılaştırıldığında, devasa bir değişimi simgeler. Kemal'in seçim kampanyasına adım atarken yaşadığı tedirginlik ve hata yapma korkusu, filme komik bir hava katar. Film, bu tür halkla ilişkiler çalışmaları ve seçim stratejilerinin günlük yaşamdaki absürtlüklerini mizahi bir dille gözler önüne sererken, siyasetin karanlık yüzüne de değinir. Bu süreçte Kemal'in karakteri, oldukça saf ve ideallere sıkı sıkıya bağlı bir insan olarak izleyiciye sunulur. Film, Kemal'in seçim gününe kadar yaşadığı duygusal ve toplumsal dönüşümün ardından, başkanlık seçimi sürecinin nasıl bir trajikomediye dönüştüğünü

derinlemesine keşfeder. En sonunda, Kemal için işler hiç beklediği gibi gitmez. Yine de bu süreç, ona siyasetin arka planındaki pazarlıklar, manipülasyonlar ve insan ilişkilerindeki karmaşıklıkları öğretir. Film, her ne kadar ciddi toplumsal eleştiriler sunsa da, politik arenadaki mücadeleye dair ironik bir bakış açısı sunarak, izleyiciyi güldürürken düşündürmeyi başarır.

4.4.1 Filmde Mekanın Kullanılma Biçimi:

"Nasipse Adayız" filmi, politik bir komedi olarak Türkiye'deki yerel siyaset dinamiklerini, güç ilişkilerini ve bireylerin bu güç yapıları içindeki yerlerini ele alırken, kamusal olan talepler ile öznel olan talepler arasındaki yer değişimine de tanıklık eder.



Şekil 4.33 *Nasipse Adayız* filminde seçim yüzünden dönüşen iktidar alanları.

Filmin ana karakteri Doktor Kemal Güner'in belediye başkan adaylığı sürecinde yaşadığı olaylar, mekan kullanımı ve iktidar ilişkileri bağlamında önemli ipuçları sunar. Bu mekanlar, Dr. Kemal'in toplumsal ve politik hedeflerine ulaşma yolunda nasıl şekillendirildiğini ve bu sürecin onun üzerindeki etkilerini gösterir. Siyasi güçlerin mekan üzerindeki etkisi, bireyin politik ve toplumsal kimliğinin oluşumunda kritik bir rol oynar.

Film, Dr. Kemal'in siyasi kariyer hedefleri ve bu yolda karşılaştığı toplumsal baskıları merkezine alır. Dr. Kemal'in ev ve ofis mekanları, onun toplumsal konumunu ve siyasi ilişkilerini yansıtır. Evindeki ortam, onun bireysel hedefleri ve toplumsal normlar arasındaki çatışmayı sembolize ederken, ofisi ve kamusal alanlar, onun siyasi arenada yaşadığı mücadeleleri temsil eder. Bu mekanlar, bireyin siyasi iktidar ve toplumsal normlar arasındaki çatışmasını ve yükselen öznel taleplerini



Şekil 4.34 *Nasipse Adayız* filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.

Filmde mekan kullanımı, Dr. Kemal'in siyasi kariyerindeki yükseliş ve düşüşlerini sembolize eder. Özellikle siyasi toplantı salonları, kampanya ofisleri ve seçim çalışmaları yapılan mekanlar, onun toplumsal statüsünü ve siyasi ilişkilerini görsel olarak ifade eder. Bu mekanlar, siyasi iktidarın ve bireyin bu iktidar ile olan ilişkilerinin karmaşıklığını yansıtır. Mekan, filmde Dr. Kemal'in siyasi mücadelesini ve toplumsal baskılarla olan ilişkisini sembolize eder. Siyasi toplantı salonları ve kampanya ofisleri, onun toplumsal statüsünü ve iktidar dinamikleriyle olan etkileşimini görselleştirir.

Siyasetçi Evleri ve Ofisleri: Filmde, siyasetçilerin evleri ve ofisleri, güç ve iktidarın sembolik merkezleri olarak işlev görür. Bu mekanlar, iktidar sahiplerinin dünyasını ve onların nasıl çalıştığını anlamak için önemli ipuçları sunar. Özellikle, lüks ve gösterişli dekorasyonlar, güç ve prestij arzusunu simgeler. Kemal'in bu

mekanlara girişi ve bu ortamlardaki varlığı, onun iktidara erişme çabasının bir parçası olarak görülebilir.

Doktor Kemal'in Evi: Doktor Kemal'in evi, onun içsel dünyasını ve politik arenadaki varlığını simgeler. Evdeki sade, sıradan dekorasyon, Kemal'in politik dünyada yer edinme çabası ile gerçek kimliği arasındaki çatışmayı yansıtır. Bu mekan, Kemal'in iktidar arayışındaki naif yönlerini ve bu yolculukta karşılaştığı içsel engelleri gösterir. Ev, onun gerçek dünyadaki konfor alanıdır, ancak politik mücadele için yeterli bir sığınak değildir.

Toplantı Salonları ve Resmi Mekanlar: Filmde yer alan toplantı salonları, belediye binaları ve diğer resmi mekanlar, politik gücün ve iktidarın somutlaştığı yerler olarak dikkat çeker. Bu mekanlarda geçen sahneler, Kemal'in politik arenada kabul görme çabalarını, iktidar sahibi kişilerle olan ilişkilerini ve bu süreçte yaşadığı hayal kırıklıklarını vurgular. Resmi mekanların soğuk, mesafeli ve hiyerarşik düzeni, iktidarın ulaşılmaz doğasını simgeler.

Şehir ve Kamusal Alanlar: Filmdeki şehir ve kamusal alanlar, halkla iç içe olma zorunluluğunu ve politikacıların halka ulaşma çabalarını simgeler. Kemal'in sokaklarda, kahvehanelerde veya pazar yerlerinde yaptığı ziyaretler, onun halkla ilişkilerini geliştirme ve kendini kabul ettirme çabalarını gösterir. Ancak, bu mekanlar aynı zamanda onun gerçek dünyadaki kırılğanlığını, toplumla arasındaki mesafeyi ve politik kariyerindeki zorlukları da yansıtır.

4.4.2 Filmde İfade Bulan İktidar İlişkileri

Siyasi Hiyerarşi ve Güç Dinamikleri: Filmdeki en belirgin iktidar ilişkisi, yerel siyasetteki hiyerarşik yapıdır. Kemal, belediye başkanlığına aday olma sürecinde sürekli olarak bu hiyerarşiyle karşı karşıya gelir. Üst düzey siyasetçilerin ve etkili kişilerin desteğini kazanma çabası, onun politik yolculuğunun merkezinde yer alır. Ancak, bu süreçte Kemal, iktidar yapılarının ne kadar sert, acımasız ve erişilmesi zor olduğunu keşfeder. İktidar, onun için sadece bir hedef değil, aynı zamanda bir engel haline gelir.



Şekil 4.35 *Nasipse Adayız* filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.

Patronaj Sistemi ve İlişkiler: Film, Türkiye siyasetinde yaygın olan patronaj sistemini ve bu sistemdeki ilişkilerin nasıl kurulduğunu da ele alır. Kemal'in, siyasette yükselmek için belirli kişilerin desteğini kazanma çabası, bu iktidar ilişkilerinin bir yansımasıdır. Ancak, bu ilişkiler aynı zamanda onun kendi değerleri ve kimliğiyle çatışmasına neden olur. Bu patronaj sistemi, siyasetin ne kadar kişisel ilişkiler üzerine kurulu olduğunu ve bu ilişkilerin iktidar elde etmede ne kadar belirleyici olduğunu gösterir.

Halk ve Siyasetçi Arasındaki İlişki: Filmde, halk ve siyasetçiler arasındaki ilişki de önemli bir iktidar dinamiği olarak işlenir. Kemal'in halkla ilişkileri, onun politik kimliği ile kişisel kimliği arasındaki dengeyi sağlamaya çalıştığı bir alan olarak dikkat çeker. Halkın beklentileri, talepleri ve siyasetçilere olan güvensizlikleri, Kemal'in politik yolculuğunun bir parçası olarak işlenir. Bu ilişki, iktidarın yalnızca üst düzeyde değil, aynı zamanda tabanda da nasıl kurulduğunu ve sürdürüldüğünü gösterir.

4.4.3 Filmin Mekansal Kurgusunun Değerlendirilmesi:

"Nasipse Adayız" filmi, mekan kullanımı ve iktidar ilişkileri üzerinden Türkiye'deki yerel siyaset dinamiklerini mizahi bir dille sorgulayan bir yapı sunar. Filmin mekanları, iktidarın sembelleri olarak işlev görürken, karakterler arasındaki ilişkiler, bu iktidar yapılarının bireyler üzerindeki etkilerini ortaya koyar. Kemal'in iktidara erişme çabası, onun kişisel yolculuğu ve bu süreçte karşılaştığı zorluklar, filmin temel temaları olarak öne çıkar. Film, izleyiciyi siyasetin doğası, iktidara erişmenin zorluğu ve bireylerin bu süreçte yaşadığı dönüşümler üzerine düşünmeye davet eder.

Tablo 4.7 *Nasipse Adayız* filminin başında **kurulu ilişkilerin** mekansal değerlendirmesi.

↓Harvey Lefebvre →	Mekansal Pratikler	Mekanın Temsili	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan			
Görel Mekan		<i>Prologedaki Siyasi Parti Merkezi</i>	
İlişkisel Mekan	Kıraathane, Sağlık Merkezi, Uyku Merkezi Mobilyacı, Mevlit Töreni, Otel, Düşün Salonu	Simge Düşün Salonu	Hastane, Sokaklar

Nasipse Adayız, mekanlar itibariyle yine düzenli dağılmış bir düzene sahip bir filmidir. Bir siyasi partinin ilçe belediye başkan adayının oy toplamak için ilçenin kamusal mekanlarında dolanarak oraları birer hiyerarşi alanına dönüştürmesine odaklanmaktadır. Film boyu mekanları üç grupta inceleyebiliriz; kıraathane, sağlık merkezi, Uyku Merkezi (mobilyacı), mevlit töreni, otel, düşün salonu gibi mekanlar birer "Mekansal Pratik" ve "İlişkisel Mekan"dır. Günlük faaliyetler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen, toplumsal ilişkiler aracılığıyla sürekli değişim ve etkileşim içinde şekillenen mekanlardır. Var olagelen politika ilişkilerinin tekrar ettiği, mekanların belli bir amaç uğruna kullanıldığı birer seçmen avlama merkezidir.



Şekil 4.36 *Nasipse Adayız* filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.

Hastane ve sokaklar gibi mekanlar “Temsilin Mekanı” ve “İlişkisel Mekan”dır. Bireylerin gündelik hayatlarında yaşayıp deneyimledikleri, toplumsal ilişkiler aracılığıyla sürekli değişim ve etkileşim halindeki mekanlardır. Hiyerarşinin olmadığı, belli ilişkiler çerçevesinde dönüşmemiş mekanlardır. Film boyu hazırlığı yapılan, Dr. Kemal Güner'in sunum yapacağı ve adaylık haberini beklediği etkinlik mekanı Simge Düğün Salonu bir “Mekanın Temsili” ve “İlişkisel Mekan”dır. İdeolojilerin ve egemen güçlerin kurgulayıp kontrol ettiği, gözlemciye ve koşullara bağlı olarak farklı anlam ve nitelikler kazanan bir alandır. İktidarın kendini iyiden iyiye hissettirmeye başladığı bir mekan aynı zamanda “salon” olması ile bir temsiliyeti de içinde barındırmaktadır. Filmin başındaki prologe sahnede gördüğümüz siyasi parti merkezi ise bir “Mekanın Temsili” ve “Görelî Mekan”dır. İdeolojiler ve egemen güçler tarafından kurgulanıp kontrol edilen, gözlemciye ve koşullara bağlı olarak farklı anlam ve nitelikler kazanan alandır.

Tablo 4.8 *Nasipse Adayız* filminin sonunda **değişen ilişkilerin** mekânsal değerlendirmesi.

↓Harvey Lefebvre →	Mekânsal Pratikler	Mekânsal Pratikler	Temsilin Mekanı
Mutlak Mekan			
Görelî Mekan		Kıraathane, Sağlık Merkezi, Uyku Merkezi Mobilyacı, Mevlit Töreni, Otel, Düğün Salonu, Simge Düğün Salonu, Hastane, Sokaklar	
İlişkisel Mekan	Dikim Atölyesi		

Filmin kalanında mekanlarla kurduğu ilişki ise yine diğer filmlerden ayrışır. Dr. Kemal Güner'in kiraathaneyi ziyaretinde arka tarafta kumar oynayanlara tanık olması, Uyku Merkezinde oy istemeye gittiği sahnede mobilyacının ondan diş protezi talebinde bulunması, otelde parti başkanını ziyaret ettiğinde asansöre fazla yük olduğu için binememesi, Simge Düğün Salonu'nda sunum yaparken dinlenmemesi, Mevlitte dini liderin elini öpmesi ve buradan çıktığında merdivenlerde eski bir hasta yakınının saldırısına uğraması, ara bir sokakta şöförü tarafından yumruklanması gibi hiyerarşi kurmaya çalıştığı neredeyse tüm sahnelerde iktidarını kaybetmesi sonucu tüm mekan ilişkileri “Mekansal Pratikler” ve “Görelî Mekan”a kayar. Günlük faaliyetleri aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen ve gözlemciye, koşullara bağlı olarak farklı anlam ve nitelikler kazanan mekanlara dönüşür. Film esas itibarıyla iktidar ilişkilerine dayandığı için, karakterler arası hiyerarşiyi, etkileşimleri sonucu dönüşen mekanlar üzerinden göstermektedir.



Şekil 4.37 *Nasipse Adayız* filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.

Dr. Kemal Güner'in hiçbir mekanı dönüştürememesi ve her girdiği ortamın onun iktidarsızlığı ile sonuçlanması filmin sahne ve karakter bazında temel çatışmasını oluşturuyor. Nitekim film son sahnesinde, Dr. Kemal bir bayrak dikim atölyesindeki merdiven altı pirzolacıya gelir. Burada halihazırda yemek yemekte olan bir eski bakan, kendisine yardım edebileceğini söyler.



Şekil 4.38 *Nasipse Adayız* filminde Kemal Güner'in yaşadığı mekânsal çelişki.

Burası, ilk defa Dr. Kemal'in dönüştürmeye çalışmadığı bir mekan olarak, bir "Mekansal Pratikler" ve "İlişkisel Mekan" olarak karşımıza çıkar. Günlük faaliyetler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen, toplumsal ilişkiler aracılığıyla sürekli değişim ve etkileşim içinde şekillenen bir mekandır. Buradan hareketle aslında Kemal Güner'in filmin başından beri ulaşmak istediği mekandır. Film boyu her mekan tanımının dışında bir amaca hizmet etmesi için dönüştürülme gayretinde olmuştur. Sadece bu mekan, ironik bir şekilde, bir dikim atölyesi olmasının yanı sıra merdiven altı bir pırzolacıdır. Bu yönüyle amacı kendi içinde çeşitlenen bir mekandır. Fakat bunun hepsinden öte, Dr. Kemal film boyu hiyerarşi alanı kurmaya çalışıp, hiyerarşi altında ezildiği tüm mekanlarda bulamadığı, kendini adaylığa götüreceği bir tanışıklığa yine bu tuhaf mekanda kavuşacaktır.



Şekil 4.39 *Nasipse Adayız* filminin son sahnesi; Kemal Güner mekânsal çelişkilere teslim olur.

5 SONUÇ

Mekan, sadece bir fiziksel alan değil, aynı zamanda politik ve toplumsal ilişkilerin şekillendiği, birey-iktidar dinamiklerinin somutlaştığı bir ortamdır. Bu çalışma, mekanın kurgusal doğasını ve bu doğanın bireyler ve toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini derinlemesine incelemiştir. Henri Lefebvre ve David Harvey gibi düşünürlerin mekan üzerine geliştirdikleri teoriler, bu incelemeye önemli bir katkı sağlamış ve mekanın toplumsal ve politik bir araç olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymuştur. Mekan, bireyin kimlik ve toplumsal konumunu belirleyen bir unsurdur; bu nedenle, sinema gibi görsel sanatlarda mekanın temsili, toplumsal ve politik mesajların iletiminde kritik bir rol oynar. Bu bağlamda, 2000 sonrası Türkiye sinemasında mekanın nasıl kullanıldığını ve bu kullanımın karakterler üzerindeki etkilerini incelemek, sinemanın toplumsal ve politik mesajlarını anlamak için önemlidir. Bu tezde, mekanın sinemada nasıl bir politik ve toplumsal araç olarak kullanıldığı ve 2000 sonrası Türkiye sinemasında özellikle dört belirgin film üzerinden bu dinamiklerin nasıl işlendiği detaylı bir şekilde incelenmiş, mekanın üretimi, politikası ve sinemada temsili üzerinden, toplumsal kurumlar ve iktidar ilişkileri arasındaki etkileşimler açığa çıkarılmıştır. Seçilen filmler, zamansal ve bağlamsal olarak 1980 sonrası neoliberal politikalar sonrasına karşılık gelmektedir: Buna göre 1980-2000 arası benimsenen politikaların yasal, yönetsel altyapısı oluşturulmuş, 2000 sonrasında ise aktif olarak uygulamaya konulmuş ve ekonomik, toplumsal ve mekansal değişimlerin sonuçları gözlenmeye başlanmıştır.

Henri Lefebvre'nin "Mekanın Üretimi" teorisi, mekanın fiziksel bir varlık olmanın ötesinde, sosyal ve politik güçlerin bir ürünü olduğunu ortaya koyar. Lefebvre'e göre, mekan üç boyutta incelenebilir: algılanan mekan, tasarlanan mekan ve yaşanan mekan. Algılanan mekan, günlük yaşam pratiklerinde kendini gösterirken; tasarlanan mekan, ideolojik ve resmi temsilleri içerir; yaşanan mekan ise bireylerin mekanla olan kişisel ve duygusal ilişkilerini ifade eder. David Harvey ise mekanın ekonomik ve politik güçlerin kontrolünde olduğunu vurgular. Harvey'e göre, kapitalist sistem, mekanı sermaye birikimi ve kontrol aracı olarak kullanır. Mekansal düzenlemeler, sınıf ilişkileri ve toplumsal eşitsizliklerin yeniden üretiminde kritik bir rol oynar. Sinemada mekan, yalnızca fiziksel bir arka plan değildir; hikaye anlatımının önemli bir bileşeni olarak, toplumsal ve politik mesajları iletmek için stratejik olarak

kullanılır. Sinematografik araçlar (mise-en-scène, kamera açıları ve hareketleri, montaj) mekanın politik ve ideolojik anlamlarını güçlendirir. Örneğin, kamera açıları ve hareketleri, mekanın ve karakterlerin iktidar ilişkilerini nasıl yansıttığını belirler. Yüksek açıdan çekimler karakterlerin güçsüzlüğünü ifade ederken, alçak açı çekimler karakterleri güçlü ve otoriter gösterir.

Bu incelemeler sonucunda ulaşılan temel bulgulardan biri, 2000 sonrası Türkiye sinemasında mekanın toplumsal ve siyasal dinamikleri yansıtan bir araç olarak kullanıldığıdır. Filmler, Türkiye toplumunda dini yapının güçlenmesi, aile ve topluluk ilişkilerinin gelenekselleşmesi ve siyasal yapının deformasyonu ile beraber liyakat eksikliği, ahlaki yapıdaki bozulma ve çürümeyi simgesel düzeyde gözler önüne sermektedir. Özellikle karakterlerin mekanla olan ilişkileri üzerinden, toplumsal çözülme ve bireysel sıkışmışlık durumları anlatılmakta; kent mekanının dönüşümü, bireylerin hayatlarına doğrudan etki eden yapısal unsurlar olarak sinematik bir dille ele alınmaktadır. Bu bağlamda, sinema aracılığıyla Türkiye'deki toplumsal gerçeklikler, iktidar ilişkileri ve birey-toplum çatışması görselleştirilmiş, mekanın birey üzerindeki etkileri somut bir şekilde betimlenmiştir. Çalışma, mekan üzerinden sosyo-politik okuma yapmanın, Türkiye toplumuna dair yeni perspektifler geliştirmek için önemli bir yaklaşım olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, mekanın toplumbilimleri ve sinema çalışmalarındaki önemini vurgulamakta ve derinlemesine bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir. Buna paralel seçilen filmler toplumun son yirmi/yirmibeş senede yaşadığı büyük paradigma değişimlerinin ve toplumsal olarak kırılmaların birer yansıması olarak seçilmiş ve analiz edilmiştir. Film seçimlerine karşılık gelen bu dönemsel paradigmatik değişimler şöyle özetlenebilir:

2006 yapımı olan “Takva”, 2000’li yılların başındaki siyasal İslam söylemi üzerine kurulu, iktidar değişimine paralel dinsel/toplumsal dönüşümü sorgulayan bir filmidir.

2010 yapımı olan “Çoğunluk”, gelenekselin modern olan içinde çözüldüğü ya da gelenekselin ve modernin kendi güç alanları içinde ayrı ayrı ifade bulduğu bir ortamda, bireylerin kimlik taleplerinin, etnik ve cinsel özgürlük bileşenleri bağlamında, yüksek sesle ifade edildiği bir döneme ait bir filmidir.

2015 yapımı olan “Abluka”, son toplumsal birliktelik örneği olarak ifade bulan Gezi olayları sonrası, dayanışmanın çözüldüğü, bireyselleşmenin yüceltiildiği ve ahlaki çöküşün yaşandığı döneme ait bir filmidir.

2020 yapımı olan “Nasipse Adayız” ise, idealizmin anlamını yitirdiği, kavramların içinin boşaldığı (post-truth), politika yapma pratiklerinin trajikomikleştiği, bireylerin pragmatik taleplerinin meşrulaştığı, bireyin politik ve toplumsal kimliklerinde büyük anlam kayıplarının yaşandığı dönemin yansıması olan bir filmidir.

“Takva” (2006), bireyin manevi dünyası ile maddi dünyanın çatışmasını dramatik bir şekilde ele alır. Filmde, Muharrem adlı karakterin içsel huzuru ve sadeliği, onu çevreleyen ekonomik ve politik dönüşümlerle yerle bir edilir. Takva, 2000’lerin başında Türkiye’de yükselen siyasal İslam dalgasının toplumsal yapıyı ve bireylerin kimliklerini nasıl etkilediğini derinlemesine sorgular. Siyasal İslam’ın, dini değerleri ve idealleri araçsallaştırarak ekonomik bir güce dönüştüğü bir dönemi anlatan film, bireylerin maneviyat arayışını güç ilişkileriyle karşı karşıya getirir. Bu durum, David Harvey’nin mekanın sermaye birikimi ve kontrol aracı olarak kullanıldığına dair teorisiyle örtüşür. Muharrem’in çevresindeki mekanlar -tarikatın başlıca sosyal alanları olan cami ve vakıf ofisi- dini değerlerin modern kapitalist ilişkiler içinde yeniden şekillendirildiğini gösterir. Bu dönüşüm, bireyin kendi kimliğiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkiyi bozar; iktidar mekanizmalarının birey üzerindeki etkisi, mekansal düzenlemeler üzerinden izleyiciye aktarılır.

“Çoğunluk” (2010), geleneksel ve modern değerlerin çatışmasını anlatırken bireylerin kimlik arayışlarını da mercek altına alır. Türkiye’de ekonomik büyüme ve modernleşme projelerinin hız kazandığı bir dönemde geçen film, ataerkil aile yapısının ve etnik ayrımcılığın bireysel kimlikler üzerindeki etkisini inceler. Mertkan’ın ailesiyle yaşadığı ev, geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlılığın simgesi iken, karakterin özgürleşme ve bireyselleşme arzusunu yansıtan dış mekanlar, modernleşmenin bireysel düzeydeki çatışmalarını görünür kılar. Bu bağlamda, Henri Lefebvre’in yaşanan mekan ve tasarlanan mekan ayrımı, filmde belirgin bir şekilde öne çıkar. Evin içindeki baskıcı atmosfer, karakterin yaşadığı kimlik çatışmasını derinleştirirken; kamusal alanlar, bu baskının etkilerinin dışı vurulduğu mekanlar olarak karşımıza çıkar. Film, modernleşme süreçlerinin bireyler üzerindeki etkisini ele

olarak, toplumsal dönüşümlerin mekan üzerindeki izdüşümlerini sinematografik bir dille aktarır.

"Abluka" (2015), toplumsal çatışmaların bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini ve güvenlik politikalarının kent mekanını nasıl dönüştürdüğünü çarpıcı bir şekilde ele alır. Filmin distopik atmosferi, mekanın militarize edilerek bireyler arasındaki güven bağlarının çözülmesine neden olan bir araç haline geldiğini gösterir. Kentin çeperlerinde, yıkılmış binalar ve terk edilmiş sokaklar, bireylerin yalnızlaşmasını ve sistematik olarak kontrol altına alınmasını vurgular. Lefebvre'in mekanın ideolojik üretimi teorisi, bu filmde kent mekanının bir gözetim ve disiplin alanına dönüştürülmesiyle somutlaşır. Kamera açıları ve uzun çekimler, karakterlerin çaresizliğini ve mekanın üzerlerindeki baskısını güçlendirir. Abluka, ahlaki çöküş ve bireysel izolasyon gibi temalar üzerinden Türkiye'nin siyasi ve toplumsal krizlerini mekansal metaforlarla derinleştirir.

"Nasipse Adayız" (2020), bireysel idealizmin ve politik anlamın içinin boşaltıldığı bir döneme ayna tutar. Film, politika yapma pratiklerinin bir tür fırsat haline geldiği, bireylerin toplumsal kimliklerini tamamen pragmatizme dayandırdığı, öznel taleplerin kamusal olanın önüne geçtiği bir bağlamda şekillenir. Filmin ana karakterinin politik sahnelerdeki kişisel trajikomik deneyimleri, Türkiye siyasetinin giderek deformasyona uğradığı bir dönemin simgesi olarak yorumlanabilir. Mekan, bu yozlaşmanın bir aracı olarak kullanılır; resmi ofisler ve siyasi toplantı alanları, politik anlamdan yoksun bir tiyatronun sahnesi gibi işlev görür. Bir başka anlatımla mekanın kendisi değilse de yüklendiği anlam / mana değişir. Harvey'in kapitalist mekanın işlevi üzerine teorileri, filmde siyasal mekanların yalnızca bireysel güç arayışına hizmet eden araçlar haline geldiğini ortaya koyar. Film, birey ve toplumsal yapılar arasındaki ilişkiyi mizahi bir üslupla ele alırken, Türkiye'deki politik yozlaşmayı ve bireysel fırsatçılığı eleştirel bir çerçevede tartışır.

2000 sonrası sürecin ekonomik, toplumsal, mekansal ve kamusal / öznel içeriğinin / anlamının değişim aralıklarına karşılık gelen bu 4 filmin değerlendirilmesi sonucunda 2 ortak tespite ulaşmak mümkündür:

Birey ve Toplumun Dönüşümü ile Mekan İlişkisi: Her öykünün başlangıcında ve sonunda birey ve toplum arasında dinamik bir dönüşüm gerçekleştiği

görülmektedir. Bu dönüşüm, mekanla kurulan ilişkilerde kendini hem fiziksel hem de metaforik düzeyde açıkça göstermektedir. Mekan, birey ve toplum arasındaki bağın bir temsilcisi olduğu kadar, bu bağın değişim süreçlerinin bir yansımasıdır. Örneğin, “Takva” filminde Muharrem’in manevi huzurunu temsil eden sade yaşam mekanı, ekonomik ve politik güçlerle karşılaştığında bir kontrol ve dönüşüm aracı haline gelir. Benzer şekilde, “Çoğunluk” filminde Mertkan’ın yaşadığı aile evi, geleneksel değerlerin sıkışıklığını sembolize ederken, dış mekanlar modernleşme ve bireyselleşme çatışmalarını yansıtır. Bu filmlerde mekan, bireylerin dönüşüm süreçlerini tetikleyen ve onların kimliklerini şekillendiren bir katalizör olarak işlev görür. Toplumun dönüşümü ise mekanın kamusal ve özel alanlar arasındaki sınırlarını yeniden tanımlayarak, bireylerin mekansal ilişkilerini yeniden yapılandırır. Benzer bir dönüşüm, “Abluka” filminde kentsel dönüşüm ve bireysel yalnızlaşma üzerinden işlenirken, Gezi Parkı olaylarının ardından Türkiye’deki toplumsal çözülmenin mekansal bir metaforu olarak sunulur. “Nasipse Adayız” filminde ise post-truth çağında politik söylemlerin anlam kaybı ve bireysel çıkarların toplumsal değerlerin önüne geçmesi temaları, mekansal ilişkiler aracılığıyla görselleştirilir. Bu bağlamda, Henri Lefebvre’in mekanın sosyal ilişkilerin bir ürünü olduğu fikri, bu filmlerde birey-toplum-mekan ilişkilerinin değişiminde bir açıklama sunar. Mekan, hem bireyin hem de toplumun geçirdiği dönüşümleri somutlaştırır ve bu dönüşümlerin anlaşılması için bir referans çerçevesi sağlar. Böylece her bir film, birey ve toplumun farklı bağlamlarda, farklı mekansal ilişkiler üzerinden yaşadığı çatışmaları ve çözümleri görünür kılar.

Filmlerin Dönemsel Tanıklığı ve Toplumsal Dinamiklerin Kayda Geçirilmesi: 2000 sonrası Türkiye sinemasında, filmlerin yapıldığı dönemin bireysel, toplumsal, ekonomik ve mekansal dönüşümlerine tanıklık ettiği açıkça görülmektedir. Her film, ait olduğu dönemin toplumsal kırılmalarını, öznenin kimlik arayışlarını, ekonomik belirsizliklerini ve politik çalkantılarını mekan üzerinden bir bellek aracına dönüştürmektedir. “Abluka”, kentsel dönüşüm ve bireysel yalnızlaşmayı simgeleştirirken, Gezi Parkı olaylarının ardından Türkiye’deki toplumsal çözülmenin mekansal bir metaforunu sunar. Aynı şekilde, “Nasipse Adayız”, post-truth çağında politik söylemlerin anlam kaybını, bireysel çıkarların toplumsal değerlerin önüne geçtiği bir dönemin panoraması olarak sunar. “Takva” filminde ise, modern kapitalist ve dini iktidar ilişkilerinin mekansal bir yansıması olarak, bireyin maneviyatla olan

bağının mekansal bir sınırla, toplumla olan çatışmasıyla nasıl şekillendiği gözler önüne serilir. “Çoğunluk” filminde ise, modernleşen bir toplumda, geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki gerilimi temsil eden mekansal yapılar, bireyin kimlik arayışını ve toplumla olan çatışmalarını mekansal bir dil üzerinden ifade eder. Bu filmler, toplumsal dönüşümleri yalnızca temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda eleştirel bir perspektifle dönemin toplumsal gerçekliklerini ve çatışmalarını da görünür kılar. Mekan, birey ve toplum arasındaki bağların yeniden şekillendiği bir arena olarak işlev görür ve bu bağlamda, filmler tarihsel ve sosyolojik bir doküman işlevi görür. Lefebvre’in yaşanan mekan kavramı, bu bağlamda filmlerin toplumsal dönüşümleri kaydetme ve eleştirme işlevini anlamak için önemli bir araç sunar. Harvey’nin kapitalist mekanın sermaye ve iktidar ilişkilerinde oynadığı rol ise, filmlerin bu dönüşümleri nasıl mekansal bir dil üzerinden ifade ettiğini anlamak için bir diğer kritik referans noktasıdır.

Bu iki temel sonuç, Türkiye sinemasında mekanın yalnızca bir anlatım aracı değil, aynı zamanda toplumsal ve politik dinamiklerin derinlemesine incelenebileceği bir kavramsal çerçeve sunduğunu ortaya koymaktadır. Filmler, bireysel ve toplumsal dönüşümlerin izini sürerken, aynı zamanda mekanın bu dönüşümlerin ana eksenini olarak nasıl işlev gördüğünü gözler önüne sermektedir. Türkiye sinemasında, özellikle 2000 sonrası dönemde, mekanın birey ve toplum arasındaki çatışmaları yansıtan bir sahne olarak kullanılmasının, tarihsel ve sosyolojik incelemelere katkı sunduğu açıktır. Bu bağlamda, sinema bir sanat formu olmanın ötesinde, toplumsal bellek oluşturma ve eleştirel düşünce üretme işlevini de yerine getirmektedir. Lefebvre ve Harvey’in teorik yaklaşımlarının desteğiyle bu çalışma, mekanın yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve iktidar yapılarını anlamada vazgeçilmez bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. 2000 sonrası Türkiye sinemasında mekan ve birey temsili, toplumsal ve kültürel dönüşümlerle paralel olarak önemli değişimler göstermiştir. Kentsel dönüşüm projeleri, göç ve yerinden edilme gibi olgular, mekanın ve bireyin temsillerinde merkezi bir rol oynamaktadır. Bu değişimler, sinemada karakterlerin yaşam koşullarını ve toplumsal statülerini etkiler. Filmler, mekanın toplumsal gerçeklikleri ve bireysel deneyimleri nasıl yansıttığını detaylı bir şekilde ele alır. Tüm araştırma ve analiz sonrasında son cümleler Lefebvre’e bırakılabilir; “Tuzaklı bir dünyadır bu: Dünyaların en tuzaklısı, tuzak-dünya. İçeren şey, köşe bucakta, kıyılarda saklanır. Sanattan, kültürden söz edilir, ama söz konusu olan

paradır, pazardır, mübadele değeridir, iktidardır. İletişimden söz edilir; sadece yalnızlıklar vardır.” (Lefebvre, 1991)



6 ÇALIŞMADA ÇÖZÜMLENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

Takva=

Yönetmen: Özer Kızıltan

Senaryo: Önder Çakar

Kurgu: Andrew Bird

Görüntü Yönetmeni: Soyut Turan

Oyuncular: Erkan Can, Meray Ülgen, Güven Kıraç, Settar Tanrıöğen, Engin Günaydın, Öznur Kula, Erman Saban, Murat Cemcir

Türkiye/2006/Türkçe/96'/Corazón International - Dorje Film - Yeni Sinemacılar

Çoğunluk=

Yönetmen ve Senaryo: Seren Yüce

Kurgu: Mary Stephen

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Oyuncular: Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Nihal G. Koldaş, Esmem Madra, Erkan Can

Türkiye/2010/Türkçe/111'/Yeni Sinemacılar

Abluka=

Yönetmen ve Senaryo: Emin Alper

Kurgu: Osman Bayraktaroğlu

Görüntü Yönetmeni: Adam Jandrup

Oyuncular: Mehmet Özgür, Berkay Ateş, Tülin Özen, Müfit Kayacan, Ozan Akbaba, Fatih Sevdı, Mustafa Kırantepe

Türkiye/2015/Türkçe/119'/Liman Film - Paprika Fims - Insignia Productions

Nasipse Adayız=

Yönetmen ve Senaryo: Ercan Kesal

Kurgu: Ali Aga

Görüntü Yönetmeni: Barbu Balasoıu

Oyuncular: Ercan Kesal, Selin Yeninci, İnanç Konukçu, Nazan Kesal, Muttalip Müjdeci, Valeriu Andriuta, Aslıhan Kapaşahin

Türkiye/2020/Türkçe/105'/Ay Yapım - Poyraz Film - Thalia Production - Living Pictures

7 KAYNAKLAR

- AKALIN, M. (2013). Küf: Kentsel Dönüşüm ve Bireysel Kimlik. Yeşilçam Araştırmaları, 17(3), 32-49.
- BAUDELAIRE, C. (2006). Paris Sıkıntısı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2020). Modernlik ve Müphemlik. Ayrıntı Yayınları.
- BENJAMIN, W. (2024). Pasajlar. Yapı Kredi Yayınları
- BERMAN, M. (1982). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. İletişim Yayınları.
- BOZDOĞAN, S & Benek, S. (2021). Modern Coğrafi Düşüncede Mekan ve Yer Kavramlarının Teorik Temelleri Üzerine Bir Değerlendirme. İstanbul Üniversitesi Coğrafya Dergisi, Sayı 43.
- CASTLES, S., & Miller, M. J. (2009). The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World. New York: Guilford Press.
- ÇİÇEKOĞLU, F. (2015). Şehrin İtirazı. Metis Yayınları.
- DAVIS, M. (2002). Dead Cities. The New Press.
- DAVIS, M. (2007). Gecekondu Gezegeni. Metis Yayınları.
- DÖNMEZ-COLIN, G. (2008). Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging. London: Reaktion Books.
- FAINSTEIN, S. (2010). The Just City. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- FOUCAULT, M. (2019). Hapishanenin Doğuşu. İmge Kitabevi
- FOUCAULT, M. (1986). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Diacritics, 16(1), 22-27.
- GÖKSU, A. Emel, KARPAT, Göksel Köksoy (2023), "Kemeraltı Geleneksel Kent Merkezi Kamusal Mekanlarına Sözlü Tarih Verileri ile Bakmak", Geçmişten Günümüze Kurtuluşun 100. Yılında İzmir, Kamusal Mekanlar içinde, Bölüm I, Ed. Emel Kayın. İZBŞB İZELMAN A.Ş. Yayını, ss. 29-89.
- GÜNDÜZ, A. (2020). Zamanın ve Mekanın Dönüşümü: David Harvey'in Penceresinden Sermayenin Kentleşmesi. Uluslararası Beşeri Ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi, 4(1), 50-65.
- HARVEY, D. (2004). Yeni Emperyalizm. Everest Yayınları.
- HARVEY, D. (2006). Spaces of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development. Verso.
- HARVEY, D. (2008). Umut Mekanları. Metis Yayınları.

- HARVEY, D. (2012). Paris, Modernitenin Başkenti. Sel Yayıncılık.
- HARVEY, D. (2013). Asi Şehirler. Metis Yayınları.
- HARVEY, D. (2019). Postmodernliğin Durumu. Metis Yayınları.
- JENKINS, H. (2024). Cesur Yeni Medya: Teknolojiler ve Hayran Kültürü. İletişim Yayınları.
- KARAÇİZMELİ, M. (2021). Lefebvre ve Foucault'da Mekan: Kuramsal Bir Tartışma. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 1(52), 166-178.
- LEFEBVRE, H. (2014). Mekannın Üretimi. Sel Yayıncılık.
- LEES, L. (2008). Gentrification and Social Mixing: Towards an Inclusive Urban Renaissance. Urban Studies Vol. 45, No. 12, Special Issue: Gentrification and Public Policy.
- MARX, K. (2013). Grundrisse: Ekonomi Politğin Eleştirisinin Temelleri. Sol Yayınları.
- MASSEY, D. (2005). For Space. Sage Publications.
- MÜDÜR, B. (2020). Coğrafyada Mekan Felsefesi Üzerine Yaklaşımlar. Approaches to philosophy of space in geography. International Journal of Geography and Geography Education (IGGE), 41, 88-102.
- PILE, S. & KEITH, M. (1993). Place and the Politics of Identity. Routledge.
- PILE, S. & KEITH, M. (1997). Geographies of Resistance. Routledge.
- SASSEN, S. (1998). Globalization and Its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money. New Press.
- SOBCHACK, V. (1992). The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press.
- SOJA, E. (1989). Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. Verso.
- SOJA, E. (2010). Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions. Blackwell.
- THOMPSON, K., & Bordwell, D. (2012). Film Sanatı. De Ki Basım.
- WAYNE, M. (2001). Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği. Yordam Kitap.
- Abluka – Yönetmen: Emin Alper, Yapım Şirketi: Liman Film, Yapım Yılı: 2015.
- A Clockwork Orange – Yönetmen: Stanley Kubrick, Yapım Şirketi: Polaris Productions / Warner Bros., Yapım Yılı: 1971.

Battleship Potemkin – Yönetmen: Sergei Eisenstein, Yapım Şirketi: Goskino, Yapım Yılı: 1925.

Black Swan – Yönetmen: Darren Aronofsky, Yapım Şirketi: Fox Searchlight Pictures, Yapım Yılı: 2010.

Blade Runner – Yönetmen: Ridley Scott, Yapım Şirketi: Warner Bros., Yapım Yılı: 1982.

Children of Men – Yönetmen: Alfonso Cuarón, Yapım Şirketi: Universal Pictures, Yapım Yılı: 2006.

City of God (Cidade de Deus) – Yönetmen: Fernando Meirelles, Yapım Şirketi: O2 Filmes, Yapım Yılı: 2002.

Çoğunluk – Yönetmen: Seren Yüce, Yapım Şirketi: Yeni Sinemacılar, Yapım Yılı: 2010.

Eyes Wide Shut – Yönetmen: Stanley Kubrick, Yapım Şirketi: Warner Bros., Yapım Yılı: 1999.

Küf – Yönetmen: Ali Aydın, Yapım Şirketi: Motiva Film, Yapım Yılı: 2012.

L'Eclisse – Yönetmen: Michelangelo Antonioni, Yapım Şirketi: Cineriz, Yapım Yılı: 1962.

Leviathan – Yönetmen: Andrey Zvyagintsev, Yapım Şirketi: Non-Stop Production, Yapım Yılı: 2014.

Metropolis – Yönetmen: Fritz Lang, Yapım Şirketi: UFA, Yapım Yılı: 1927.

Nasipse Adayız – Yönetmen: Ercan Kesal, Yapım Şirketi: Ay Yapım, Yapım Yılı: 2020.

Otobüs – Yönetmen: Tunç Okan, Yapım Şirketi: Özer Film, Yapım Yılı: 1975.

Parasite – Yönetmen: Bong Joon-ho, Yapım Şirketi: Barunson E&A, Yapım Yılı: 2019.

Roma – Yönetmen: Alfonso Cuarón, Yapım Şirketi: Esperanto Filmoj, Yapım Yılı: 2018.

Shutter Island – Yönetmen: Martin Scorsese, Yapım Şirketi: Paramount Pictures, Yapım Yılı: 2010.

Sonbahar – Yönetmen: Özcan Alper, Yapım Şirketi: Kuzey Film, Yapım Yılı: 2008.

Takva – Yönetmen: Özer Kızıltan, Yapım Şirketi: Yeni Sinemacılar, Yapım Yılı: 2006.

The Shawshank Redemption – Yönetmen: Frank Darabont, Yapım Şirketi: Castle Rock Entertainment, Yapım Yılı: 1994.

The Shining – Yönetmen: Stanley Kubrick, Yapım Şirketi: Warner Bros.,
Yapım Yılı: 1980.

The Truman Show – Yönetmen: Peter Weir, Yapım Şirketi: Paramount
Pictures, Yapım Yılı: 1998.

The Two Popes – Yönetmen: Fernando Meirelles, Yapım Şirketi: Netflix,
Yapım Yılı: 2019.

V for Vendetta – Yönetmen: James McTeigue, Yapım Şirketi: Warner Bros.,
Yapım Yılı: 2005.



8 ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : EGE GÖKSU

ORCID Numarası : 0009-0000-7814-6403

Öğrenim Durumu

2009 – 2015 Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi – Film Tasarımı ve Yönetmenliği

2022 – 2025 Yüksek Lisans: İstanbul Arel Üniversitesi – Medya ve Kültürel Çalışmalar

Yayın Listesi:

2025 Communication Papers – Spatial Representation of the Desire for Political Domination and Power and the Construction of the Subject: Spatial Editing in the Film Nasipse Adayız

Ulusal/Uluslararası Bildiri Listesi: