

SİNEMADA MEKÂN KULLANIMININ FİLMİN ATMOSFERİNE OLAN ETKİSİ: KENTE DAİR FİMLER ÜZERİNDEN BİR KARŞILAŞTIRMA

Hilal ERKUS* , Kübra GÖRGÜLÜ**

Alındı: 28.12.2023; Son Metin: 15.08.2025

Anahtar Sözcükler: Sinema; kentsel mekân; atmosfer; mekânın üretimi.

1. Bu çalışma, Kübra Görgülü tarafından, Prof. Dr. Hilal Erkuş danışmanlığında “Sinemada Mekân Kullanımının Filmin Atmosferine Olan Etkisi: Türkiye Sineması Özelinde Bir Değerlendirme” başlıklı yüksek lisans tezi temel alınarak hazırlanmıştır. Ayrıca çalışmanın bazı bulguları; “The Effect of the Use of Space in the Cinema on the Atmosphere of the Film: A Comparison Through Movies About the City” başlığında SineFilozofi 7. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu’nda (7-8 Aralık 2024) bildirisi özeti şeklinde sunulmuştur.

GİRİŞ

Sinema, kurgusal bir anlatı aracılığıyla izleyicide belirli bir atmosfer yaratmayı amaçlar. Bu atmosferin etkili biçimde inşa edilmesi için filmde üretilen mekânın, karakterler tarafından nasıl deneyimlendiği ve bu deneyimin izleyiciye nasıl yansıtılmak istendiğinin incelenmesi gerekir (1). Bu noktada Henri Lefebvre’nin (1974) mekânsal üçlüsü; bir yandan her üretim tarzında ve toplumda mekânın üretiminin anlamlandırılması ve mekân deneyiminin diğer yandan da zihinsel, toplumsal ve fiziksel mekânların karşılıklı ilişkilerinin, karşılıklarının ve düzenlenişlerinin incelenmesine elverişli bir altlık oluşturmaktadır (Lefebvre, 1974).

Bu noktadan hareketle bu çalışmayı akademik literatürdeki diğer pek çok çalışmadan farklı kılan iki esas unsur şudur: (i) perdede yansıtılan tüm mekânların; bir bütün olarak “mekân temsili (tasarlanan mekân)” şeklinde nitelendirilip okumasını yapmak yerine, filmdeki karakterin mekânla olan deneyimini analiz ederek her bir “temsil mekânını (yaşanan mekânı)” kendi içerisinde belirlemek, ve (ii) analize mekânsal pratikler ile kentin de mekân temsili ekleyerek üretilen mekânın filmin genel atmosferine etkisini değerlendirmek. Bu çalışma ile ayrıca karakterlerin kendi mekân deneyimleri içerisindeki temsil mekânlarının yanı sıra diğer mekân türlerini barındıracak şekilde bir analiz yapılmaktadır. Bu sayede film boyunca sunulan mekân temsillerinin, yönetmen tarafından izleyicide oluşturulmak istenen mekânsal algıyı nasıl şekillendirdiği ve mekânın bu doğrultuda nasıl üretildiği ortaya konarak özgün bir değerlendirme sunulmaktadır.

Bu çalışmanın temel savlarından biri; filmlerde kullanılan mekânların yalnızca dekoratif ya da arka plan unsurları olmaktan öte, anlatının atmosferini aktif biçimde şekillendiren öğeler olduğudur. Sinema-mekân ilişkisine dair çalışmalar, mekânın yalnızca fiziksel bir bağlam değil, aynı zamanda anlatı yapısını, karakter gelişimini ve izleyici üzerindeki etkiyi belirleyen aktif bir bileşen olduğunu ortaya koymaktadır (Donald, 1995;

* Corresponding Author; Department of Urban and Regional Planning, Faculty of Architecture, Akdeniz University, Antalya, TÜRKİYE.

** Department of Urban and Regional Planning, Faculty of Architecture, Akdeniz University, Antalya, TÜRKİYE.

Bruno, 2002; Lukinbeal, 2005). Çalışmayı özgün kılan ise bu savın ele alış biçimidir. Mekânın bu aktif rolü, yalnızca betimsel okumalarla değil; aynı zamanda Lefebvre'in (1974) mekânsal üçlü diyalektiği çerçevesinde, karakterlerin mekânla kurduğu deneyim üzerinden kompozisyonel analiz yöntemiyle ortaya konmuştur. Böylece, mekân kullanımının filmin atmosferini nasıl yapılandığı daha derinlikli ve sistematik biçimde analiz edilmiştir.

Yukarıda belirtilen nedenlerle bu makalede amaç, sinemada mekân kullanımının, onun tüm yönleriyle anlamlandırılabilmesi için algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân kapsamında analiz edilerek, filmin atmosferine olan etkisini incelemektir. Bu bağlamda, araştırma evreni olarak 1990'lı yılların ikinci yarısında kırılma yaşayan Yeni Türkiye Sineması'nın sanatsal/bağımsız/arayış/festival kanadı ve bu kanadın mekânı kullanarak oluşturduğu, atmosferik yapıya odaklanan filmler belirlenmiştir: 688 film evreni üzerinden mekânı İstanbul'da geçen, yurtdışı film festivallerinde ödül almış, kurgu dalında başarısı olan ve mekânsal analizi daha önce literatürde yapılmamış *Abluka* (2015), *Kaygı* (2017) ve *Son Çıkış* (2018) adlı üç film seçilmiş ve bu filmlerin mekânsal çözümlemesi yapılmıştır. Bu çözümleme için betimsel analiz tekniği yanında, filmde elde edilen görsel verilerin de incelenmesi için Gillian Rose'un (2001) geliştirdiği kompozisyonel analiz tekniği kullanılmıştır. Kompozisyonel analiz, yalnızca görsel estetiğe değil, aynı zamanda görüntünün anlam üretme biçimlerine de odaklanmaktadır. Teknik; görsel materyallerin mekânsal yerleşim, renk, ışık, perspektif ve karakter konumlanmaları gibi biçimsel unsurlar üzerinden çözümlenmesine olanak tanımaktadır. Özellikle filmde mekânın görsel düzlemde nasıl kurulduğunu, karakterlerin mekâna nasıl yerleştirildiğini ve bu yerleşimin anlatı üzerindeki etkisini değerlendirmek amacıyla kullanılmıştır (Rose, 2001, 56-58). Bu çalışma bağlamında söz konusu teknik, filmde mekânın görsel düzlemde nasıl kurulduğunu, karakterlerin mekânla kurduğu mekânsal ilişkiyi ve bu ilişkinin anlatı üzerindeki etkisini değerlendirmek için tercih edilmiştir. Böylece görselliğin anlatı içindeki işlevi yalnızca betimsel olarak değil, biçimsel düzenlemeler ve görsel söylem bağlamında da çözümlenmiştir.

MEKÂNIN ÜRETİMİ VE SİNEMA

Lefebvre'ye (1974) göre mekânın deneyimlenmesi; algılanan, tasarlanan ve yaşanan olmak üzere 3 temel unsurdan oluşur. Bunların kavramsallaştırılabilmesi için de üçlü diyalektiğe ihtiyaç vardır. Bahsi geçen bu üçlü, "mekânsal pratik, mekân temsili ve temsili mekân" olarak mekânın sayısız kesişmesini içerir ve güç ilişkilerinin de mekânın üretiminde etkili olduğunu gösterir (Lefebvre, 1974). Soja (1996) da Lefebvre'nin üçlü yaklaşımını geliştirerek üçüncü mekân (*thirdspace*) kavramı ile mekânın hem maddi hem de hayali boyutlarını kapsayan bir analiz çerçevesi sunar. Ona (1996) göre, bu üçlü yapı; mekânın yalnızca görünen fiziksel özelliklerinden ibaret olmadığını, aynı zamanda temsil pratikleri ve yaşantısal deneyimler aracılığıyla çok katmanlı bir şekilde üretildiğini ortaya koyar (Soja, 1996, 66-68). Schmid (2008), Lefebvre'nin bu üçlü mekânsal diyalektiğini, mekânın yalnızca fiziksel bir konteyner olarak değil, toplumsal ilişkilerin üretildiği ve yeniden üretildiği bir süreç olarak konumlandırır. Ona göre, algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân arasındaki etkileşim, kentsel mekânın anlamını ve işlevini belirleyen temel unsurdur (Schmid, 2008, 33-34).

Üçlü diyalektiğin ilk ayağını oluşturan mekânsal pratik, algılanan mekân olarak da tanımlanmaktadır. Toplumun mekânsal pratiğinin kendi mekânını yarattığı düşüncesinden hareketle Lefebvre, algılanan mekânın deşifre edilerek keşfedileceğinin ve ileri kapitalizmde mekânsal pratiğin gündelik gerçeklik ile kentsel gerçekliği sıkıca birleştirdiğinin altını çizmiştir. Mekânsal pratiği; somut bir örnek olarak günümüz “modern zamanı için toplu konutta oturan birinin gündelik hayatı” şeklinde tanımlamıştır (Lefebvre, 1974). Algılanan mekân; fiziksel yapılı çevrenin üretim-yeniden üretim süreçlerini kapsadığından fiziksel mekân ile bir ilişki kurmaktadır. Bu da üçlü diyalektiğin ikinci kavramı olan mekânsal pratiğin sıkı ilişki kurduğu mekân temsili ile bağlantıyı sağlamaktadır (Ghulyan, 2017, 22). Mekân temsili (tasarlanan mekân); tasarımcı tarafından oluşturulan mekâna gönderme yapmaktadır. Mekân üretiminde tasarlanan mekânların, mimari aracılığıyla önemli bir kapsamı ve özgül bir etkisi olduğu belirtilmiştir (Lefebvre, 1974). Bu mekân, zihinsel olarak düşünülen, belirli mekânsal pratik aracılığıyla nesneleşen ve fiziksel dokuya etkisi oldukça yüksek olan mekânsal pratiklerinden ve onunla ilişkili olan mekân deneyimlenmesinden ayrı düşünülmemektedir (Ghulyan, 2017, 23). Temsili mekân, Lefebvre tarafından yaşanan mekân olarak; orayı kullananların, orada oturanların ve tarif edenlerin veya tarif ettiğine inananların mekânı olarak tanımlanmıştır. Buradan hareketle yaşanan mekânın, algılanan ve tasarlanan mekâna göre saptanması daha zor olmaktadır. Bu zorluğun nedeni olarak en başta onun öznel olması gelmektedir (Lefebvre, 1974). Aynı zamanda yaşanan mekân; yetkililerin tasarladığı soyut mekân karşısında kullanıcıların her günkü edimlerinin mekânı olarak somut bir mekân şeklinde de tarif edilmektedir (Lefebvre, 1974).

Sinema akademik literatürünün mekân kavramı ile olan ilişkisi incelendiğinde ise mekânın sinemasal eylemin geçtiği yer olarak tanımlandığı, öykünün yorumlanması için farklı boyutlarla ele alındığı (Kennedy ve Lukinbeal, 1997) ve böylelikle filme anlam kazandırdığı görülmektedir. Pösteği (2019); sinemada zaman, mekân, karakter, olay örgüsü ve bunlar aralarındaki neden-sonuç ilişkisinin bağlantısının önem taşıdığını belirtir. O, Bordwell ile Thompson’a (2010) atıfta bulunarak mekân incelemelerinde öyküdeki mekânların, olay örgüsü mekânının (öykünün geçtiği) ve çerçeve içindeki mekânın (mizansen) da incelenmesi gerektiğini belirtmiştir. Ona göre mekânın film içindeki temsili film içindeki karakterlerin kendi mekân deneyimlerinin ve bu bağlamda organize edilmiş mizansenlerin arasındaki ilişkinin yönetmen ve yaratıcı ekibi tarafından film atmosferine katkı sağlayacak şekilde organize edilmesi ve bu ilişkinin seyirci tarafından da anlamlandırılabilmesi ile sağlanır (Pösteği, 2019, 77-78). Bu yüzden, film içindeki karakterlerin mekân deneyimlerinin analizi ve seçilen mizansenlerin de atmosfere olan katkısının değerlendirilmesi gerekir. Seyircinin filmi anlamlandırmasında kendi duygu durumu ve mekân algısıyla eksik bırakabileceği noktaları gösterebilmek ya da filmle ilgili bir perspektif sunabilmek adına önem taşımaktadır.

Sinemanın mekân kullanımı, sadece dekor amaçlı kullanılmaktan çıkıp bilinçli bir şekilde üretilen mekânlara dönüştürülerek filmin atmosferini hem yansıtmakta hem de o atmosferin izleyiciye taşınmasına yardımcı olmaktadır. Sinemada mekân bir yandan izleyiciye filmin işleyişi hakkında ipucu verir bir yandan da anlatının bütünsel olarak kavranmasına kolaylık sağlar (Escher, 2006, 309). Ayrıca mekânı deneyimleyen kahramanın davranışları ve beyaz perdede görülen mizansen içerisindeki unsurlar

2. Nigar Pösteği, Yeni Türk Sineması'nın başlangıç tarihini Zeki Demirkubuz'un *C Blok* (1994) filmini de kapsayacak şekilde 1994 olarak kabul etmiştir (Pösteği, 2005, 37).

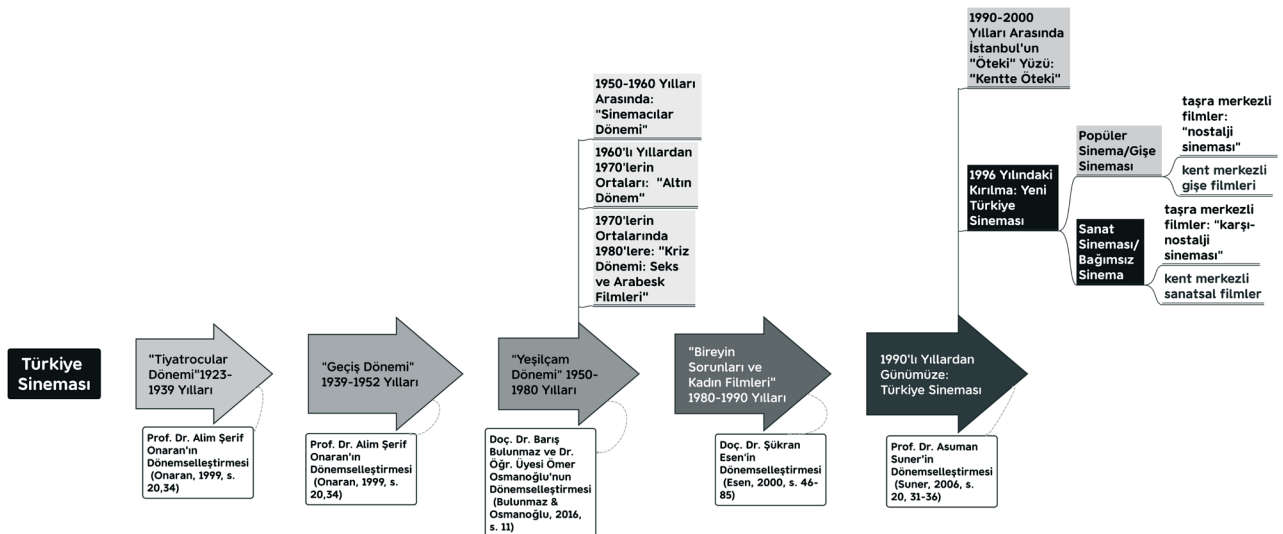
bir ağ gibi izleyicinin zihninde mekâna ait kodlar örmektedir (Diken Yücel, 2019, 171). Bu durum, filmlerde yönetmenlerin ve yaratıcı ekibin tercihleri doğrultusunda kullanılan mekânların, karakterin kendi mekân deneyimi üzerinde etkili olduğunu gösterir. Ayrıca filmde hissettirilmek ve anlatılmak isteneni (atmosferi) desteklemekte kullanılır ve bu sayede seyircinin beyaz perde aracılığıyla deneyimlediği mekân algısı üzerindeki rolünün de kritiklediğini gösterir. Bunun yanı sıra seyircinin o filmi daha etkin bir şekilde anlamlandırmasına da yol açabilir.

TÜRKİYE SİNEMASINDA MEKÂN KULLANIMI

Türkiye'de sinemada yeniden yapılanma, 1996 yılına tekabül etmekte olup bu dönem Yeni Türk Sineması (2) olarak tanımlanmaktadır. Bu yeni sinemanın iki kanadından biri olan popüler sinemanın, 1996 yılında rekor gişe hasılatı elde eden ve Yavuz Turgul'un çektiği *Eşkuya* (1996) filmi ile başladığı kabul edilmektedir (Suner, 2006). Popüler sinema; öyküsünü Yeşilçam'ın temel anlam zıtlıkları üzerinden ören, Hollywood sinemasının biçimsel özelliklerini alan, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri bir araya getiren, büyük bütçelerle görsel şölen sunmayı amaçlayan ve gişede hasılat rekoru kırmayı hedefleyen bir sinemadır. Derviş Zaim'in 1996 yılında çektiği *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi ise Yeni Türk Sineması'nın ikinci kanadını oluşturmakta ve bu araştırmanın esas evrenini oluşturan "sanat sineması/bağımsız sinemanın" başlangıcı olarak kabul edilmektedir (**Resim 1**). Türkiye Sineması'nın bu kanadı, yönetmenin yaratıcılığını neredeyse filmin her karesinde ortaya koyduğu, filmin sinemasal anlamının bariz şekilde verilmeden yüksek olmasının hedeflendiği, filmin atmosferi oluşturulurken mekân kullanımına özen gösterildiği, mekân-karakter ilişkisinin güçlü olduğu; klişelerden uzak olan, küçük bütçeye sahip, çoğu kez amatör/tanınmamış oyuncuların yer aldığı, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterimi yapılmasına rağmen ulusal/uluslararası festivallerde ilgi görerek prestijli ödüller kazanan sinema olarak tarif etmek mümkündür (Suner, 2006, 33-38).

Türkiye Sineması'nda 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren yaşanan bu yol ayrımıyla birlikte mekân kullanım tercihinin kent merkezli den taşra merkezliye kaydığı söylenebilir. Bu çıkarımı temellendiren Suner (2006);

Resim 1. Türkiye Sineması'nın tarihsel kırılma noktaları



3. Hapishane benzetmesi Prof. Dr. Feride Çiçekoğlu'ndan alınmış olup araştırmanın film okumaları içerisinde bu benzetme kuşatan mekân nitelemesiyle kullanılmıştır (Çiçekoğlu, 2015, 71).

Yeni Türk Sineması'nın popüler kanadını oluşturan yönetmenlerin taşrayı, çocukluğun mutluluk mekânı olarak kullandığını söylemiştir (Suner, 2006, 51-56). Yeni Türk Sineması'nın sanatsal sinema kanadının ise yoğun olarak 2000'li yıllarda ürettiği taşra merkezli filmlerde ise taşra; geçmişe ait, geçmişte kalmış ve bugün var olmadığı için özlemle anılan bir mekân olarak sunulmamıştır. Aksine o, bugünün taşrasına ait tüm gerçekliği, sıkışmışlığı, kendine özgü iç sıkıntısını ve umutsuzluğunu karşı-nostalji sineması niteliğinde ve karakterlerin kente tutunamadıktan sonra aidiyet arayışıyla döngebildiği apolitik bir kaçış/sığınma mekânı olarak yansıtmıştır. Bu açıdan taşra aynı zamanda geçmişle ve şimdiki gerçeklikle yüzleşme mekânı olarak temsil edilmektedir (Suner, 2006, 105-107). Yeni Türkiye Sineması'nın sanatsal kanadına yakın olan yönetmenler; taşrayı sadece anlatının geçtiği yer olarak değil karakterin güçlü bir şekilde etkileşime girdiği, dolayısıyla da deneyimlediği mekân olarak kullanmışlardır.

Taşı toprağı altın İstanbul'un temsilindeki kırılmanın tohumları, İstanbul'un karanlık yüzünü gösteren filmlerle birlikte 1990'lardan itibaren yavaş yavaş atılmaya başlanmıştır. Çiçekoğlu'na (2015) göre, 2010 sonrasında kentlerin filmlerde ele alınış biçimi özellikle İstanbul'un adeta bir hapishane (3) olarak temsil edilmesi üzerinden karşımıza çıkmaktadır. İstanbul, adeta bir hapishane gibi temsil edilmekte; karakterlerin sıkışmışlık ve çıkmazlık hissi, gökyüzüyle kurdukları sınırlı ve mesafeli ilişki üzerinden sinematik olarak ifade edilmektedir. Bu durum, Baudelaire'in spleen (iç sıkıntısı) kavramında olduğu gibi, şehirde hissedilen iç sıkıntısının (şehir sıkıntısı), gökyüzüne duyulan özlem ve kaçış arzusuyla birleşmesinden doğmaktadır. Çiçekoğlu (2015) filmlerde karakterlerin kent ile kurduğu bu bağı şehir sıkıntısının gökyüzünü işaret etmesi olarak ifade etmiştir. Burada kentsel mekânı hapishane olarak temsil eden iki film, 2010 öncesi çekilmesi nedeniyle istisna olarak gösterilmektedir (Çiçekoğlu, 2015, 71). İstanbul'u kimlik meselesinden ziyade hapishane imgesi ve gökyüzüne işaret eden şehir sıkıntısı üzerinden yansıtmayı başarabilmiş istisnalardan ilki *Tabutta Rövaşata* (1996) filmidir. Suner'in (2006) de belirttiği üzere bu film hem Türkiye Sineması'nda yeni bir dönemi başlatmış hem de şehrin temsilinde önemli bir kırılmayı seyirciye göstermiştir. Filmde kurulan görsel ve anlatsal atmosfer aracılığıyla, İstanbul'un Mahsun için bir açık hava hapishanesine dönüştüğü olgusu izleyiciye etkili biçimde aktarılmaktadır.

İkinci istisna olarak ise Zeki Demirkubuz'un yönettiği *C Blok* (1994) filmidir. Bu filmde, hapishane imgesi üzerinden şehir sıkıntısı yansıtılır. Filmde Tülay karakterinin yaşadığı ve şehrin çeperlerinde orta-üstü sınıf için yapılan konut bloklarından biri olan C Blok, hem ismi hem de görüntüsü ile bir cezaevini çağrıştıracak biçimde sunulmuştur. Filmi öne çıkaran sadece onun kent sunumu değil; karakterlerin birbirleriyle ve mekânla kurduğu ilişkidir. Filmde kurulan ilişkiler, tıpkı şehrin çeperlerinde yayılan toplu konut blokları gibi tekdüze olarak sunulmuştur. Seyirciye İstanbul'dan bir kaçışın olmadığı ve şehir sıkıntısının her açıdan varlığı kurulan atmosferle güçlü şekilde hissettirilir. Bu his, çerçeve içinde çerçeveselendirme ile klostrofobik atmosferin artırılması yoluyla sağlanmış (Çiçekoğlu, 2015, 71-77) ve kuvvetlendirilmiştir.

Kentsel mekânın kurulan güçlü atmosfer etkisiyle seyirciye hissettirilmesi ve kentin hapishane/kuşatan mekân olarak sunulması, Çiçekoğlu'nun (2015) da belirttiği üzere erken dönem istisnalar hariç 2010 yılından sonra Yeni Türkiye Sineması'nda sıklıkla karşımıza çıkmıştır. Bu çerçevede birçok akademik çalışma, filmlerde kullanılan mekânların, yönetmen

tarafından bilinçli olarak yapılan bir mekân üretiminden ziyade sanatsal olarak kurgulanmış bir mekân temsili olarak okumasını yapmıştır. Buna örnek olarak; Türkiye’de planlama ve sinema disiplinlerini birlikte içeren akademik çalışmalar arasında en sık rastlanılan ve İstanbul kentinin sinemadaki temsili üzerine yapılan sosyolojik okumalar gösterilebilir. Yine mimarlık ve planlama disiplinlerinde mekânı sinema üzerinden değerlendiren birçok çalışma da distopya ve ütopya kavramları üzerinden bilimkurgu filmlerinde tasarlanan mekânların okumasını yapmıştır (Donald, 1995; Schneekloth, 1998; Kılıçarslan, 2007; Macleod ve Ward, 2016; Stubbs ve Kiessel, 2024).

Distopyalar, çoğu zaman bilimkurgu türü içinde temsil edilse de bu iki kavram özdeş değildir. Distopik atmosferin inşası, yalnızca geleceğe dair teknolojik tahayyüllere değil; otoriterlik, tahakküm, bireysel özgürlüklerin kısıtlanması ve gözetim gibi tematik unsurların vurgulanmasına dayanmaktadır (Booker, 2001, 4). Bu nedenle bir filmin distopik olarak değerlendirilebilmesi için mutlaka bilimkurgu türüne ait olması gerekmemektedir. Tarihsel dönem filmlerinden günümüzde geçen anlatılara kadar birçok türde, mekânın sinemasal temsil biçimleri aracılığıyla distopik atmosferler yaratılabilmektedir. Eleştirel tavrını mekân üzerinden kurgulayan distopik anlatılar bu nedenle kentsel mekânın analizine de ışık tutmaktadır. Bu çalışmada analiz edilen filmler de bilimkurgu türüne ait olmamalarına karşın, mekânsal kurgu üzerinden distopik bir duygu durumu üretebilmektedir. Bu atmosfer, yalnızca fiziksel mekânın mimari özelliklerinden değil; aynı zamanda yönetmenlerin sinemasal kurgu yoluyla bu mekânlara yüklediği anlatsal ve simgesel anlamlardan kaynaklanmaktadır. Distopik filmlerin; zamanı yapı bozumuna uğratarak mekânı dönüştürmesi aslında sinemasal bir mekân üretimidir. Lefebvre’nin (1974) işaret ettiği gibi yönetmenler (sanatçılar) tarafından da oluşturulabilen mekân temsilleri (tasarlanan mekânlar), filmdeki karakterlerin mekânla kurduğu ilişkiler yalnızca onların mekân deneyimlerini belirlemekle kalmaz; aynı zamanda izleyicilerin mekâna dair algılarını da etkileyebilecek şekilde kurgulanır. Bu nedenle filmlerde gerçek mekanlar kullanılmasına rağmen distopik algı yaratabilen mekân temsilleri, filmin genel atmosferine olan katkılarını ifade etmek amacıyla kuşatan/klostrofobik/tahakküm altına alınan mekân olarak da nitelendirilmişlerdir.

Karakterlerin mekânı deneyimlemeleriyle oluşan klostrofobik/kuşatan mekân algıları yaratılan mizansenlerin profesyonelliği arttıkça güçlenmekte ve seyircinin de filmin genel atmosferinde algıladığı veya hissettiği karamsarlık buna paralel olarak artmaktadır. Bu çalışmada atmosfer kavramı, yalnızca fiziksel çevrenin estetik özelliklerini değil, aynı zamanda izleyici üzerinde yaratılan duygusal ve duyusal etkiler bütününe ifade etmektedir. Atmosfer; ışık, renk, ses ve kamera açıları gibi teknik bileşenlerin yanı sıra karakterlerin mekân içindeki hareketleri, duruşları ve bakış yönleriyle de inşa edilmektedir (Rose, 2001, 69). Bu anlamda atmosfer, filmin genel anlatısındaki karamsar ruh hâlinin seyirciye aktarılmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Mekânın nasıl kompoze edildiğine dair detaylı analizler yapıldığında bunun filmin genel atmosferini nasıl şekillendirdiği de daha açıklanabilir olmaktadır. Kompozisyonların hem teknik hem de karakterlerin şahsi mekân deneyimi üzerinden incelenmesi sonucunda mekân kullanımının gerçek bir mekânı bile atmosferdeki genel karamsarlık yardımıyla adeta bir bilimkurgu filmindeki distopik bir atmosfere dönüşebildiği görülmüştür. Yönetmen tarafından renk, ses, ışık ve mizansen seçimleriyle birlikte iyi kompoze

edilen bir mekân kullanımı hem karakterin hem de izleyicinin mekânı deneyimlemesine yol açmaktadır. Bu çalışmanın kapsamını bilgisayar ortamında üretilmiş mekânlar yerine gerçek mekânların incelenmesi oluşturduğu için bu bölümde bilimkurgu sineması üzerinden oluşturulan atmosferin mekân kullanım detaylarına yer verilmemiştir.

MATERYAL VE METOT

Araştırma; nitel ve disiplinler arası akademik bir çalışma olup yöntemsel olarak hem sosyal bilimlerdeki nitel araştırmaların hem de görsel ve güzel sanatlardaki görsel araştırmaların yöntemlerinin birbirini destekleyerek yürütüldüğü bir çalışma sürecini gerektirmiştir. Bu yüzden araştırmada oluşturulan kavramsal çerçeve dahilinde elde edilen nitel veriler için sosyal bilimlerin nitel araştırma yöntemlerindeki betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Bu araştırmada analiz çerçevesi olarak Henri Lefebvre'nin (1974) mekânsal üçlüsü (*spatial triad*) kuramı benimsenmiştir. Bu kuram, mekânı yalnızca fiziksel bir arka plan olarak değil; üretildiği, yaşandığı ve temsil edildiği çok katmanlı bir toplumsal olgu olarak ele alması açısından, film çözümlemelerinde anlamlı bir kuramsal zemin sunmaktadır. Özellikle sinema gibi görsel anlatıya dayalı mecralarda, karakterlerin mekânla kurduğu ilişkilerin sadece fiziksel değil, deneyimsel ve temsili boyutlarda da değerlendirilmesi gerekliliği, Lefebvre'nin yaklaşımını bu çalışma açısından işlevsel kılmaktadır. Araştırmanın sınırlılıkları çerçevesinde araştırmacı tarafından seçilen filmler, bu kuramsal çerçeve doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu süreçte, araştırma sorusunun tematik yapısına uygun olarak, verilerin anlamlı ve mantıklı biçimde bir araya getirilmesini sağlayan betimsel analiz tekniği kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, 240). Bunun yanı sıra, seçilen filmlerden elde edilen görsel veriler de kompozisyonel analiz yöntemiyle incelenmiş; böylece sinemasal mekânın biçimsel özellikleri (renk, ışık, kadraj düzeni, görsel yoğunluk vb.) analiz sürecine dâhil edilmiştir (Bedir Erişti, 2019, v). Bu iki yöntem, kuramsal çerçeve ile birlikte hem anlatı yapısının hem de görsel kompozisyonların daha derinlikli biçimde okunmasına olanak tanımaktadır. Bakış açısı, çerçeve ya da figürün duruşu gibi birtakım bileşenler çıkış noktasını, fotografik imajın incelenmesinden almıştır (Duncum, 2019, 11). Kompozisyonel analiz yönteminin sinema disiplini tarafından ele alınışına bakıldığında; hareketli görselin incelenmesinde mizansen, kurgu, ses ve anlatsal yapının önem kazandığının altının çizildiği görülmektedir (Altay Erişen, 2017). Mizansen olarak belirtilenin; *How To Read A Film?* (Bir Film Nasıl Okunur?) adlı kitabın yazarı James Monaco (2000) tarafından bir yönetmenin neyi nasıl çektiği şeklinde, kurgu olarak belirtilenin ise yönetmenin çektiği şeyi nasıl sunduğu şeklinde tanımlandığı görülmektedir. Çerçevenin sunduğu kompozisyon üzerinden imgenin kendisi ile o çerçeveye bakan tarafından imgenin tekrar üretilmesi, anlamlandırılması ve adlandırılması kompozisyonel analiz için önem teşkil etmektedir (Altay Erişen, 2017, 66-67).

Filmlerde kullanılan kamera planları, izleyicinin mekânı algılama biçimini doğrudan etkileyen sinemasal araçlardır. Mercado (2011), her plan türünün izleyici üzerindeki etkisini açıklayarak, bu bağlamda mekân algısına dair önemli kuramsal açılımlar sunar. Bu çalışmada analiz edilen filmlerde tüm bu plan türleri yönetmenler tarafından aktif biçimde tercih edildiğinden, aşağıda yer alan açıklamalar çalışmanın yöntemsel altyapısını oluşturmaktadır:

- Boy planları, karakter ile çevresindeki uzam arasında kurulan bağı vurgular; bu sayede mekânın karakter üzerindeki etkisi daha güçlü hissedilir.
- Baş planları, izleyicinin karakterle daha yakın ve birebir duygusal bir bağ kurmasına yardımcı olur.
- Omuz üstü planlar, karakterin bakış yönü ve kadraj düzeni üzerinden sahnedeki hareketliliği ve yön duygusunu izleyiciye aktarır.
- Bel planı, karakterin mekân içindeki konumunu vurgular; bu bağlamda mekânsal bağlantı algısını güçlendirir.
- Grup planı, z ekseninde karakterlerin konumlandırılmasıyla sahneye derinlik kazandırır ve karakterler arası mekânsal ilişkileri ifade eder.
- Özel plan, karakterin bakış açısını birebir yansıtarak izleyicinin doğrudan mekânla özdeşleşmesini sağlar.
- Genel plan, mekânı geniş bir perspektiften sunarak bağlamsal çevreyi kavramaya olanak tanır.
- Tanıtım planı, genellikle alt aç ve geniş objektifle çekilerek mekânı etkileyici, anıtsal veya baskılayıcı göstermek amacıyla kullanılır.
- Zum plan, çerçevenin dışındaki bir nesne ya da ayrıntıya dikkat çekmek ya da izleyiciyi belli bir mekânsal öğeye yönlendirmek için tercih edilir.
- Simgesel plan, sahnede yer alan görsel öğeler arasında özel anlam ilişkileri kurarak anlatıya derinlik kazandırır.
- Göğüs planı, hem karakterin yüz ifadesini hem de arka planın bir kısmını göstererek beden dili ile mekân arasındaki bağı kurar.
- Eğik plan, çerçeve dengesini bozarak zaman ve mekân algısında rahatsız edici bir etki oluşturur; sıklıkla distopik anlatılarda tercih edilir.
- Diz plan, karakterin beden dili, yüz ifadesi ve çevresel mekânla olan ilişkisini eş zamanlı olarak aktarır.
- İkili plan, iki karakterin sahne içerisindeki mekânsal ilişkisini izleyiciye yansıtarak dramatik gerilim ya da uyumu ifade eder.
- Plan-sekans, kesintisiz kamera hareketiyle gerçek zaman, mekân sürekliliği ve karakterin fiziksel varlığı arasında bütünlük oluşturur.
- İzleme planı, kameranın x veya z ekseninde hareketiyle karakterin mekândaki hareketine eşlik eder; böylece izleyicinin karakterle birlikte mekânı deneyimlemesi sağlanır.
- Pan planı, kameranın yatay hareketiyle gerçek zaman ve mekân bütünlüğünü koruyarak çevresel farkındalığı artırır.

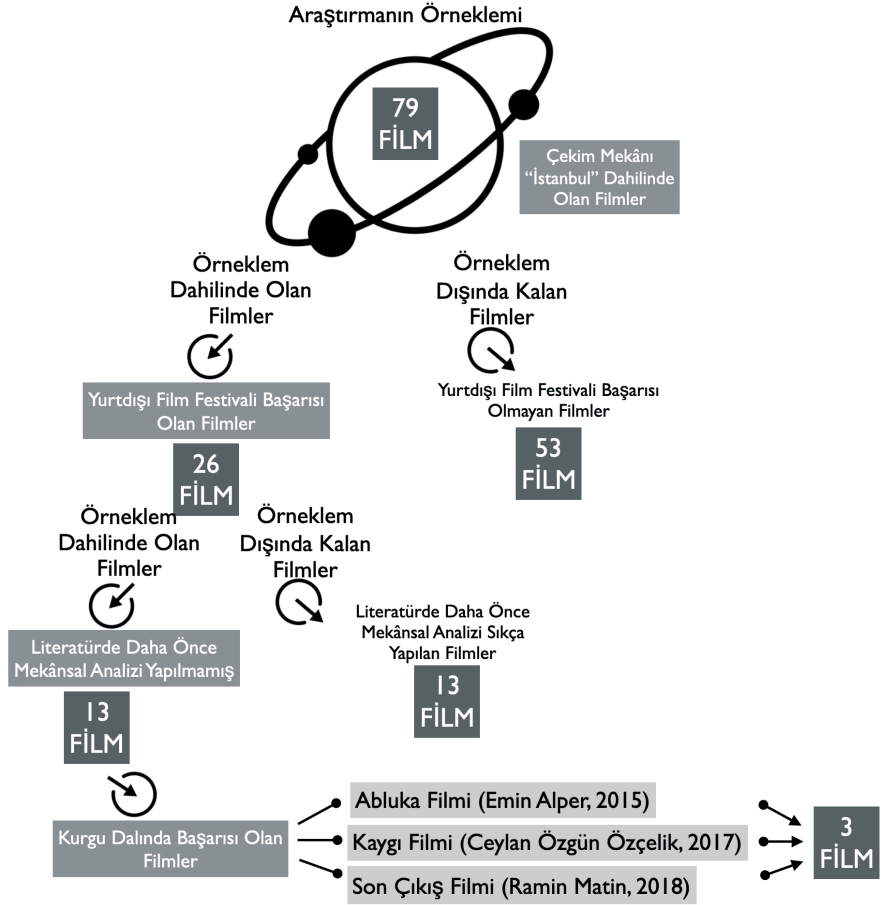
Bu kapsamlı açıklamalar, analiz edilecek film sahnelerinde kullanılan plan türlerinin izleyici üzerindeki mekânsal algıyı nasıl şekillendirdiğini kavramak için önemlidir (Mercado, 2011). Bu anlamda film sahnelerindeki plan tercihleri, filmin mekânsal atmosferini beslemesi açısından önemli bir unsur olmaktadır. Bu nedenle filmler detaylı incelenirken yönetmenin oluşturduğu kompozisyonlarda hangi planı tercih ettiği de film analizlerine dahil edilmiştir.

Araştırmada örneklem belirleme sürecinde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, araştırmanın amacına en uygun ve bilgi açısından zengin veriler sağlayabilecek durumların seçilmesini öngören bir nitel araştırma yaklaşımıdır (Gürbüz ve Şahin, 2015, 129). Bu yöntemin alt türlerinden biri olan benzeşik (homojen) örnekleme tercih edilmiştir. Benzeşik örnekleme, belirli özellikler bakımından benzerlik gösteren örneklerin seçilerek bu örnekler üzerinde derinlemesine analiz yapılmasını sağlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, 118-120). Bu doğrultuda çalışmaya dâhil edilen filmler, özellikle mekânsal kurgusu güçlü olan ve mekânı yalnızca bir arka plan olarak değil, anlam üreten ve yeniden inşa eden bir öge olarak kullanan yapımlardır. Filmdeki karakterlerin mekân deneyimleri üzerinden geliştirilen anlatılar, çalışmanın tematik çerçevesiyle örtüşen benzeşik özellikler sunduğu için bu filmler araştırma örneklemini oluşturmaktadır. Görsel veriler ise filmlerin DVD görüntülerinden elde edilmiştir.

Araştırmanın evrenini Suner'in (2006) de ayrımını yaptığı 1990'lı yılların ikinci yarısında kırılma yaşayan Yeni Türkiye Sineması'nın sanatsal/bağımsız/arayış/festival kanadı oluşturmaktadır. Film listesini Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Sinema Destekleme Kurulu tarafından desteklenen filmler oluşturmuştur. Bu amaçla güncel veri olarak Okur'un (2021) hazırlamış olduğu *Türk Sineması'nda Devlet Desteği İstatistik adlı 2005-2021* yıllarında bahsi geçen Kurul tarafından desteklenen filmleri kapsayan en güncel rapor kullanılmıştır. Buna göre araştırmanın evrenini 688 adet film oluşturmaktadır (Okur vd., 2021). Örneklem açısından ilk kriter olarak, Yeni Türkiye Sineması'nın mekân kullanımı olarak İstanbul'a ait kentsel mekânları tercih ettiği filmler baz alınmıştır. Belirlenen kriterlerden bir diğeri, filmlerin incelenmeye değer olduğunun da bir göstergesi olarak, filmin yurtdışı film festivallerinde herhangi bir başarı elde edip etmediğidir. Bu açıdan 688 film arasından 102 adet film Türkiye'yi yurtdışında da temsil ederek çeşitli başarılar elde etmiştir. Yapılan analizde hem çekimleri İstanbul'da gerçekleştirilen hem de yurtdışı film festivallerinde başarı elde eden 26 adet film belirlenmiştir.

Sinemada mekân kullanımı ile atmosfer arasındaki bağlantıyı kurgu yapmaktadır. Bu nedenle, örneklemin net olarak belirlenmesi amacıyla belirlenen üçüncü kriter ise analizi yapılacak filmlerin özel olarak kurgu dalında bir başarı elde etmesi ve böylelikle yarattığı atmosferin güçlülüğünü ispat etmiş olmalarıdır. 26 adet film içerisinde 13 film, sinema üzerine akademik literatürde mekânsal okumaları çok sık yapıldığı için analiz dışı bırakılmıştır. Listede geriye kalan 13 filmin kurgu dalında bir başarısı olup olmadığı ise 1977 yılında kurulan ve 44 yıldır Türkiye Sineması'nda sivil toplum kuruluşu statüsünde faaliyetlerine devam eden Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) tarafından verilen ödüller üzerinden analiz edilmiştir. Sonuç olarak araştırmanın örneklemini oluşturan 3 film; *Abluka* (2015), *Kaygı* (2017) ve *Son Çıkış* (2018) olarak belirlenmiştir (**Resim 2**).

Bu üç filmde; filmin seçilen ana karakterlerinin mekân algısı, Lefebvre'nin (1974) mekânsal üçlüsü bağlamında analiz edilmiş ve bunun sonucunda belirlenen atmosferin mekânsal olarak anlamlandırılması yapılmıştır.



Resim 2. Araştırmanın örnekleme yönelik diyagram

BULGULAR VE TARTIŞMA

Abluka Filminin Konusu

Yönetmenliğini Emin Alper'in yaptığı *Abluka* (2015) filminin konusu, İstanbul'un büyük bir siyasal karmaşa içerisinde olduğu ve polisin karmaşaya neden olan kişileri/grupları yakalamak adına önlemlerini gün geçtikçe arttırdığı bir zamanda hapisneden şartlı tahliye edilen Kadir'in tahliye edildikten sonra yaşadıkları olarak özetlenebilir. Filmde ana karakterin çevresindeki kişilerle kurduğu ilişki biçimleri (örneğin yakın çevresindeki bireylerin terörle ilişkilendirilerek gözaltına alınması, kardeşiyle arasındaki kopukluk, yaşadığı çevrede artan yasadışı faaliyetler) karakterin ruhsal çözülmesine zemin hazırlar. Bu çok katmanlı baskı ortamı, karakterin yaşadığı çevresel abluka ile zihinsel olarak inşa ettiği abluhanın üst üste binmesine neden olur. Gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınır belirsizleşmeye başladıkça, karakter çevresindeki her duruma ve kişiye kuşkuyla yaklaşmaya başlar. Bu süreç sonunda karakter, kendi zihninde kurguladığı komploların ve tehdit algılarının esiri hâline gelir.

Abluka Filminin Mekânsal Analizi

Filmin açılış sahnesi, çerçeveleme açısı üstten olacak şekilde floresan ışıkların göz aldığı soğuk bir mekânda gerçekleşir. Kullanılan renkler resmiyeti, bürokrasiyi ve beraberinde tahakkümü çağrıştırmaktadır. Gri-lacivert soğuk tonu filmin genel karamsar, kasvetli ve klostrofobik atmosferine uyumludur. Arka fonda yükselen gerilim müziği de bu atmosferi desteklemektedir. Film, Foucault'un özne-iktidar söylemini ve

çatışmasını anımsatacak biçimde, daha ilk saniyelerden itibaren mekânı öne çıkaracak şekilde herhangi bir yerde değil bir devlet kurumunda başlatılmıştır. Filmde, devlet-güvenlik-gözetim ve denetim üçlüsünün getirisi olan panoptik mekân algısının izleyiciye güçlü bir şekilde hissettirilmesi planlanmıştır. Bu bağlamda filmde yer alan polis karakolu sahnesi (**Resim 3a**), Lefebvre'nin üçlü mekânsallık kuramı çerçevesinde mekân temsili (tasarlanan mekân) kategorisine dâhil edilmiştir. Bu mekân, yalnızca fiziksel bir yer olmaktan öte, iktidarın gözetim ve denetim stratejilerini yansıtan kuşatıcı bir uzam olarak kurgulanmıştır. Sahnenin çekiminde özellikle boy planı tercih edilerek karakter ile çevresi arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmuş; böylece izleyiciye karakterin mekân içindeki konumunun baskılayıcı niteliği daha güçlü bir biçimde aktarılmıştır.

Filmde geçici barınma alanı olarak sunulan yapı (**Resim 3b**), hem fiziksel nitelikleri hem de anlatı içindeki işleviyle hapisane mekânı algısını çağrıştırmaktadır. Penceresiz oluşu, izolasyonu ve içsel kısıtlayıcılığıyla bu sahne, kuşatan mekân tipolojisine örnek teşkil eder. Mekânın birey üzerindeki baskılayıcı etkisi, yalnızca fiziksel sınırlamalarla değil, aynı zamanda karakterin özgür iradesiyle bu mekândan ayrılamayacağını fark etmesi üzerinden de inşa edilir. Bu sahne, Lefebvre'nin üçlü mekânsal kuramında mekân temsili (tasarlanan mekân) kategorisine dâhildir ve iktidar eliyle şekillendirilmiş, bireyin hareket özgürlüğünü sınırlayan bir temsil alanıdır. Yönetmen bu sahnede boy planı kullanarak karakterin mekânla olan ilişkisini hiyerarşik bir düzlemde sunmuş, izleyicinin mekânsal baskıyı doğrudan hissetmesini sağlamıştır.

Otorite figürünün odası (**Resim 3c**), hem iktidarın temsili hem de sahnedeki hiyerarşik diyalog yapısıyla kuşatan/tahakküm altına alınan mekân niteliği taşır. Lefebvre'nin mekânsal üçlemesinde bu sahne, tasarlanan mekân kategorisine girer. Yönetmenin burada tercih ettiği simgesel plan, iktidarın mekân üzerindeki hâkimiyetini görsel olarak pekiştirir. Gecekondu yerleşimi (**Resim 3ç**) ise doğrudan müdahale edilmemiş ancak sürekli gözetim altında tutulan bir alan olarak, potansiyel bir direniş/sığınak mekânı işlevi görür. Bu nedenle yaşanan mekân olarak değerlendirilmiştir. Yönetmen sahnenin etkisini artırmak için tanıtım planı kullanmış ve izleyiciye mekânın genel atmosferini aktarmayı amaçlamıştır.

Gecekondu bölgesi ile arka plandaki yüksek yapılar arasında sert bir mekânsal geçişin sunulduğu sahne (**Resim 3d**), iki farklı mekân temsiline işaret eder. Yüksek yapılarla tanımlı bölge tasarlanan mekân, müdahale edilmemiş gecekondu alanı ise yaşanan mekân olarak değerlendirilmiştir. Soğuk ve kapalı hava koşullarının doğal ışıqla yansıtılması, sahneye karamsar bir atmosfer kazandırır. Yönetmenin tercih ettiği genel plan, mekânsal ayrışmayı görsel olarak vurgulamaktadır.

Eğitim sahnesinin geçtiği iç mekân (**Resim 3e**), içerdiği hiyerarşik yapı ve otoriter söylem nedeniyle kuşatan/tahakküm altına alınan mekân olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda tasarlanan mekân niteliği taşır. Yönetmen burada bel planı kullanarak karakterin mekân içindeki konumunu vurgular. Buna karşılık gündelik yaşam alanı olarak sunulan konut sahnesi (**Resim 3f**), işlevsel ve nötr yapısıyla algılanan mekân (mekânsal pratik) kategorisine dâhildir. Yönetmen, bu sıradanlığı yansıtmak amacıyla diz planı tercih etmiştir.

İç mekânın sıcak ve güvenli atmosferle sunulduğu sahne (**Resim 3g**), karakterin karamsar kent dokusundan uzaklaşıp geçici de olsa nefes alabildiği bir direniş/sığınak mekânı işlevi görür. Lefebvre'nin kuramında

bu sahne yaşanan mekân olarak tanımlanır. Sıcak renk paleti (sarı, kahverengi) ve yönetmenin tercih ettiği grup planı, bu mekânsal temsilin altını görsel olarak çizer.

Kentsel alanın inşaatlarla kuşatılmış yapısı (**Resim 3ğ, 3h, 3i**), tasarlanan mekân niteliğiyle kuşatan/sıkıştıran bir çevre olarak sunulmuştur. Gökdelenlerle karakterlerin bulunduğu açık alan arasında vurgulanan keskin eşik, izleyicinin mekân algısında bir klostrofobi hissi uyandırır. Yönetmenin tercih ettiği simgesel planlar, bu distopik atmosferi pekiştirir. Gecekondu sahnesinde yer alan “Ablukaya Hayır” duvar yazısı (**Resim 3i**), bölgenin henüz tam olarak müdahale edilmemiş bir yaşanan mekân olarak kaldığını ve aynı zamanda direniş mekânı niteliğini sürdürdüğünü gösterir. Bu görselde de yönetmen simgesel plan kullanarak sahnenin anlam katmanlarını derinleştirir.

Resim 3j ve **Resim 3k**'de yer alan mekânlar (bir meyhane ve ikinci el eşya pazarı) Lefebvre'nin mekânsal üçlüsünde yaşanan mekân kapsamında değerlendirilen, direniş/sığınak işlevi taşıyan alanlar olarak kurgulanır. Her iki sahne de egemen yapılar tarafından doğrudan müdahale edilmeyen, alternatif gündelik yaşam pratiklerine işaret eder. Sıcak tonların (sarı, kahverengi) hâkimiyeti, bu mekânların temsil niteliğini güçlendirirken, yönetmen tarafından tercih edilen tanıtım planları, bu temsilin görsel anlatımını destekler. Özellikle meyhane sahnesi, temsil mekânların farklı bir gündelik hayata işaret etme özelliğini görünür kılar (Ghulyan, 2017, 24).

Resim 3l'de yer alan iç mekân, daha önce **Resim 3f** kapsamında analiz edildiği üzere, başlangıçta karakterin gündelik yaşamda yalnızca barınma ihtiyacını karşıladığı, kişisel anlamdan yoksun ve nötr bir alan olarak değerlendirilmişti. Bu haliyle mekân, Lefebvre'nin mekânsal üçlüsü çerçevesinde mekânsal pratik (algılanan mekân) kategorisinde konumlandırılmıştı. Ancak film ilerledikçe bu mekân da dönüşüme uğrar. Özellikle floresan ışıklandırmanın tercih edilmesi, mekânın bürokratik ve steril bir estetik kazanmasına yol açar; bu da panoptik gözetimi ve iktidarın soğuk, görünmeyen varlığını simgelemeye başlar. Yönetmen tarafından kullanılan gri-lacivert renk paleti, mekânın atmosferini iyice kasvetli hâle getirirken, izleyicinin mekâna dair algısında da belirgin bir değişim yaratır. Böylece başlangıçta algılanan mekân niteliği taşıyan bu iç mekân, zamanla kuşatan mekân olarak dönüşüme uğrayarak, Lefebvre'nin tanımladığı tasarlanan mekân kategorisine geçiş yapar. Yönetmen, bu geçişin izleyici üzerindeki etkisini güçlendirmek için sahnede ikili plan kullanımını tercih etmiştir.

Resim 3m'de temsil edilen iç mekân, başlangıçta sıcak bir yaşam alanı niteliği taşıırken, ilerleyen sahnelerde polis baskını ve gizli karakola dönüştürülme tehdidi ile birlikte anlamını yitirir. Bu dönüşüm, mekânın kuşatan mekân niteliği kazanarak Lefebvre'nin mekânsal üçlüsü bağlamında tasarlanan mekân kategorisine geçiş yaptığını göstermektedir. Mekâna atfedilen bu yeni anlam, estetik tercihlerdeki değişimle de desteklenir; başlangıçta kullanılan sarı ve kahverengi tonlar, yerini iktidarın temsili olan gri-lacivert tonlara bırakır. Bu görsel değişim hem mekânsal atmosferin dönüşümünü hem de karakterlerin öznel deneyiminin baskı altına alınışını izleyiciye aktarır. Yönetmen, bu sahnede grup planı kullanarak mekân ile karakterler arasındaki ilişkiyi ve sahne içi hiyerarşiyi görünür kılmıştır.

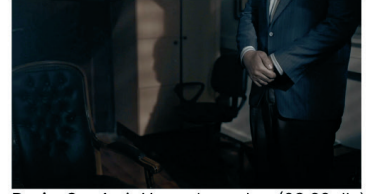
Resim 3n'de temsil edilen mahalle, güvenlik güçlerinin fiziksel müdahalesiyle çevrelenerek yalnızca mekânsal olarak değil, aynı zamanda



Resim 3a- Polis karakolu (59. saniye)



Resim 3b- Kadir'in yerleştirildiği mekân (02:06 dk.)



Resim 3c- Amir Hamza'nın odası (03:22 dk.)



Resim 3ç- Gecekondu mahallesi (05:43 dk.)



Resim 3d- Gecekondu mahalleleri ve arkasında yükselen gökdelenler (08:21 dk.)



Resim 3e- Bomba yapım malzemeleri hakkında eğitim alınan yer (08:59 dk.)



Resim 3f- Kadir'in evi (10:48 dk.)



Resim 3g- Meral ve Ali çiftinin evi (12:43 dk.)



Resim 3ğ, 3h, 3ı- Kentin mekân temsili (14:00 dk.-14:05 dk.)



Resim 3i- Duvar yazısı üzerinden gecekondu mahallesinin temsili (16:06 dk.)



Resim 3j- Meyhane (18:34 dk.)



Resim 3k- İlk el eşya pazarı (40:23 dk.)



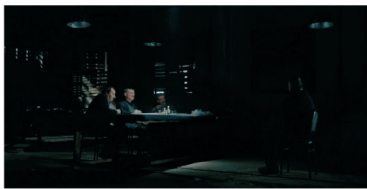
Resim 3l- Kadir'in yaşadığı ev (42:47 dk.)



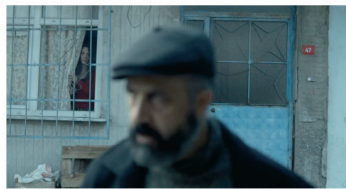
Resim 3m- Meral ve Ali çiftinin evi (57:44 dk.)



Resim 3n- Ablukaya alınan gecekondu mahallesi (58:47 dk.)



Resim 3o- Sorgu mekânı (01:21:45 dk.)



Resim 3ö- Ahmet'in evi (01:31:6 dk.)



Resim 3p- Ahmet'in evi "kamera göz konumunda" (01:47:03 dk.)



Resim 3r- Gecekondu mahallesi (01:48:41 dk.)

anlam düzeyinde de dönüşüme uğrar. Başlangıçta görece özerk bir yaşam alanı niteliği taşıyan bu çevre, güvenlik operasyonlarının ardından iktidarın söylemlerinin uygulandığı bir tasarlanan mekâna dönüşmüş, böylece kuşatan mekân niteliği kazanmıştır. Yönetmenin bu sahnede tercih ettiği omuz üstü plan, mahalle atmosferindeki baskıyı karakterler üzerinden izleyiciye yansıtarak mekânın dönüştürülme sürecini destekler. Benzer biçimde, **Resim 30**'da sunulan sorgu mekânı da penceresiz, karanlık ve klostrofobik özellikleriyle iktidar baskısını temsil eden bir tasarlanan mekân olarak belirir. Bu sahnede kullanılan grup plan, karakterin baskı altındaki konumunu ve sahne içi güç dengesini izleyiciye aktaran önemli bir görsel tercihtir. Her iki sahnede de yönetmenin plan seçimleri, filmdeki mekânsal atmosferin izleyici algısına etkili biçimde aktarılmasına katkı sağlamaktadır.

Filmin distopik atmosferini görünür kılan kırılma noktası, iç mekânda sesin ve görüntünün algısal düzeyde belirsizlik yarattığı bir sahneyle kurulur. Bu bağlamda, **Resim 30**'de temsil edilen ev, direniş/sığınak mekân niteliği kazanır ve temsil mekân (yaşanan mekân) olarak konumlanır. Sahnede kullanılan omuz plan, karakterin içsel gerilimiyle birlikte izleyicide de bir şüphe duygusu yaratır; bu da mekânın algılanışını etkileyen önemli bir stratejidir. Devam eden sahnede aynı mekân, bu kez gerçekliğin daha net aktarıldığı biçimde, **Resim 31** üzerinden yeniden temsil edilir. Sıcak renklerin hâkimiyeti ve kullanılan öznel plan, bu mekânı diğer temsil mekânlarla benzer şekilde bir yaşanan mekân olarak sunar. Bu dönüşüm, izleyici açısından mekânsal deneyimin duyusal boyutunu güçlendirir ve filmin genel atmosferine katkı sağlar.

Filmin final sahnesi hem dışsal iktidar yapıları hem de bireysel zihinsel süreçler tarafından kuşatılan bireyin, toplumsal mahkûmiyetle de çevrelendiği bir mekânsal atmosferde kurulur. **Resim 32**'de temsil edilen gecekondü mahallesi, başlangıçta bir direniş/sığınak mekânı niteliği taşıırken, bu sahnede kuşatan mekân hâline gelir. Mahalleli tarafından çevrelenme, karakterin toplumsal alanda da yalnızlaştığını ve geri dönüşsüz bir kopuş yaşadığını simgeler. Bu dönüşüm, Lefebvre'nin mekânsal üçlüsü bağlamında yaşanan mekânın (temsil mekânının) dönüşümünü yansıtır. Yönetmen, bu yoğun mekânsal ve psikolojik geçişi vurgulamak için grup planı tercih ederek sahnenin kolektif baskı hissini izleyiciye güçlü biçimde aktarır.

Kaygı Filminin Konusu

Yönetmenliğini Ceylan Özgül Özçelik'in yaptığı *Kaygı* (2017) filminin konusu; medya sektöründe belgesel kurgulayan ana karakterin gündelik hayatında yaşadığı birtakım karşılaşmalar nedeniyle geçmişe yönelik hatıralarının tetiklenmesi ve hatıralarını hatırlamak için hafızasını zorlaması sonucu hem bireysel hem de toplumsal bir travmayla yüzleşmesi olarak özetlenebilir.

Kaygı Filminin Mekânsal Analizi

Filmin açılış sahnelerinde yer alan konut mekânı (**Resim 4a**), eski bir apartman yapısında konumlanmış ve güvenlik sistemleriyle çevrelenmiş bir yer olarak sunulmaktadır. Bu mekân, yalnızca gündelik yaşamın sürdürüldüğü bir alanı değil, aynı zamanda bireyin dış dünyadan korunma ihtiyacına yanıt veren bir sığınak ve direniş mekânını temsil eder. Lefebvre'nin mekânsal üçlemesinde yaşanan mekân (temsili mekân) kategorisinde değerlendirilebilecek bu temsil, izleyiciye sıcaklık ve mahremiyet duygusu uyandıran sarı ve toprak tonlarının kullanımıyla

pekiştirilmiştir. Bu sahnede yönetmen, birey ile çevresi arasındaki bağı vurgulamak amacıyla boy plan kadraj tercihinde bulunmuştur.

Filmde arşiv odasında geçen sahnede (**Resim 4b**), belgesel görüntüler üzerinden geçmişle yüzleşmeye zemin hazırlayan bir kuşatılmışlık hissi, “çerçeve içinde çerçeve” tekniği ile izleyiciye aktarılmaktadır. Kaset yürütücüsü içerisinden yapılan çekim, bireyin zihinsel sıkışmışlık hâlini görselleştirir. Bu kapalı, denetimli ve teknik donanımı belirli bir kurumsal düzene bağlı olan arşiv mekânı, Lefebvre’in üçlü diyalektiğinde tasarlanan mekân (mekân temsili) kapsamında, kuşatan mekân niteliğinde değerlendirilmiştir. Yönetmen, bu sahnede birey-çevre ilişkisini ve zihinsel baskıyı vurgulamak üzere baş plan kullanmayı tercih etmiştir. Çalışma alanına ilişkin sahnede (**Resim 4c**), bireylerin cam bölmelerle ayrıldığı ve tüm hareketlerin görünür, ancak iktidarın kendisini görünmez kıldığı bir yapı oluşturulmuştur. Duvarlardaki “ne görüyorsanız doğrudur ne duyuyorsanız doğrudur” gibi sloganlar, algı yönetimine dair hegemonik bir müdahaleyi temsil eder. Bu yapı, panoptik denetimi ima eden özellikleriyle kuşatan mekân niteliği taşımakta; yine tasarlanan mekân olarak konumlandırılmaktadır. **Resim 4c**’de yönetmen, bu iktidar-izleme ilişkisini pekiştirmek üzere omuz üstü plan tercih etmiştir.

Medya aracılığıyla toplumu yönlendiren egemen otoritenin ismen temsil edildiği televizyon kanalı, sürekli şekilde izleyiciye hatırlatılır biçimde, bireyin çalıştığı odadaki ekran aracılığıyla da kadrja dahil edilmiştir (**Resim 4ç**). Bu bağlamda, görünürlük ve denetim mekanizmalarının mekânda kurumsallaştığı bir yapı olarak, kuşatan mekân niteliğinde mekân temsili (tasarlanan mekân) olarak değerlendirilmiştir. Yönetmen, bu sahnede bel planı tercih etmiştir. Kurgu odasında geçen sahnede (**Resim 4d**), eril düzenin eleştirel bakışı bastırdığı, bireysel iradenin yok sayıldığı ve doğruların yeniden kurgulandığı bir ortam sunulmaktadır. Bu nedenle söz konusu mekân, hâkim güç tarafından şekillendirilmiş ve bireyin eylem alanını sınırlandıran kuşatan bir mekân temsili (tasarlanan mekân) niteliğindedir. **Resim 4d** için yönetmen grup planı tercih etmiştir. Buna karşılık, kent içinde yer alan bir çay bahçesi (**Resim 4e**), geçmişle bağ kurma, hafızayı yeniden inşa etme ve var olan iktidar söylemlerine karşı bireysel direniş geliştirme potansiyeliyle ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle direniş/hafıza mekânı niteliğinde temsil mekânı (yaşanan mekân) olarak belirlenmiştir. Çevresindeki doğal öğelerle birlikte kök salma ve aidiyet hissini çağrıştıran sahnede kullanılan sarı ve toprak tonları, mekânsal atmosferi güçlendirmiştir. Yönetmen, bu sahnede bel planı tercih ederek, öznel deneyimi destekleyen bir kadraj kurmuştur.

Kamera bu sahnede, bireyin bakış açısını üstlenerek, izleyiciye yeniden iş yeri atmosferini sunar (**Resim 4f**). Kameranın bir göz gibi konumlandırılması, hem mekânsal kontrolün hissedilmesini hem de bireysel sıkışmışlık durumunun duygusal düzlemde aktarılmasını mümkün kılar. Bu bağlamda, daha önce **Resim 4c** üzerinden belirlenen mekânın hâkim güç tarafından şekillendirilen mekân temsili (tasarlanan mekân) ve kuşatan mekân niteliği bu sahnede de korunmaktadır. Kamera hareketinin öznel plan biçiminde kurgulanması, mekânın denetimci doğasının bireyin algısında nasıl yer ettiğini göstermek üzere bilinçli bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Kent ile kurulan ilişki ilk kez filmin 21. dakikasında, arka arkaya gelen üç sahne üzerinden (**Resim 4g, 4ğ, 4h**) izleyiciye açık biçimde aktarılır. Yönetmenin bu sahnelerdeki mizansenleri, izleyicinin beklentisini boşa çıkaracak biçimde ani bir kurgu tercihinin dayanağı; böylece “distopik”

atmosfer yalnızca iç mekânlarda değil, dış mekâna (kente) doğrudan taşınır. Kurgu odasının kuşatıcı niteliğinden dışarı çıkıldığı hâlde kentte aynı gri ve soğuk tonların devam etmesi, kentsel mekânın da artık kaçışsız bir alan olduğunu gösterir. Bu kapsamda kent, hem hâkim güç tarafından şekillendirilen mekân temsili (tasarlanan mekân) hem de bireyi çevreleyen ve daraltan kuşatan mekân niteliği kazanır. Özellikle vinçlerle dolu inşa hâlindeki çevre düzenlemesi, mekânın henüz tamamlanmamış ama otorite tarafından biçimlendirilmekte olan yönüne işaret eder. Geniş plan tercihiyle bireyin mekâna kıyasla oldukça küçük gösterilmesi, kentin klostrofobik etkisini pekiştirir. Bu sahnelerde yönetmen, **Resim 4g**, **Resim 4ğ** ve **Resim 4h** için genel plan kullanmayı tercih etmiştir.

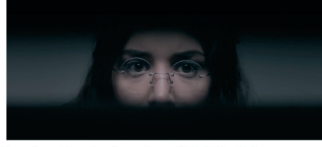
Park sahnesi (**Resim 4i**), geçmişten gelen bir melodi aracılığıyla izleyicide hafıza ve hatırlama eylemini tetikleyen bir alan olarak sunulmuştur. Tıpkı daha önce analiz edilen çay bahçesi sahnesinde olduğu gibi, bu mekân da direniş/hafıza mekânı niteliğinde bir temsil mekânı (yaşanan mekân) olarak belirlenmiştir. Sarı ve toprak tonlarının kullanımı, geçmişle ve köklerle kurulan bağın görsel olarak güçlendirilmesini sağlamaktadır. Yönetmen bu sahne için boy planı tercih etmiştir. Takip eden iki sahnede ise kentsel çevre (**Resim 4i**, **4j**), farklı mizansenlerle ardışık biçimde sunulmuş; böylece atmosferin görsel sürekliliği sağlanmıştır. Bu bağlamda kent, bir kez daha hâkim güç tarafından şekillendirilen mekân temsili (tasarlanan mekân) olarak temsil edilmiş ve bireyin içinde bulunduğu kuşatan mekân niteliğini koruyarak, önceki sahnelerde kurulmuş olan vinçler/inşaatlar şehri imgesi daha da pekiştirilmiştir. Geniş plan kullanımı sayesinde birey, mekân karşısında edilgen ve sıkışmış biçimde resmedilmiş; kentsel mekânın klostrofobik yapısı görsel olarak aktarılmıştır. Yönetmen bu sahneler için genel plan tercih etmiştir.

Kent (**Resim 4k**, **4l**, **4m**), üç farklı mizansenle ve art arda gösterim tekniğiyle üçüncü kez tekrar edilerek filmdeki mekânsal ağırlığını pekiştirir. Bu tekrar, izleyicide mekân temsili (tasarlanan mekân) olarak kentin kuşatıcı ve klostrofobik niteliğini güçlendirir. Yönetmenin bu tekniği hem kenti film içerisinde mekânsal olarak önemli bir konuma getirmeyi sağlamış hem de izleyicide oluşan kentsel mekânın distopik atmosfer algısını kuvvetlendirmiştir. Kompozisyonda bireyin yokluğu, bu baskının yalnızca tek bir karaktere değil, tüm kentsel topluluğa yöneldiğini ima eder. Vinçlerle kurulan inşaat şehri imgesi bu sahnelerde daha da belirginleşir. Yönetmen, **Resim 4k**'de tanıtım planı, **Resim 4l** ve **Resim 4m**'de ise zum planı kullanmıştır. Mercado'ya (2011) göre zum planlar, izleyici odağını yönetmenin belirlediği noktalara çekerek mekânsal baskıyı yoğunlaştırmakta ve duygusal yüklemeyi artırmaktadır. Bu bağlamda yönetmenin plan tercihleri, distopik şehir atmosferinin izleyiciye doğrudan yansıtılmasında etkili bir araç hâline gelir.

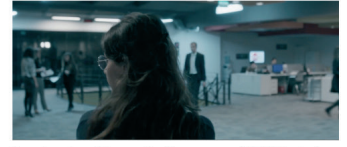
Bir büfenin gazete reyonunda, sabah kurguda yer alması reddedilen "Cezayı Halk Verdi!" manşetinin istisnasız tüm gazetelerde yer aldığı gösterilmiştir (**Resim 4n**). Bu sahnede büfe; gündelik yaşamın parçası olarak tüketim faaliyetiyle ilişkili, algılanan mekân (mekânsal pratik) özelliği taşımaktadır. Ancak söz konusu karşılaşma ve çarpıcı görsel içerik, izleyicide mekânın nötr karakterini aşarak baskı unsuru taşıdığı hissini uyandırır. Bu nedenle sahne, kısa süreliğine de olsa kuşatan mekân niteliği kazanır. Burada tercih edilen bel plan, izleyicinin karakterin çevresiyle olan mekânsal ilişkisini algılamasını kolaylaştırarak, gerilimi yoğunlaştırır. Ardından gelen sahnede sıradan bir futbol sahası, arka planda gerçekleşen kavgâ ve yükselen gerilim müziğiyle birlikte aktarılmıştır (**Resim 4o**).



Resim 4a- Hasret'in evi (05:47 dk.)



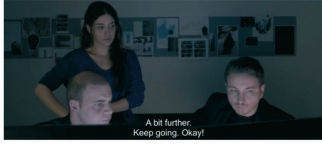
Resim 4b- Arşiv odası (06:53 dk.)



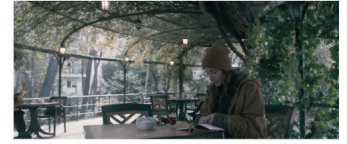
Resim 4c- Hasret'in iş ortamı (07:03 dk.)



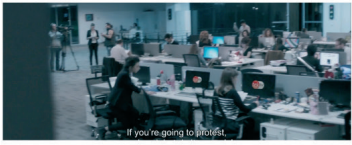
Resim 4ç- Hasret'in iş yerindeki odası (07:42 dk.)



Resim 4d- Hasret'in iş yerindeki kurgu odası (08:36 dk.)



Resim 4e- Çay bahçesi (10:23 dk.)



Resim 4f-Hasret'in iş ortamı "kamera göz konumunda" (15:40 dk.)



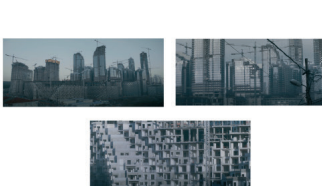
Resim 4g, 4ğ, 4h- Kentin mekân temsili (21:01 dk.-21:27 dk.)



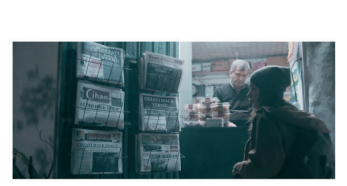
Resim 4i- Park (22:31 dk.)



Resim 4i, 4j- Kentin mekân temsili (32:15 dk.-32:17 dk.)



Resim 4k, 4l, 4m- Kentin mekân temsili (33:37 dk.-33:47 dk.)



Resim 4n- Büfe (36:30 dk.)



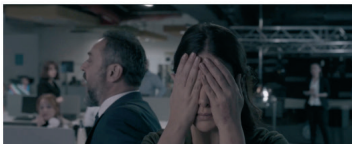
Resim 4o- Futbol sahası (36:46 dk.)



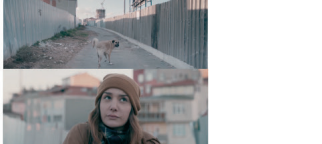
Resim 4ö- Lokanta (38:35 dk.)



Resim 4p, 4q, 4r, 4s- Kentin mekân temsili (38:38 dk.-38:50 dk.)



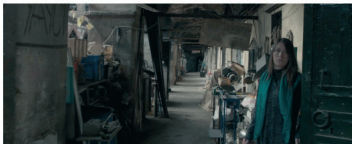
Resim 4ş- Hasret'in iş ortamı (46:57 dk.)



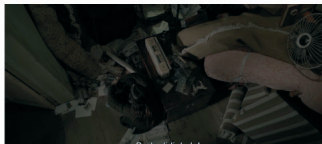
Resim 4t, 4u-Şehir sıkıntısının sunumu (50:45 dk.-51:02 dk.)



Resim 4ü-Boş/kullanılmayan oda (52:23 dk.)



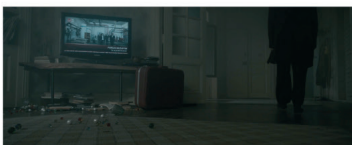
Resim 4v- Han (57:29 dk.)



Resim 4w- Boş/kullanılmayan oda (01:02:55 dk.)



Resim 4x- Sivaları dökülen oda (01:05:38 dk.)



Resim 4y-Oturma odası ve antre bölümü (01:19:59 dk.)



Resim 4z-Sokak temsili (01:29:58 dk.)

Mekân, başlangıçta algılanan mekân (mekânsal pratik) niteliği taşısa da ses ve mizansenin etkisiyle kuşatan mekân olarak dönüşüme uğrar. Burada kullanılan boy plan, mekânsal derinliği yansıtmakta ve karakterin mekânla kurduğu mesafeli ilişkiyi vurgulamaktadır. Sonraki sahnede yer alan bir lokanta ise, kamusal niteliğine rağmen mekân içinde yalnızca bir kadının yer alması ve çevresinin tamamen erkeklerle çevrilmesiyle dikkat çeker (**Resim 4ö**). Gündelik yaşam pratiğinin sürdüğü bu alan, cinsiyetçi düzenin imgesi hâline gelir. Böylece algılanan mekân, toplumsal tahakkümün hissedildiği kuşatan mekân niteliği kazanır. Bu sahnede kullanılan bel plan, çevre baskısını görsel olarak yoğunlaştırarak izleyicinin mekânsal sıkışmışlık hissine ortak olmasını sağlar.

Kent (**Resim 4p, 4q, 4r, 4s**), kısa aralıklarla art arda sunulan dört farklı mizansenle bir kez daha izleyiciye “distopik” atmosferin yoğunluğunu hissettirecek biçimde yansıtılmıştır. Yönetmenin bu görsel kurgu tekniğini filmde dördüncü kez tekrarlaması, kenti mekân temsili (tasarlanan mekân) olarak istikrarlı biçimde kuşatan/sıkıştıran mekân niteliğinde konumlandığını gösterir. Bu sahnelerde kent, yalnızca vinç ve inşaat görüntüleriyle simgeleştirilerek “vinçler şehri” imgesine indirgenmiştir. Kullanılan simgesel plan, mekânı bireysel deneyimden ziyade soyut ve eleştirel bir temsil düzeyine taşır; böylece izleyicide artan mekânsal baskı hissi yaratır.

Çalışma ortamı (**Resim 4ş**), bireyin bedenini bulunduğu yerden çıkaramasa da zihinsel bir kaçış arayışıyla gözlerini kapatması üzerinden mekânsal baskının doğrudan deneyimlendiği bir sahne olarak sunulmuştur. Görselde, baskı üreten çevresel koşulları dışlama çabası, mekânın hâkim güç tarafından şekillendirilmiş yapısını görünür kılar. Bu yönüyle, söz konusu iç mekân hâlâ mekân temsili (tasarlanan mekân) olarak kuşatan mekân niteliğini sürdürmektedir. Yönetmenin tercih ettiği göğüs planı, karakterin ruhsal daralmasını ve fiziksel sınırlanmışlığını izleyiciye daha yakın ve yoğun biçimde aktarmayı mümkün kılmıştır.

Kent temsili (**Resim 4t, 4u**), hâkim güç tarafından şekillendirilmiş bir tasarlanan mekân olarak kuşatan/sıkıştıran mekân niteliğini sürdürmektedir. Bu baskıyı daha doğrudan hissettirebilmek amacıyla yönetmen, kamerayı ikinci kez bir göz gibi kullanarak izleyiciyi özne konumuna yerleştirmiş; böylelikle öznel planın sunduğu bireysel algı düzeyiyle mekânın boğuculuğu yoğunlaştırılmıştır (**Resim 4t**). Hemen ardından gelen sahnede (**Resim 4u**), gökyüzüne doğru bakan kadraj aracılığıyla klostrofobik kent algısı pekiştirilmiştir. Bu görsel, *Tabutta Rövaşata* (1996) ve *C Blok* (1994) filmlerinde olduğu gibi modern kent filmlerinde sıkça rastlanan şehir sıkıntısını çağrıştırmaktadır. Yönetmenin tercih ettiği göğüs planı, mekânsal kuşatmayı fiziksel bir baskı gibi hissettirmektedir. Boş bir odanın yer aldığı sahnede ise (**Resim 4ü**), hatırlama eyleminin yoğunlaştığı bir atmosfer kurulmuş; bu oda, bireysel geçmişin izlerini barındırdığı için temsil mekân (yaşanan mekân) olarak bir direniş/hafıza mekânı niteliği kazanmıştır. Yönetmen, bu sahnede boy planı kullanarak hem mekânın genişliğini hem de öznel çağrışım alanını görsel olarak güçlendirmiştir.

Kamera bu sahnede (**Resim 4v**) bir göz işlevi üstlenerek, izleyiciyi mekânın içine dâhil eder ve bir hanın koridorlarında dolaştırır. Her kapıda bir kadının bekliyor oluşu, bu mekânın dış dünyadaki baskıcı düzene karşı bir sığınak olarak kurgulandığını imler. Bu yapı, Lefebvre'nin üçlü diyalektiğinde temsil mekân (yaşanan mekân) kapsamında, toplumsal mekânın yeraltında varlığını sürdüren ve alternatif bir gündelik hayat

sunan bir direniş/hafıza mekânı olarak belirginleşmektedir. Diğer bireylerin de görsel kompozisyona dâhil edilmesi, bu mekânın yalnızca bireysel değil, kolektif bir hafızayı da taşıdığı izlenimini pekiştirir. Yönetmenin tercih ettiği öznel plan, izleyicinin bu saklı ve dirençli atmosferle doğrudan duygusal bir bağ kurmasına olanak tanırken, sarı ve toprak tonlarının kullanımı ise geçmişe ve köklere yönelik çağrışımları güçlendirmektedir.

Boş bir odada geçen sahnede (**Resim 4w**), bedenin duruşu kararsızlık, çaresizlik ve içsel çatışma hâlini yansıtır. Yönetmen, bu ruh hâlini mekânsal algıya yansıtmak amacıyla üst açıyla çekilmiş eğik plan kullanarak izleyicide baskı ve yönsüzlük hissi uyandırır; bu da karakterin mekân üzerindeki kontrol kaybını vurgular. Aynı sahnede, geçmişe ait uzun süredir aranan bir melodi eski bir kasette duyulduğunda, daha önce de kullanılan bu boş oda temsil mekân (yaşanan mekân) niteliğiyle hafıza/direnış mekânı işlevini bu kez yerine getirir. Kamera daha sonra izleyiciyi evin içinde dolaştırarak kısa süreliğine sıvaları dökülmüş başka bir boş odanın görüntüsünü sunar (**Resim 4x**). Fiziksel olarak yıpranmış bu ikinci oda da geçmişle ilişkili bir kişiyi çağrıştırması nedeniyle benzer şekilde temsil mekân (yaşanan mekân) niteliğinde hafıza/direnış mekânı olarak belirlenmiştir. **Resim 4x** için yönetmen, mekânsal bütünlüğü korumak ve izleyicinin mekânla kurduğu bağın devamını sağlamak adına bel plan kullanmayı tercih etmiştir.

Oturma odası (**Resim 4y**), çalışma ortamı gibi kuşatan mekân niteliği kazanarak Lefebvre'nin üçlü diyalektiği bağlamında hâkim güç tarafından şekillendirilen mekân temsili (tasarlanan mekân) konumuna geçmiştir. Mekânın artık yalnızca zihinsel düzeyde değil, fiziksel olarak da deneyimlenmeye başlanması (duvarlara dokunma, koklama, sesleri dinleme) bu dönüşümün altını çizer. Aynı evin antre bölümünde hâlâ açık olan Tek TV'nin görüntülenmesiyle, bu bölüm de benzer şekilde tasarlanan mekân niteliği kazanarak kuşatan mekân hâline gelmiştir. Yönetmen bu sahnede diz plan kullanarak izleyicinin mekânla olan mesafesini düşürmüş, duyu deneyimini vurgulamıştır. Mahalledeki sokağa çıkılan son sahnede (**Resim 4z**), karakterin kentsel atmosfer içinde bir tür rahatlama deneyimlediği ima edilse de iki tarafı metal saclarla çevrili ve arkası çıkmaz olarak kapatılmış bu sokak, kuşatan mekân niteliğini koruyarak mekân temsili (tasarlanan mekân) bağlamında hâkim güç tarafından sınırlandırılmış bir yapıda sunulmuştur. Bu kapanış, filmin genelinde inşa edilen distopik kent atmosferinin sürdürüldüğünü vurgular. Yönetmenin bu sahnede tercih ettiği plan-sekans, izleyicinin karakterin çevresiyle olan etkileşimini zamansal bütünlük içinde deneyimlemesini sağlayarak klostrofobik mekânsal hissi pekiştirir.

Son Çıkış Filminin Konusu

Yönetmenliğini Ramin Matin'in yaptığı *Son Çıkış* (2018) filminin konusu; inşaat sektöründe uzun süredir mimarlık yapan ana karakterin yaşadığı kentten, yaptığı meslekten (mimarlık) ve kurduğu ilişkilerinden fazlasıyla bunaldığı bir dönemde; güneyde bir kasabaya yerleşip organik tarımla uğraşan eski bir arkadaşıyla karşılaşması sonucu ani bir kararla güneye yerleşmeye karar vererek şehirden kaçmaya çalışmasının macerası olarak özetlenebilir.

Son Çıkış Filminin Mekânsal Analizi

Film boyunca ekrandaki renk paleti, yoğunlukla toz, toprak ve inşaat faaliyetlerini çağrıştıran sarı tonlardan oluşmaktadır. Bu atmosfer içinde,

şantiye alanı (**Resim 5a**), gündelik yaşam döngüsünü tekrar eden, bireyin kaçış arzusunu tetikleyen bir biçimde temsil edilmiştir. Bu yönüyle mekân, Lefebvre'nin üçlü diyalektiğinde iktidar tarafından organize edilen, bireyi kuşatan bir mekân temsili (tasarlanan mekân) olarak belirir. Yönetmen bu imge için izleme planı kullanarak, gözlemleyen bir bakışı davet etmiş ve seyirciyi karakterle özdeşleşmekten çok mekânın düzenleyici doğasına odaklanmıştır. Filmin erken sahnelerinde gösterilen kent temsilleri (**Resim 5b, 5c, 5ç, 5d**) özellikle trafik yoğunluğu ve gürültü kirliliği üzerinden yapılandırılmıştır. Bu temsil, yalnızca bireyin değil, kentsel ortamda yaşayan tüm toplumsal aktörlerin kuşatılmışlık haline işaret eder. Kent, bu yönüyle yine tasarlanan mekân olarak, fiziksel sıkışma ve hareket kısıtlılığıyla kuşatan mekân niteliği kazanır. Yönetmenin bu dört imge için tercih ettiği tanıtım planı, Mercado'nun (2011) belirttiği gibi mekânın geneliyle olan ilişkileri ön plana çıkararak izleyicide baskılayıcı kentsel atmosferi bütünsel bir algı düzeyinde inşa eder.

Bar mekânı (**Resim 5e**), kentsel baskıdan kaçışın mümkün olduğu bir sığınak olarak temsil edilmiştir. Bu sahne, Lefebvre'nin üçlü diyalektiğindeki temsil mekânı (yaşanan mekân) kavramına denk düşer; çünkü mekân, resmi düzenin dışında konumlanan, alternatif bir gündelik yaşamın deneyimlendiği direniş/sığınak mekânı niteliği taşır. Toplumsal mekânın yeraltı kısmında saklı olan bu alan, bireysel nefes alma imkânı sunduğu ölçüde hegemonik mekân temsillerine karşı bir karşı-mekân işlevi görür. Yönetmenin grup planı tercih etmesi, bu kolektif direniş alanının birden çok özne tarafından paylaşıldığını vurgularken, Mercado'ya (2011) göre izleyicinin sahnedeki mekânsal ilişkileri grup içi dinamikler üzerinden algılamasını sağlar.

Gidilen parti evi (**Resim 5f**), gündelik hayatın baskısından geçici olarak uzaklaşmayı mümkün kıldığı için temsil mekânı (yaşanan mekân) olarak, direniş/sığınak/kaçış mekânı niteliği kazanır. Resmi toplumsal düzene ait olmayan bu özel alan, bireyin alternatif bir yaşam deneyimlediği, kontrolsüzlüğün ve eğlencenin hâkim olduğu geçici bir kaçış mekânıdır. Yönetmenin burada ikili plan tercih etmesi, hem bireyler arası etkileşimi görünür kılmakta hem de sahnenin duygusal yoğunluğunu artırarak izleyicinin bu alternatif gerçekliği daha doğrudan deneyimlemesini sağlar. Bireyin üç tarafının binalarla çevrelendiği ve kaldırımın araçlarla dolu olduğu sokak temsili (**Resim 5g**), kentsel mekânın tasarlanan mekân olarak kuşatan/sıkıştıran mekân niteliğini sürdürdüğünü gösterir. Kameranin boy plan kullanımı, bireyin bedenini tam ölçekli biçimde kentle ilişkilendirerek bu sıkışmışlığı görselleştirir. Devam eden sahnelerde (**Resim 5ğ, 5h, 5i, 5j**), kamera pan plan tercih edilerek konut çevresinde 360 derecelik bir dolanım sağlanır. Bu hareket, kent mekânının devasa boyutlarını ve bireyin dört bir yanının yapılarla kuşatılmış olduğunu güçlü bir biçimde aktarır. Özellikle **Resim 5i** ve **Resim 5j**'de yer alan gökdelenler, vinçler ve şantiye alanları, kentin inşaat ve dönüşüm baskısını simgeleyen tasarlanan mekân olarak kentin bu kez vinçler şehri imgesini pekiştirir. Tüm bu temsil, gri-lacivert tonların hâkim olduğu bir renk paletiyle desteklenerek resmiyet, kontrol ve bürokrasi duygusunu güçlendirir.

İş ortamı (**Resim 5j**), içine yerleştirilmiş cam fanus içindeki gökdelen maketi, penceresiz giriş alanı, mekân içi durağan sirkülasyon ve arka fondaki uğultuyla birlikte temsil edilerek mekân temsili (tasarlanan mekân) olarak kuşatan mekân niteliği kazanmıştır. Bu temsil, kontrolün mutlaklaştığı, bireyin fiziksel ve zihinsel olarak sınırlandırıldığı bir çevreyi yansıtır. Yönetmenin boy plan tercihi, bireyin beden ölçeği ile mekânsal

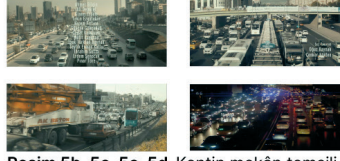
baskı arasındaki ilişkiyi daha doğrudan kurar. Renk paletinde hâkim olan sarı tonlar ise inşaat alanlarını ve geçici düzenleri çağrıştırarak mekânın geçiciliğini ve yapaylığını imler. Devamındaki sokak temsili (**Resim 5k**), araçlarla çevrilmiş dar bir alan içinde bireyin hareket kabiliyetini sınırlayacak biçimde düzenlenmiştir. Ön plandaki inşaat makineleriyle birlikte tasarlanan mekân olarak kuşatan mekân niteliğini sürdüren bu temsil, kentin baskıcı yapısını devam ettirir. Yönetmenin diz plan kullanımı, mekânın birey üzerindeki baskısını mekânsal çevre ile beden arasındaki mesafeyi daraltarak vurgular. Bir diğer sahnede gösterilen çevre yolu (**Resim 5l**), araç hareketliliğinin yoğunluğu ve yolun yönsüz, devasa uzantısıyla birlikte kentin bir başka tasarlanan mekân temsili olarak kuşatan mekân niteliğini sürdürür. Bu sahnede tercih edilen omuz üstü plan, bireyin bakış doğrultusunu izleyiciye yansıtarak kentsel baskının doğrudan algılanmasını sağlar. Sahnenin devamında, metropol yaşamının ayrılmaz bir parçası olan minibüs (**Resim 5m**), gündelik ulaşım pratiği olarak izleyiciye sunulmuştur. Bu toplu taşıma aracının kapasitesini aşan sayıda yolcu ile hareket etmesi, para üstünün verilmemesi gibi küçük çaplı çatışma unsurları ve içerideki havasızlık, bireyin hem fiziksel hem de psikolojik olarak mekândan dışarıya çıkma refleksiyle sonuçlanmıştır. Bu sahnede minibüs, mekânsal pratik (algılanan mekân) kapsamında, gündelik hayata içkin bir alan olmakla birlikte, içerdiği sıkışıklık, tahakküm ve gerilim potansiyeli nedeniyle kuşatan/sıkıştıran mekân niteliği taşır. Yönetmenin bu sahnede tercih ettiği omuz plan, hareket hâlindeki aracın içindeki bireyin mekânla olan fiziksel temasını ve tedirginliğini doğrudan yansıtarak, izleyicinin mekânın daraltıcı etkisini daha yakından deneyimlemesini sağlar.

Minibüsten inildikten sonra çevre yolu kenarında yaya olarak yürünülen sahnede, kent (**Resim 5n**), yoğun trafik ve sarı tonlardaki toz-toprak çağrışımı renk paletiyle mekân temsili (tasarlanan mekân) olarak kuşatan/sıkıştıran mekân niteliğini sürdürür. Yönetmenin tanıtım planı tercihi, bireyin bu büyük kent altyapısı karşısındaki kırılganlığını vurgular (Mercado, 2011). Ardından gösterilen metrobüs (**Resim 5o**), tıpkı minibüs gibi mekânsal pratik (algılanan mekân) kapsamında olup, kalabalık ve fiziksel baskı yoluyla kuşatan mekân niteliği taşır. Bu sahnede kullanılan omuz plan, sıkışmışlık hissini izleyiciye doğrudan aktarmayı amaçlar.

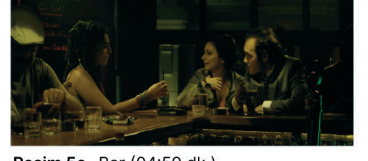
Uyuşturucu etkisi altındaki genç bireylerin mesai saatlerinde kamusal mekânda bulunmaları ve müzik dinlemeleri, metropoldeki genç, işsiz ve bağımlı nüfusa ilişkin çok katmanlı bir toplumsal profili görünür kılar. Bu sahnede yaya ulaşımı için tasarlanmış olan üst geçit (**Resim 5ö**), kompozisyonda çevresinin hem bir inşaat şantiyesi hem de madde bağımlılarıyla çevrilmesiyle birlikte, mekân temsili (tasarlanan mekân) kapsamında kuşatan/sıkıştıran mekân niteliği kazanır. Yönetmenin burada tercih ettiği grup plan, mekânın sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal ölçekte bir tahakküm alanı olduğunu vurgular. Bu bağlamda, mekânsal düzenleme hem fiziksel bir yönlendirme aracı olarak hem de sosyo-ekonomik ayrışmayı pekiştiren bir yapı olarak işlev görür. Kurulan ardışık kompozisyonlarda kent (**Resim 5p, 5q, 5r**), mekân temsili (tasarlanan mekân) kapsamında kuşatan/sıkıştıran mekân niteliğini sürdürür. **Resim 5q**'da kameranin yukarıya yöneltilmiş bakış açısı aracılığıyla kent dokusunun gökyüzünü görünmez kılması, klostrofobik kent algısını güçlendirerek şehir sıkıntısını imgeler. **Resim 5r**'de ise kentsel silüeti domine eden inşaat ekipmanları, özellikle de vinçler, metropolün vinçler (inşaat) şehri olarak kodlanmasına hizmet eder. Yönetmen, boy plan (**Resim 5p**) ile bedenin çevresel baskıyla ilişkisini, omuz plan (**Resim**



Resim 5a- İnşaat şantiyesi (01:29 dk.)



Resim 5b, 5c, 5ç, 5d-Kentin mekân temsili (02:56 dk.-04:16 dk.)



Resim 5e- Bar (04:59 dk.)



Resim 5f- Parti evi (10:51 dk.)



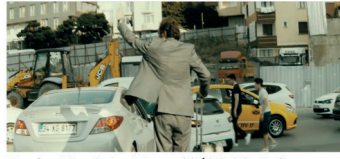
Resim 5g- Sokak temsili (14:39 dk.)



Resim 5ğ, 5h, 5i, 5i-Tahsin'in evi ve vinçler şehri temsili (18:04 dk.-19:13 dk.)



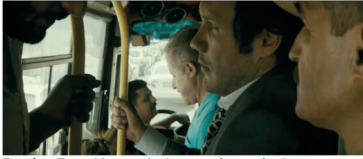
Resim 5j- Tahsin'in iş ortamı (20:31 dk.)



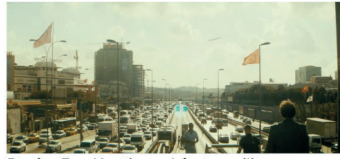
Resim 5k- Sokak temsili (23:29 dk.)



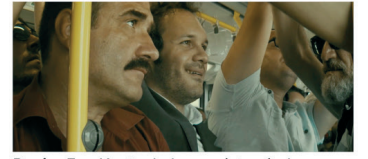
Resim 5l- Çevre yolu/otoban temsili (24:04 dk.)



Resim 5m- Kentel ulaşım sisteminde minibus temsili (25:00 dk.)



Resim 5n- Kentin mekân temsili (27:24 dk.)



Resim 5o- Kentel ulaşım sisteminde metrobüs temsili (28:38 dk.)



Resim 5ö- Üst geçit (33:05 dk.)



Resim 5p, 5q, 5r-Kentin mekân temsili (33:40 dk.-34:24 dk.)



Resim 5s- Mahalle (35:33 dk.)



Resim 5ş- Mahalle kahvesi (40:39 dk.)



Resim 5t- Kentin mekân temsili (48:41 dk.)



Resim 5u- Semt pazarı (49:18 dk.)



Resim 5ü- Mahalle berberi (50:03 dk.)



Resim 5v- Boşaltılmış bina (01:10:07 dk.)



Resim 5w, 5x, 5y- Kentin mekân temsili (01:14:43 dk.-01:16:48 dk.)



Resim 5z- Havaalanı (01:30:46 dk.)

5q) ile bireyin bakış açısına odaklanarak psikolojik sıkışmayı, genel plan (**Resim 5r**) ile ise kentsel tahakkümün ölçeğini mekânsal olarak genişleterek yansıtır. Tüm bu temsillerde tercih edilen sarı tonlarındaki renk paleti, inşaat şantiyelerini, geçiciliği ve toz-toprak hissini imgeleyerek mekânsal baskıyı duyumsatır.

Mahalle (**Resim 5s**), arkasında yükselen gökdelenlerle birlikte çerçevelenerek, tasarlanan mekân olarak kent merkezinin baskısını görünür kılar. Bu görsel karşıtlık, dönüşüm baskısına direnen dokuyu öne çıkararak mahallenin yaşanan mekân olarak direniş/sığınak mekânı niteliği kazanmasını sağlar. Yönetmenin bel plan tercihi, bu mekânsal gerilimi izleyiciye beden ölçeğinde aktarmaktadır. Mahalle kahvesi (**Resim 5ş**) ise kısa süreli bir soluklanma alanı olarak benzer biçimde yaşanan mekân kapsamında temsil edilir. Grup planı, mekândaki sosyal ilişkilerin bütüncül biçimde algılanmasına katkı sunar. Devam eden sahnede, ana karakterin kovalanması sırasında kent temsili (**Resim 5t**), özellikle vinçler (inşaat) şehri imgesini kuvvetlendiren ardışık yapılarla birlikte tasarlanan mekân olarak kuşatan/sıkıştıran mekân niteliğini korur. Yönetmenin diz planı, karakter ile fiziksel çevre arasındaki mesafeyi daraltarak izleyicinin baskılanma hissini mekânsal düzeyde deneyimlemesine olanak tanır.

Semt pazarı (**Resim 5u**), bireysel deneyimin yüzeysel düzeyde kaldığı, yalnızca kısa süreli bir geçiş mekânı olarak yer alır. Kalabalık, gürültü ve geçici temaslarla örülü yapısıyla, mekânsal pratik (algılanan mekân) kapsamında değerlendirilir; ancak gündelik rutinin ve yoğun insan sirkülasyonunun baskısıyla kuşatan/sıkıştıran mekân niteliği kazanır. Bu sahnede kullanılan genel plan, bireyin çevreyle olan mesafesini artırarak yalnızlık ve yönsüzlük hissini pekiştirir. Ardından gelen berber sahnesinde (**Resim 5ü**), dönüşüme henüz uğramamış mekânsal doku ve mahalleliyle kurulan ilişki aracılığıyla, gündelik hayata alternatif bir aidiyet hissi üretilir. Bu yönüyle, temsili mekân (yaşanan mekân) olarak değerlendirilir ve direniş/sığınak mekânı niteliği taşır. Burada tercih edilen diz plan, bedeninin mekâna yerleşme biçimini öne çıkararak mekânsal aidiyeti daha doğrudan hissettirir.

Kentsel dönüşüm sürecinde terk edilmiş bir bina (**Resim 5v**), hem fiziksel izleriyle hem de semt yaşantısındaki konumuyla alternatif bir mekânsal deneyime olanak tanır. Duvarlarındaki kurşun izleri, yüzeydeki Arapça yazılar ve seyyar satıcıların geçici yerleşimi, mekânı yalnızca fiziksel olarak değil, sosyo-politik açıdan da okunabilir kılar. Bu yapı, temsili mekân (yaşanan mekân) olarak, Lefebvre'in tanımladığı toplumsal mekânın yeraltı kısmında yer alan, resmi sistemin dışında gelişen, direniş/sığınak mekânı niteliği taşır. Göçmen temsiline ve gündelik yaşamın kırılğan aktörlerine yaptığı dolaylı göndermelerle, mekân yalnızca bir terk edilmişlik değil, aynı zamanda çatışmalı bir toplumsal hafızanın taşıyıcısı hâline gelir. Bu sahnede tercih edilen ikili plan, mekânsal ilişkileri hem bireyler arası etkileşim hem de arka planla olan bağlam açısından kuvvetlendirerek, seyircinin mekânın geçici, korunaksız ve çok katmanlı doğasını daha doğrudan algılamasını sağlar. Yürüyüş sahnesinde kentin mekânsal temsili (**Resim 5w, 5x, 5y**), bireyin sürekli olarak sınırlandığı, yönsüz ve sıkıştırmacı bir çevre olarak biçimlendirilmiştir. Bu temsiller, Lefebvre'in tasarlanan mekân olarak tanımladığı, hâkim güçlerin söylemleriyle şekillenen kuşatan mekân niteliğini sürdürmektedir. **Resim 5w**'da klostrofobik bir kent algısı, dik kadraj kullanımı ve yukarıya yönelen bakışla şehir sıkıntısını imgeler; bu kullanım, daha önce *Tabutta Rövaşata* (1996) ve *C Blok* (1994) filmlerinde de karşılaşılan gökyüzüne kapalı yapı kurgusunu çağırıştırır. Bu sahnede

tercih edilen omuz plan, izleyiciyi karakterin görüş hizasına çekerek kent baskısını doğrudan hissettirmeyi amaçlar. **Resim 5x**'de ise kent, devasa gökdelenler, şantiyeler ve vinçler aracılığıyla bir vinçler (inşaat) şehri olarak temsil edilir. Boy plan tercihi, bireyin mekân karşısındaki ölçeğini küçülterek mimari yapının tahakkümünü artırır. **Resim 5y**'de ise trafik ve gürültü temaları öne çıkmakta, kent bu defa hem işitsel hem görsel baskı üreticisi bir tasarlanan mekân olarak yapılandırılmaktadır. Her üç sahnede de sarı tonlardaki renk paleti, toz, inşaat ve geçicilik imgelerini pekiştirerek mekânın süreksizliğine ve yabancılaştırıcı niteliğine gönderme yapar.

Filmin final sahnelerinden birinde, büyük dijital bir ekran (**Resim 5z**) üzerinde yer alan tüm uçuşların İstanbul varışlı olduğu bilgisi, kentten çıkışın imkânsızlığına dair güçlü bir imge üretir. Bu temsil, kentin kendisini çevreleyen ulaşım sistemlerinin dahi tahakküm üretici yapılar hâlinde işlediğine işaret eder. Havaalanı, bu bağlamda Lefebvre'in mekânsal üçlemesinde tasarlanan mekân kapsamında, bireyi kuşatan ve kaçış olasılıklarını yapıbozuma uğratan bir kuşatan mekân niteliği taşır. Yönetmenin bu sahnede tercih ettiği omuz planı izleyiciyi karakterle aynı hizaya getirerek, kaçışsızlık hissinin doğrudan deneyimlenmesini sağlar. Böylece kent, fiziksel sınırların ötesinde, simgesel düzeyde de bireyi hapseden bir sistem olarak inşa edilir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Bu çalışma, sinemada mekân kullanımının filmin atmosferini nasıl şekillendirdiğini, Lefebvre'nin (1974) mekânsal üçlü (algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân) yaklaşımı çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda seçilen üç film, betimsel analiz ve kompozisyonel analiz teknikleri birlikte kullanılarak incelenmiştir. Bulgular, mekânsal temsillerin yoğunluğu ve etkisi üzerinden yapılan değerlendirmelerle, filmlerdeki atmosferin nasıl inşa edildiğine dair kavramsal bir çerçeve sunmuş ve aşağıdaki tespitlere ulaşılmıştır.

İlk film olan *Abluka* (2015) bağlamında yapılan analizde, tasarlanan mekân temsilleri (karakol, yerleştirilen ev, sorgu odası, gecekondu karşısındaki gökdelenler ve inşaat/vinçler şehri imgeleri) ile yaşanan mekâna dair temsillerin (gecekondu mahallesi, meyhane, ikinci el eşya pazarı, ikamet edilen ev) dengeli biçimde dağıldığı gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda, bireyin hem tahakküm altına alınan mekânlarda hem de kısmen alternatif gündelik hayat deneyimlerine alan tanıyan mekânlarda varlık göstermesine olanak sağlandığı söylenebilir. Bununla birlikte, temsil edilen sinemasal planların yoğunluğunda mekânın kuşatıcı niteliği öne çıkmakta ve bireyin hareket serbestisini sınırlayan bir kentsel mekânda baskı atmosferi oluşturulmaktadır.

Kaygı (2017) filminde tasarlanan mekân temsillerinin (arşiv, iş/kurgu odaları, oturma odası, sokaklar ve kentsel çevre) yaşanan mekân temsillerine (boş oda, han, çay bahçesi, park ve kişisel konut) kıyasla daha yoğun kullanıldığı görülmektedir. Filmdeki mekânsal atmosfer, bireyin içinde bulunduğu çevreyle kurduğu ilişkiyi sınırlayıcı biçimde yeniden üretmektedir. Yönetmenlerin tercih ettiği genel planlar, tanıtım planları ve öznel kamera kullanımları (Mercado, 2011), kentin klostrofobik ve tahakküm üreten doğasını görsel düzlemde pekiştirmektedir. Bu bağlamda, bireyin mekâna yalnızca fiziksel olarak değil zihinsel olarak da çevre tarafından kuşatıldığı bir temsil evreni kurulmaktadır.

Son Çıkış (2018) filminde tasarlanan mekân temsillerinin (inşaat alanları, havaalanı, otopan, üst geçitler, sokaklar) belirgin biçimde baskın olduğu görülmektedir. Kentin ulaşım altyapısı, dönüşüm alanları ve dijital ekranlarla simgeleştirilen yapılar; bireyin kentsel sistem karşısında sıkışmışlığını ve çaresizliğini pekiştirerek kurgulanmıştır. Mekânsal atmosferin inşasında yönetmenin tercih ettiği omuz üstü, diz plan, genel plan gibi çekim ölçeklerin, bireyin beden ölçeği ile çevresel baskı arasındaki gerilimi doğrudan yansıtmıştır. Böylelikle hem fiziksel sınırlanmışlık hissi hem de zihinsel bir kaçışsızlık algısı sinemasal düzlemde yapılandırılmıştır.

Üç filmde de karakterlerin tasarlanan mekân olarak deneyimledikleri kuşatan mekânlar, yaşanan mekân üzerinden deneyimledikleri direniş/hafıza/sığınak mekânlara kıyasla belirgin biçimde daha yoğundur. Bu mekânsal temsildeki ağırlığın, incelenen filmlerin genel atmosferinde karamsarlığın hâkim olmasına neden olduğu gözlemlenmiştir.

Bu bulgu üç filmde de mekân temsili kapsamında tasarlanan mekânların; ana karakterleri kuşatan, yoğun bir sıkışmışlık hissi yaratan ve klostrofobik bir mekân algısı üretecek biçimde kurgulandığını göstermektedir. Bu mekânlar, yalnızca karakterlerin deneyimlerini şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda yönetmenin sinemasal tercihleri doğrultusunda izleyicide belirli bir mekân algısı oluşturmaya hedefleyecek biçimde üretilmiştir. Burada izleyicinin mekân algısı ifadesi, herhangi bir alımlama çalışmasına dayalı ölçümleme değil, yönetmenin anlatı ve görsel tercihleriyle izleyiciye aktarmak istediği mekânsal deneyim anlamında kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu tasarlanan mekânların, filmlerin genel atmosferine katkısı; kuşatan, klostrofobik ve tahakküm altına alınan mekân temsillerinin yoğunluğu üzerinden okunabilecek niteliktedir.

Karakterlerin mekânı deneyimlemeleriyle oluşan klostrofobik/kuşatan mekân algıları, yönetmenin mizansen kurarken uyguladığı görsel ve mekânsal tercihler güçlendikçe belirginleşmektedir. Bu durum, herhangi bir izleyici ölçümlemesine değil, yönetmenin sinemasal stratejileri aracılığıyla aktarmak istediği mekân deneyimine işaret etmektedir. Mekânın nasıl kurgulandığına dair detaylı analizler yapıldığında; filmin genel atmosferini nasıl şekillendirdiği de daha açıklanabilir hale gelmektedir. Mizansenlerin hem teknik hem de karakterlerin mekân deneyimi üzerinden incelenmesi sonucunda şu sonuca varılmıştır: Mekân kullanımının bir filmin genel atmosferini biçimlendirmede belirleyici bir unsur olması nedeniyle, incelenen üç filmde de gerçek mekânlar kullanılmış olsa dahi, renk, ışık, ses ve plan tercihleri gibi sinemasal unsurların bütüncül ve bilinçli biçimde bir araya getirilmesi, atmosferde yoğun bir karamsarlık üretmiş; bu durum, zaman zaman bilimkurgu türündeki distopik kent temsillerini çağrıştıran bir etki yaratmıştır. Ayrıca, yönetmenin renk, ses, ışık ve mizansen tercihleriyle bütüncül biçimde kompoze ettiği mekân kullanımı; karakterlerin mekânla kurduğu deneyimi çeşitlendirirken, aynı zamanda mekânın yönetmen tarafından anlatı içinde farklı biçimlerde yeniden üretilmesine olanak tanımaktadır.

Bu nedenlerle, planlama ve sinema disiplinlerinin önemli ortak konularından biri olan mekân, bu disiplinleri icra edenler için aynı zamanda adeta bir yüzleşme arenası halini almaktadır. Nitekim bilimkurgu türüne ait olmayan, ancak çeşitli akademisyenler tarafından distopik atmosferleriyle tanımlanan bu üç filmde (Çiçekoğlu, 2019; Barış, 2021; Sönmez, 2016), yönetmenlerin başarılı mekân kullanımlarıyla gerçeklikten uzak, yoğun ve kuşatma hissi yaratan atmosferler kurabildikleri görülmüştür. Bu bağlamda çalışma, gerçek mekân çekimleriyle oluşturulan

distopik atmosferlerde mekânın oynadığı rolü sorgulayarak literatüre özgün bir katkı sunmaktadır.

Özetle bu çalışma ile iki farklı koldan yapılan analizler sayesinde hem disiplinler arası bir yöntem sunulmuş hem de mekân üretiminin karakter üzerinden nasıl gerçekleştiği ve filmin atmosferine olan etkisi açıklanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- ALTAY ERİŞEN, B. (2017) Görsel İmgelerin Abluka Filminde Yarattığı Panoptik Evren, *Sinecine Dergisi* 8(1) 61–78.
- BARIŞ, J. (2021) *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler*, Doruk Yayınları, İstanbul.
- BEDİR ERİŞTİ, S. D., der. (2019) *Görsel Araştırma Yöntemleri: Teori, Uygulama ve Örnek*, Pegem Akademi, Ankara.
- BOOKER, M. K. (2001) *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Greenwood Press, Westport.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K (2010) *Film Art: An Introduction*, McGraw Hill Companies, New York.
- BRUNO, G. (2002) *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York.
- ÇİÇEKOĞLU, F. (2015) *Şehrin İtirazı*, Metis Yayınları, İstanbul.
- ÇİÇEKOĞLU, F. (2019) *İsyankar Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul.
- DİKEN YÜCEL, D. (2019) Reha Erdem Sineması Özelinde “Hayatı” Kuşatan Mekânlar, *Türk Sinemasını Yeniden Okumak: Değişen Öykü, Karakter ve Mekan Anlayışları Üzerine*, der. M. C. Sadakoğlu, E. G. Erol, Hiper Yayıncılık, İstanbul; 161–183.
- DONALD, J. (1995) *The City, The Cinema: Modern Spaces, Visual Culture*, der. C. Jenks, Routledge, London; 77–96.
- DUNCUM, P. (2019) İmaj Analizine Giriş: Karma Yöntemlerin Değeri Üzerine, *Görsel Araştırma Yöntemleri: Teori, Uygulama ve Örnek*, der. S. D. Bedir Erişti, Pegem Akademi, Ankara; 9–19.
- ESCHER, A. (2006) *The Geography of Cinema: A Cinematic World*, *Erdkunde* 60(4) 307–314.
- GÜRBÜZ, S., ŞAHİN, F. (2015) *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Felsefe–Yöntem–Analiz*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- GHULYAN, H. (2017) Lefebvre’nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi* 26(3) 1–29.
- KILIÇARSLAN, C. (2007) Do Tread on My Dreams: The Perception of Cityscape in Science Fiction Films, *Journal of American Studies of Turkey* (25) 45–66.
- KENNEDY, C., LUKINBEAL, C. (1997) Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film, *Progress in Human Geography* 21(1) 33–50.
- LEFEBVRE, H. (1974) *La Production de L’espace, Mekânın Üretimi*, çev. I. Ergüden (2014) Sel Yayıncılık, İstanbul.

- LUKINBEAL, C. (2005) Cinematic Landscapes, *Journal of Cultural Geography* 23(1) 3–22.
- MACLEOD, G., WARD, K. (2016) Spaces of Utopia and Dystopia: Landscaping the Contemporary City, *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 84(3/4) 153–170.
- MERCADO, G. (2011) The Filmmaker's Eye: Learning (and Breaking) The Rules of Cinematic Composition, *Sinemacının Gözü: Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve Yıkmayı) Öğrenmek*, çev. S. Taylaner (2018) Hil Yayınları, İstanbul.
- MONACO, J. (2000) How To Read A Film?, *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. E. Yılmaz (2002) Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- OKUR, Y., KARLI, S., ALPAY, G. (2021) *Türk Sinemasında Devlet Desteği İstatistik (2005–2021)*. [<https://yamacokur.wordpress.com/2020/04/28/turk-sinemasinda-devlet-destegi-raporu-2020/>] Erişim Tarihi (10.11.2025).
- PÖSTEKİ, N. (2005) *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.
- PÖSTEKİ, N. (2019) Sinema Yolu ile Oluşturulan Dünyalar: Yok-yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması, *SineFilozofi Dergisi* 4(1) 75–90.
- ROSE, G. (2001) *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, London.
- SÖNMEZ, S. (2016) Hepimiz Ablukadayız: Abluka Filminde Anlatı, Biçim ve Zaman, *Yeni Kadrajlara: Türkiye'de Sinema*, der. S. S. Serter, De Ki Basım Yayım, Ankara; 23–38.
- SCHMID, C. (2008) Henri Lefebvre's Theory of the Production of Space: Towards a Three-Dimensional Dialectic, *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*, der. K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom, C. Schmid, Routledge, New York; 27–45.
- SCHNEEKLOTH, L. H. (1998) Uredeemably Utopian: Architecture and Making/Unmaking the World, *Utopian Studies* 9(1) 1–25.
- SOJA, E. W. (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Cambridge.
- STUBBS, J., KIESSEL, M. (2024) Futures Past and Present: History, Architecture and Dystopia in Brazil (1985) and the Hunger Games Series (2012–15), *New Review of Film and Television Studies* 22(2) 489–512.
- SUNER, A. (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul.
- YILDIRIM, A., ŞİMŞEK, H. (2018) *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Received: 28.12.2023; Final Text: 15.08.2025

Keywords: Cinema; urban space; atmosphere; production of space.

THE EFFECT OF SPATIAL USE IN CINEMA ON FILM ATMOSPHERE: A COMPARISON THROUGH FILMS ABOUT THE CITY

Although academic studies on the use of space in cinema have increased in recent years, they remain limited, particularly in terms of the forms of production and representation of space and its imaginary on an urban scale. A special attention must be given to deepen the debate on how space in cinema is constructed not only as a backdrop to the narrative, but also as an ideological and socio-political field of production. This study therefore aims to examine how space is produced in urban-themed films and how it contributes to cinematic atmosphere, based on Henri Lefebvre's spatial triad of perceived, conceived, and lived space. The analysis focuses on three award-winning narrative films from the artistic/independent/festival wing of New Turkish Cinema -*Abluka*, *Kaygı*, and *Son Çıkış*- none of which have previously been analyzed from a spatial perspective. Employing both descriptive and compositional analysis techniques, the study assesses the cinematic representation of space through Lefebvre's threefold dialectic. This dual-method approach not only offers an interdisciplinary novel analytical framework, but also elucidates how spatial production operates through character experience. The findings indicate that lived spaces, associated with resistance, memory, or refuge, are represented less frequently than conceived spaces, which are characterized by enclosure, control, restriction, and domination. This spatial imbalance contributes to an overarching sense of pessimism and reinforces a dystopian perception of urban space across all three films.

SİNEMADA MEKÂN KULLANIMININ FİLMİN ATMOSFERİNE OLAN ETKİSİ: KENTE DAİR FİMLER ÜZERİNDEN BİR KARŞILAŞTIRMA

Sinemada mekân kullanımına ilişkin akademik çalışmalar son yıllarda artsa da özellikle mekânın üretim biçimleri, temsil biçimleri ve kentsel ölçekteki kurgulanışı açısından sınırlı kaldığı görülmektedir. Özellikle sinemada mekânın yalnızca anlatının bir arka planı olarak değil, aynı zamanda ideolojik ve sosyo-politik bir üretim alanı olarak nasıl kurgulandığına dair tartışmaların derinleştirilmesi gerekmektedir. Bu kapsamda çalışma; Henri Lefebvre'in "mekânsal üçlü" pratiği olan *algılanan*, *tasarlanan* ve *yaşanan mekân* kavramlarını temel alarak kente dair filmlerde mekânın nasıl üretildiğinin filmin atmosferine olan etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, Yeni Türkiye Sineması'nın sanatsal, bağımsız, arayış, festival kanadında yer alan ve kurgu dalında ödül almış, mekânsal analizi yapılmamış üç film (*Abluka*, *Kaygı*, *Son Çıkış*) üzerinden sinemada atmosfer inşasında mekânın rolü incelenerek katkı sunulmaktadır. Betimsel ve kompozisyonel analiz teknikleri birlikte analiz edilerek, Lefebvre'in üçlü mekânsal diyalektiği çerçevesinde algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân kategorileri üzerinden mekânın temsili değerlendirilmektedir. İki farklı koldan yapılan analizler sayesinde hem disiplinler arası yenilikçi bir yöntem sunulmuş hem de mekân üretiminin karakter üzerinden nasıl gerçekleştiği açıklanmaya çalışılmıştır. Bulgular, direniş, hafıza ya da sığınak niteliği taşıyan yaşanan mekânların, kuşatma, kontrol, sınırlandırma ve tahakküm ile karakterize edilen tasarlanan mekânlara kıyasla daha az temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Bu mekânsal dengesizlik, incelenen üç filmin genel atmosferinde karamsarlığın hâkim olmasına ve kentsel mekânın distopik bir algı ile sunulmasına neden olmaktadır.

HILAL ERKUS, B.Sc., M.Sc., PhD.

Received her B.Sc. in Urban and Regional Planning from Dokuz Eylül University and integrated MSc. and PhD. degrees in urban and regional planning from Middle East Technical University, Faculty of Architecture, Department of Urban and Regional Planning (2002-2008). Her major research interests include urban and regional planning & development, (political) economic geography, tourism geography. herkus@akdeniz.edu.tr, hilalerkus@yahoo.com

KÜBRA GÖRGÜLÜ; B.CP, M.Sc.

Received her B.CP. degree in City and Regional Planning from Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Architecture (2015). Completed her M.Sc. degree in City and Regional Planning at Akdeniz University (2022). Currently pursuing her PhD in City and Regional Planning at Akdeniz University, Institute of Science (since 2022). Her major research interests include cinematic space, spatial theory, film geography, visual analysis methods and dystopic spaces. kubra.gorgulu@gmail.com

