



SİNEMATOĞRAFİK MEKAN, BEDEN VE YABANCILAŞMA: ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN YERALTI FİLMİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

CINEMATOGRAPHIC SPACE, THE BODY, AND ALIENATION: AN ANALYSIS OF ZEKİ DEMİRKUBUZ'S YERALTI

Sena ARSAKAY¹
Seçil SEÇAL SARIGÜL²



ORCID: S.A. 0009-0006-2488-0286
S.S.S. 0009-0005-3710-0114

¹ Sena Arsakay
Adana Alparslan Turkes Science and
Technology University, Türkiye
E-mail/E-posta: senaarsakay01@gmail.com

Corresponding author/Sorumlu yazar:

² Seçil Seçal Sarıgül
Adana Alparslan Turkes Science and
Technology University, Türkiye
E-mail/E-posta: ssecal@atu.edu.tr

Received/Geliş tarihi: 06.01.2026

Benzerlik Oranı/Similarity Ratio: %5

Revision Requested/Revizyon talebi:
10.02.2026

Last revision received/Son revizyon teslimi:
07.03.2026

Accepted/Kabul tarihi: 27.03.2026

Etik Kurul İzni/ Ethics Committee Permission:
There is no element in the study that requires ethics committee approval. / Çalışmada etik kurul onayı gerektiren bir unsur bulunmamaktadır.

Citation/Atf: Arsakay, S. & Seçal Sarıgül, S. (2026). Sinematografik Mekan, Beden ve Yabancılaşma: Zeki Demirkubuz'un Yeraltı Filmi Üzerine Bir Çözümleme. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 16 (2), 765-777. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1857163>

Öz

Bu çalışma, sinema ve mimarlık disiplinlerinin kesişiminde yer alan mekan algısının, bireyin varoluşsal deneyimi üzerindeki belirleyici rolünü Zeki Demirkubuz'un Yeraltı (2012) filmi özelinde incelemeyi amaçlamaktadır. Modern sinemada salt bir arka plan olarak ele alınan mekânın, karakterin iç dünyasıyla kurduğu ilişki, genellikle mimari temsilin ötesine geçen varoluşsal bir yabancılaşma kurgusu barındırır. Bu çalışmada mekân ile karakterin bedensel konumlanışı arasındaki etkileşimin yabancılaşma deneyimini inşa etme sorunsalı temel araştırma problemi oluşturmaktadır. Filmde mekân, başkarakterin psikolojik durumu, bedensel varoluşu ve toplumsal konumlanışıyla ilişkili bir anlatı bileşeni olarak kurgulanmıştır. Nitel bir yaklaşımla yapılandırılan çalışmada film, mekansal, bedensel ve anlatsal düzeyleri kapsayan sahne bazlı sinematografik çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Bu kapsamda, Lefebvre, Foucault ve Auge'nin mekansal yaklaşımları ile Merleau-Ponty ve Butler'ın beden kuramları, sinematografik anlatım araçlarıyla bütüncül bir çerçevede analiz edilmiştir. Analiz sonucunda, dar, karanlık ve geçiş niteliği taşıyan alanların, karakterin toplumla kurduğu kopuk ilişkiyi mekansal düzeyde görünür kıldığı, bedenine ise bu alanlarda kendine yer açamayan, yönsüz ve sınırlı bir varoluş deneyimi yaşadığı saptanmıştır. Durağan kamera, dar kadraj, düşük kontrast ve ses tasarımı gibi sinematografik tekniklerin, mekânın baskılayıcı niteliğini artırarak karakterin varoluşsal çıkmazını somutlaştırdığı görülmüştür. Sonuç olarak çalışma, sinematografik mekânın, karakterin içsel çözülüşü, varoluşsal yalnızlığı ve toplumsal yabancılaşma ile kurduğu ilişkileri çok düzeyli biçimde açığa çıkararak, sinema ve mimarlık ilişkisine disiplinlerarası ve analitik bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema ve Mimarlık, Sinematografik Mekan, Beden ve Mekan, Yabancılaşma, Mekan Psikolojisi, Zeki Demirkubuz, Yeraltı.

Abstract

This study examines the decisive role of spatial perception at the intersection of cinema and architecture on individual existential experience, focusing on Zeki Demirkubuz's Yeraltı (2012). While modern cinema often treats space as a mere backdrop, its relationship with the character's inner world constructs an alienation that transcends simple architectural representation. The primary research problem is how the interaction between space and bodily positioning shapes this alienation. Employing a qualitative framework, the film is analyzed at spatial, bodily, and cinematographic levels. The spatial approaches of Lefebvre, Foucault, and Auge, alongside the body theories of Merleau-Ponty and Butler, are integrated into a holistic analysis. The findings reveal that narrow, dark, and transitional spaces render the character's social disconnection visible, while the body experiences a directionless existence. Techniques such as static camera, narrow framing, and low-contrast lighting enhance the oppressive nature of space, materializing an existential deadlock. In conclusion, the study reveals the multi-layered relationships between cinematic space and social alienation, providing an interdisciplinary contribution to cinema and architecture.

Keywords: Cinema and Architecture, Cinematographic Space, Body and Space, Alienation, Spatial Psychology, Zeki Demirkubuz, Yeraltı.



GİRİŞ

Sinema, görsel bir anlatı aracı olmanın ötesine geçen bir deneyim alanı olarak mekan, zaman ve beden kavramlarını estetik ve düşünsel düzlemde yeniden kurgular. Bu bakımdan sinemanın mimarlıkla kesişimi, mekanın üretilişi, deneyimlenişi ve temsil edilişi üzerine yöntemsel çerçevede şekillenir. Mimarlık fiziksel çevrenin inşasına odaklanır; sinema ise bu çevrenin duyuşsal, psikolojik ve anlamsal boyutlarını yeniden üretir. Bruno'nun (2002) belirttiği üzere, sinema ve mimarlık arasındaki bu ilişki, hareketli mekan algısının kurulabilme kapasitesi üzerinden tanımlanmakta; her iki disiplin de izleyici/özne için bedensel ve duyuşsal bir deneyim yaratma yetkinliğinde ortaklaşmaktadır. Bu bağlamda karakterin mekan içindeki konumlanışı, sinematografik anlatının odağını belirleyen temel dinamiklerden biri haline gelmektedir.

Bu çalışma, Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı* (2012) filminde mekanın, karakterin bedensel konumlanışı aracılığıyla yabancılaşma deneyimini yapılandırma biçimini incelemeyi amaçlamaktadır. Filmde mekan, karakterin psikolojik durumu, bedensel varoluşu ve toplumsal konumlanışıyla doğrudan ilişki kuran etkin bir anlatı bileşeni olarak kurgulanmaktadır. Çalışma, sinematografik mekanın, karakterin içsel çözülme süreci ve toplumsal kopuş deneyimiyle kurduğu ilişkiyi bütüncül bir analitik çerçevede ele almaktadır.

Zeki Demirkubuz'un sinema anlayışı, bireyin iç dünyasında yaşadığı çatışmaları ve toplumsal çevreyle kurduğu sorunlu ilişkileri mekan aracılığıyla görünür kılan bir anlatı yapısı sunar. Yönetmenin 2012 yapımı *Yeraltı* filmi, Fyodor Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* adlı eserinden ilhamla, modern bireyin yalnızlık, aidiyet kaybı ve benlik mücadelesi gibi temalar etrafında kurgulanmış bir anlatı ortaya koyar. Film, İstanbul'un gri ve baskılayıcı kent dokusu içinde, başkarakterin çevresiyle kuramadığı ilişkileri mekansal düzenlemeler yoluyla derinleştirir. Bu doğrultuda mekan, filmde salt bir anlatı arka plan olmaktan ziyade, karakterin dünyayla kuramadığı ilişkiyi somutlaştıran ve toplumsal kopuşunu görünür kılan etkin bir anlatı bileşeni olarak işlev görür.

Mekansal işlev, mimari özelliklerin yanı sıra, aynı zamanda bedeninin mekan içindeki yönelimleri, duraksamaları ve sınırlı hareketleri aracılığıyla kurulmaktadır. Sinematografik mekan analizi, karakterin bedensel hareketleri ile ilişkili olarak iç ve dış mekanların kurgulanışını çözümlemeye olanak tanımaktadır. Bu çerçevede çalışma, mekanın, karakterin iç dünyasını biçimlendiren, yönlendiren ve derinleştiren etkin bir bileşen olarak işleyişini tartışmaktadır. Buna bağlı olarak araştırma soruları şu kapsamda oluşturulmuştur:

- Mekan, başkarakterin içsel çözülme sürecini nasıl görünür kılmaktadır?
- Bedensel hareketler ve mekansal yönelimler, sinematografik anlatıda toplumsal yabancılaşmanın mekansal karşılığını nasıl üretmektedir?

Bu çalışma, sinema ile mimarlık disiplinlerinin kesişim noktasında konumlanırken, mekanın sinematografik temsili ile karakterin bedensel ve ruhsal deneyimi arasındaki ilişkiyi birlikte ele alan bütüncül bir perspektif geliştirmeyi hedeflemektedir. Özellikle Türk sineması bağlamında beden, mekan ve toplumsal yabancılaşma ilişkisini sinematografik anlatı üzerinden birlikte değerlendiren çalışmaların sınırlı olması, bu yaklaşımın özgün değerini artırmaktadır. Yeraltı filmi üzerinden yürütülen bu çözümleme, mekanın anlatı içindeki işlevini disiplinlerarası bir çerçevede yeniden düşünmeye yönelik analitik bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu çalışmanın kuramsal temeli, mekanın toplumsal ve zihinsel düzeyde inşa edilmesi, bedeninin mekan içerisindeki konumlanışı ve bireyin yabancılaşma süreci üzerine geliştirilen teorik yaklaşımlar üzerine kurulmuştur. Sinema, mimarlık ve felsefe disiplinleri arasında kurulan bu teorik bağlamlar, Yeraltı filminde karakter ile mekan arasındaki ilişkinin çok katmanlı ve derinlemesine analiz edilmesine olanak sağlamaktadır.

Mekanın Toplumsal ve Temsili Boyutu

Henri Lefebvre (1991, s. 34), mekanı yalnızca fiziksel bir çevre olarak değil, toplumsal ilişkiler içinde üretilen ve bu ilişkiler aracılığıyla sürekli yeniden biçimlenen dinamik bir toplumsal pratik olarak ele alır (Karlıoğlu, 2025). Lefebvre'in mekana ilişkin üçlü ayrımı -algılanan mekan (perceived space), tasarlanan mekan (conceived space) ve yaşanan mekan (lived space)- bireyin mekansal deneyiminin yalnızca maddi koşullarla sınırlı olmadığını; ideolojik, duygusal ve deneyimsel katmanları da içerdiğini ortaya koyar. Bireylerin gündelik yaşam içerisinde doğrudan deneyimledikleri, fiziksel varlığıyla temas kurdukları algılanan mekanlar, bireyin çevresiyle kurduğu rutin etkileşimler sonucunda anlam kazanır; gündelik hareketleri belirleyen güzergahlar ve bu hareketler üzerinden şekillenen toplumsal ilişkiler bu çerçevede ele alınır (Yurdadön & Yavan, 2018, s. 304). Tasarlanan mekan, egemen üretim ilişkileri doğrultusunda şekillenen ve iktidar sahibi gruplar tarafından kurgulanan mekansal düzlemi ifade eder (Karlıoğlu, 2025, s. 35). Bu mekan, çoğu zaman tarafsız ve nesnel bir düzenleme olarak sunulsa da aslında hakim ideolojinin mekansal düzenlemeleri topluma dayattığı bir temsil alanı olarak işlev görür. Yaşanan mekan, bireylerin duygusal, simgesel ve toplumsal deneyimlerinin iç içe geçtiği; öznel algılar ile kolektif belleğin etkisiyle anlam kazanan mekansal deneyimi tanımlar (Lefebvre, 1991, s. 39-42). Lefebvre'in algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekan ayrımı, Yeraltı filminde karakterin rutin hareketleri ile zihinsel sıkışmışlığı arasındaki gerilimi analiz etmek için temel sağlar. Bu bağlamda mekânın toplumsal üretimi, filmdeki mekansal kurgunun üretim koşulları ve toplumsal ilişkilere nasıl gönderme yaptığını anlamak için temel bir çerçeve sağlar (O'Brien, 2023). Yeraltı filminde mekân, başkarakterin yalnızlık ve içsel çatışmalarını dışa vuran bir anlatı unsuru olarak işlev görürken, aynı zamanda onun toplumla kurduğu zayıf bağları da görünür kılan bir temsil alanına dönüşmektedir. Lefebvre'in üç mekansal düzeyi, filmde birbirinden bağımsız değil; aksine karakterin bedeni, hareketleri ve psikolojik durumu üzerinden iç içe geçerek, mekânın anlatsal ve temsili işlevini çok katmanlı biçimde kurmaktadır.

Foucault'ya (1986) göre mekânlar, bireylere tekil ve sabit kimlikler dayatan yapılar ile farklı kimlik deneyimlerine olanak tanıyan açık ve çoğul alanlar olarak ayrılmaktadır (Stavrides, 2018, s. 227). Bu bağlamda, bireyin kimliğinin askıya alındığı, dönüşüme açık bir geçiş mekânını tanımlayan heterotopya kavramı açığa çıkmaktadır (Sekmen, 2020, s. 725). Heterotopyalar, gündelik yaşamın normatif akışından ayrılan, zamansal ve mekansal olarak farklılaşan alanlardır. Dolayısıyla heterotopya, birden fazla mekansal düzeni ve işlevi aynı anda barındıran ve toplumsal olarak dışlanmış ya da ötekileştirilmiş olanın konumlandığı mekansal alanı ifade eder (Pösteği, 2019, s. 81). Yeraltı filminde, toplumsal hiyerarşiden ve zaman sürekliliğinden kopan mekânlar, başkarakterin kimliğinin askıya alındığı birer heterotopik alan olarak işlev görür. Bu mekânlar sadece fiziksel bir çevre değil, karakterin içsel çatışmalarının ve toplumsal ötekiliğinin mekansal düzlemde somutlaştığı, normatif dünyanın dışında kalan alternatif deneyim alanlarıdır.

Marc Auge'nin (1995) 'yok-yer' (non-place) kavramı, modernitenin hızla tüketilen, anonim ve standardize edilmiş dünyasında ortaya çıkan; bireyin toplumsal ilişkilerden, tarihsel bağlamdan ve aidiyet duygusundan yalıtıldığı mekânlar üzerinedir (1995, s. 77-78). *Yok-yerler*, bireyin sürekli temas halinde olduğu ancak öznel deneyimin ve içselleştirme sürecinin gerçekleşemediği ve aidiyetin oluşmadığı mekânlardır (Pösteği, 2019, s. 78). Bu anlamda *yok-yer*, bireyin mutlak bir yalnızlık halinde hissettiği ve davranışlarını toplumsal ilişkiler aracılığıyla kendiliğinden yönlendiremediği mekânlardır (Auge, 2016, s. 24). Yeraltı filminde karakterin gündelik yaşamını sürdürdüğü apartman dairesi, bodrum ve koridor gibi dar ve içe dönük mekânlar, onun bedensel durgunluğu ve toplumsal kopuşu nedeniyle işlevsel olarak birer *yok-yere* dönüşür. Bu mekansal kurgu, karakterin kimliğini inşa edemediği, aksine ruhsal çözülmesini ve yabancılaşmasını derinleştiren yalıtılmış bir alan olarak öne çıkar.

Gaston Bachelard'ın içselleştirilmiş mekân imgesi, mekanı fiziksel sınırların ötesinde; bireyin hafıza, düş ve duygusal dünyasıyla kurduğu imgesel bir ilişki olarak tanımlama üzerinedir. Bu açıdan mekanı tanımlarken, fiziksel ve yapısal niteliklerden ziyade, mekânın insanla kurduğu ilişki sonucunda ortaya çıkan imgesel, sembolik ve duygusal boyutlara odaklanır (Hekimoğlu, 2021, s. 79). Bachelard'ın perspektifine göre 'ev', yalnızca fiziksel sınırlarla tanımlanan bir barınak değil; güven, huzur ve korunaklılık hissiyle özdeşleşen simgesel bir mekândır (1996, s. 32). Şu halde mekanı kuran temel unsur, kendisine sınırlar çizen varlığın kendisidir; bu varoluş hali ise imgeler ve düşlemsel çağrışımlar

üzerinden beslenir (Nuyan, 2025, s. 37). Bachelard'a göre mekan, bireyin psikolojik ve duygusal durumlarının dışavurumudur. Ancak Yeraltı filminde, huzur ve düşlemlerle ilişkilenen *ev* imgesi tersyüz edilerek, karakterin zihinsel sıkışmışlığını ve içsel çözülmesini yansıtan klostrifobik bir mekansal deneyime dönüşür. Bu okuma, filmdeki *evin*, karakterin karanlık psikolojik durumunun bir dışavurumu olarak yeniden kurgulanışını anlamayı mümkün kılar.

Bedenin Mekanda Konumlanması

Merleau-Ponty'nin (2002) durum mekansallığı anlayışına göre beden, mekanın içinde sabitlenen pasif bir nesne değil, mekanı yerleşerek deneyimleyen ve hareketlerini üstlendiği edimlere göre biçimlendiren etkin bir varlıktır. Bu perspektiften bakıldığında 'yaşanan beden' (lived body), içinde bulunduğu durumsallıkla doğrudan ilişkilidir ve mekansal yönelimini bu etkileşim üzerinden kurar. Dolayısıyla beden, mekanın geometrik sınırlarından ziyade, o mekanla kurduğu eylemsel ve duygusal bağ sayesinde anlam kazanır (2002, s. 115).

Bedenin mekan içindeki dinamik varoluşu, beden ile dünya arasında aracılık eden 'beden şeması' üzerinden kurulur (Morris, 2004). Sinematografik anlatıda duvarlar, kapılar, koridorlar gibi mimari sınırlar bedene yönelim kazandıran referans noktalarıdır. Beden, bu mekansal öğelerle kurduğu ilişki sayesinde çevresiyle uyumlanır ve mekan içinde bir konumlanış geliştirir (Talero, 2005, s. 444). Beden, dünyayı en açık ve eylemsel olarak en elverişli biçimde algılayabileceği bir konuma yönelme eğilimindedir; bu yönelim, algısal deneyimin kendi içkin düzeni ve normatif yapısı içerisinde ortaya çıkar (Talero, 2005, s. 449). Ancak bu ilişkinin zayıfladığı ya da bozulduğu yabancılaşma durumlarında, beden mekansal yönelimi sekteye uğrar; sinematik düzlemde karakterin hareketlerinde yönsüzlük, duraksama ve tekrara dayalı eylemler görünür hale gelir.

Beden, mekansal deneyim içerisinde hem maddi bir varlık (acı hisseden, ihtiyaç duyan ve hareket eden) hem de toplumsal normlar tarafından şekillendirilen figüratif bir özne olarak varlık gösterir (Loizidou, 2008, s. 32). Butler'a göre, bedeni yalnızca maddi bir gerçeklik olarak ele almak ya da onu bütünüyle simgesel bir inşa olarak değerlendirmek indirgemeci bir yaklaşımdır. Bedenin mekan içindeki konumu, bu iki boyutun birbirini dışlamayan fakat sürekli gerilim halinde olan ilişkisi içerisinde anlaşılmalıdır (Butler, 2001). Bu bağlamda toplumsal normlar, bedene belirli kısıtlamalar ve davranış kalıpları dayatırken, beden bu baskılar altındaki duruşu bir çatışma alanı oluşturur (Loizidou, 2008, s. 41). Yeraltı filminde karakterin bedeni hem fiziksel mekanın darlığıyla hem de yaşanabilir bir hayat kurmasına engel olan toplumsal normların ağırlığıyla kısıtlanmış bir özneliği temsil eder. Karakterin mekandaki huzursuz konumlanışı, normatif baskıların bedensel bir dışavurumu olarak okunabilir.

Yabancılaşma ve Sinematografik Temsil

Georg Simmel'in yabancılaşma tartışmalarına en özgün katkılarından biri, 'yabancı' figürü üzerinden geliştirdiği kavramsallaştırma. Bu kavram, bireyin gündelik yaşam ritmine, toplumsal normlara ve öznel varoluş deneyimine karşı geliştirdiği mesafeyi ifade eder (Simmel, 1990, s. 483). Simmel'e göre yabancılaşma yalnızca fiziksel bir uzaklık değil, modern toplumsal yapı içinde ortaya çıkan varoluşsal bir konumlanış biçimidir (Marotta, 2012, s. 681). Simmel'in *yabancı* figürü, bir toplumsal grubun hem içinde hem de dışında konumlanır; bu ikili durum ona belirli bir mesafe-yakınlık gerilimi ve görece nesnel bir bakış kazandırır. Bu konum, bireyin dünyayla ne tam anlamıyla bütünleşmesine ne de tamamen kopmasına izin veren üçüncü bir yol olarak okunabilir.

Sinema, yabancılaşmayı yalnızca temsil eden değil, aynı zamanda ona karşı eleştirel ve duygusal bir karşı-deneyim üreten bir araç olarak değerlendirilebilir (Sullivan, 2025, s. 50). Kracauer ve Tarkovsky gibi kuramcılar, sinemanın maddi dünyayı ve fiziksel gerçekliği onarma ya da dönüştürme potansiyeline vurgu yapsa da (Sullivan, 2025, s. 46); Zeki Demirkubuz sinemasında bu durum, karakterin iç dünyasına kapanışını belgeleyen bir hareketsizlik ve durgunluk olarak belirir. Demirkubuz, karakterlerini otel, bodrum veya dar koridorlar gibi loş iç mekanlara hapsederek ruhsal yabancılaşmayı mekansal bir klostrifobiye dönüştürür (Güven, 2025, s. 47).

Sinemada yabancılaşma yalnızca diyaloglar ve nesnelere aracılığıyla değil, kadraj kompozisyonları, ışık-gölge kullanımı ve mekan kurgusu sayesinde görsel bir ifade kazanır. Demirkubuz, yüksek açı çekimler

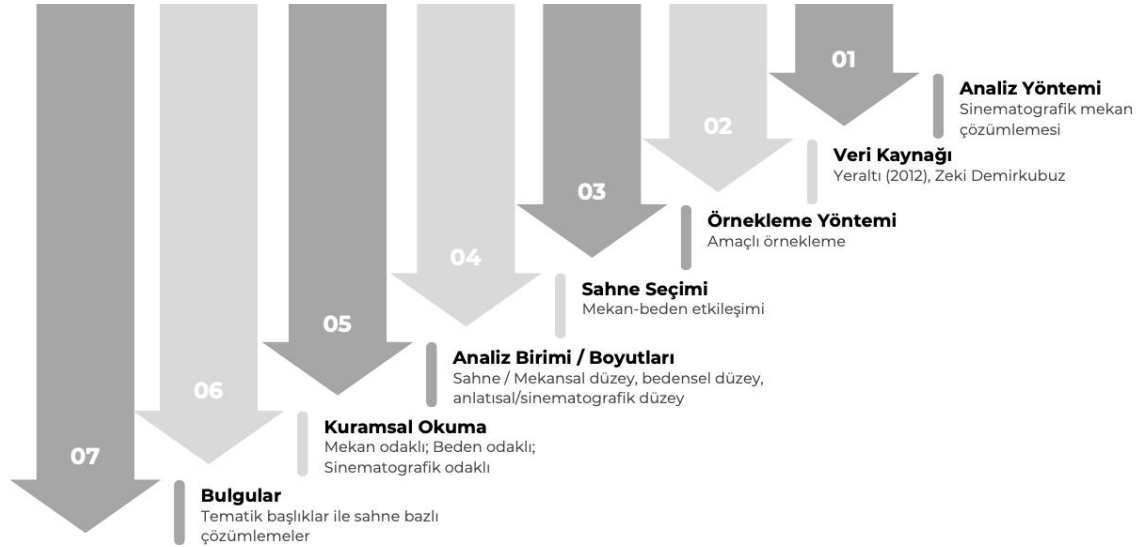
kullanarak karakterleri küçük ve çaresiz gösterirken, *kapana kısılmışlık ve yabancılaşma* hissini derinleştirir (Güven, 2024, s. 168). Yeraltı filminde tercih edilen durağan kamera, dar kadrajlar ve loş aydınlatma, karakterin ruhsal sıkışmışlığını fiziksel mekanla özdeşleştiren temel araçlardır. Mimari mekanın izleyici üzerindeki bu duygusal etkisi, kamera hareketleri ve kadrajlama biçimleriyle desteklenerek (Abu-Obeid & Abuhassan, 2024), yabancılaşmayı sadece bir duygu olmaktan çıkarıp görsel bir gerçekliğe dönüştürür.

YÖNTEM

Sinema ve mimarlık gibi disiplinlerarası alanlarda, mekanın anlatısal ve deneysel boyutlarını anlamaya yönelik nitel yöntemler, çok katmanlı anlam üretimini görünür kılmaya açısından yaygın olarak kullanılmaktadır (Denzin & Lincoln, 2011). Bu yöntem, mekanın fiziksel özellikleri ile sinematografik anlatım araçlarının birlikte değerlendirilmesine olanak tanır (Bruno, 2002). Bu çalışma, film mekanının, karakterin psikolojik durumu, bedensel konumlanması ve toplumsal yabancılaşma deneyimiyle kurduğu ilişkiyi incelemeyi amaçlayan nitel bir film çözümlemesi olarak ele alınmıştır. Araştırmanın temel veri kaynağını, Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı *Yeraltı* (2012) filmi oluşturmaktadır. Film, Fyodor Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar adlı eserinden esinlenerek modern bireyin yalnızlık, aidiyet kaybı ve yabancılaşma deneyimlerini sinematografik bir dil aracılığıyla ele almaktadır. Çalışmada film, tekil bir örnek olay olarak değerlendirilmiş; mekan-karakter ilişkisini derinlemesine incelemeye olanak tanıyan bütüncül bir analiz nesnesi olarak ele alınmıştır.

Çalışma kapsamında analiz edilen 12 adet film karesi, amaçlı örnekleme yöntemi doğrultusunda, anlatının mekan-beden-yabancılaşma söylemini en yoğun halde yansıtan sahneler arasından belirlenmiştir. Filmin görsel yapısı bağlamında bu karelerin seçilme nedeni, söz konusu kesitlerin karakterin zamanının büyük bölümünü geçirdiği ana mekanları temsil etmesi, anlatının içsel eşiklerini barındırması ve film boyunca tekrarlanan sinematografik örüntülerin birer örneği olmasıdır. Dolayısıyla bu görseller, rastlantısal birer seçim olmanın ötesinde, filmin tematik bütünlüğünü temsil eden birer anahtar görsel niteliği taşımaktadır. Diğer sahneler ve mekanlar, yabancılaşma temsilini etkili bir biçimde yapılandırmadığı gerekçesiyle kapsam dışında tutularak, analizin derinliğine ve yöntemsel tutarlılığına odaklanılmıştır.

Araştırma, nitel yöntem çerçevesinde yapılandırılmıştır. Seçilen film, sahne bazlı sinematografik mekan çözümlemesi doğrultusunda, birbiriyle ilişkili üç düzeyde analiz edilmiştir. Mekansal düzeyde gerçekleştirilen ilk aşamada, ölçek, mimari özellikler, doluluk-boşluk ilişkileri, ışık ve renk kullanımı incelenerek mekanın biçimsel ve anlamsal nitelikleri değerlendirilmiştir. Bu aşamada Lefebvre'nin (1991) mekanın toplumsal üretimi yaklaşımı temel alınmıştır. Foucault'nun (1986) heterotopya ve Auge'nin (1995) yok-yer kavramları, karakterin gündelik yaşamdan kopuşunu ve mekansal yabancılaşmasını çözümlenmeye üzere analitik araçlar olarak kullanılmıştır. Bachelard'ın (1996) içselleştirilmiş mekan imgesi yaklaşımı ise mekanın öznel boyutuna yönelik tamamlayıcı bir perspektif sunmuştur. İkinci aşamayı tanımlayan bedensel düzeyde, başkarakterin mekanla kurduğu ilişki; yürüyüş biçimi, duraksamaları, yönsüz ve tekrarlı hareketleri ile oturma ve bekleme halleri üzerinden analiz edilmiştir. Bu çözümleme, Merleau-Ponty'nin (2002) yaşanan beden kavramı aracılığıyla, bedenin mekan içindeki varoluşsal konumlanışını anlamaya yönelik gerçekleştirilmiştir. Beden ile toplumsal normlar arasındaki çatışma durumu ise Butler'ın (2001) performatif beden yaklaşımına göre yorumlanmıştır. Bu bağlamda beden, mekansal anlamı üreten etkin bir özne olarak ele alınmaktadır. Son olarak, anlatısal/sinematografik düzeyde, kamera açıları, kadraj yerleşimi, durağan-hareketli çekimler, ses ve sessizlik kullanımı üzerinden mekanın, karakterin psikolojik durumunu ve yabancılaşma deneyimini yapılandırma biçimleri çözümlenmiştir. Bu aşamada Bruno'nun (2002) sinematografik mekan yaklaşımı temel alınırken, Simmel'in (1990) modern yabancılaşma kavrayışı, mekansal ve görsel anlatımın toplumsal mesafe üretme biçimlerini yorumlamak üzere analitik bir çerçeve sunmuştur (Şekil 1).



Şekil 1. Sahne bazlı sinematografik mekan çözümleme modeli (yazar tarafından hazırlandı)

BULGULAR

Zeki Demirkubuz'un Yeraltı (2012) filmi, modern bireyin içsel çözülme, aidiyet kaybı ve toplumsal yabancılaşma süreçlerini mekansal deneyim olarak kurgulayan bir anlatı yapısı içermektedir. Filmdeki mekanlar, karakterin psikolojik çözülüşü, toplumsal konumlanışı ve bedensel varoluşu ile bütünleşen etkin birer anlatı bileşeni olarak kurgulanmıştır. Dar, karanlık ve geçiş niteliği taşıyan mekanlar, karakterin dünyayla kurduğu kopuk ilişkiyi yansıtırken, bu mekanlarda kendine yer bulmaya çalışan beden, yabancılaşmanın duyuşal boyutlarını açığa çıkarır. Bu bölümde filmde seçilen sahneler, sahne bazlı sinematografik mekan çözümlemesi yöntemi doğrultusunda, mekansal, bedensel ve anlatsal/sinematografik düzeylerin iç içe geçtiği bir çözümleme modeliyle ele alınmıştır.

Analiz süreci, mekanın fiziksel ve temsili özellikleri, bedenin mekansal konumlanışı ve sinematografik anlatım araçlarının ilişkisel yapılanması üzerine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda temel analitik çerçeve; Lefebvre (1991), Bachelard (1996), Foucault (1986) ve Auge (1995) yaklaşımları ile mekansal düzeyde; Merleau-Ponty (2002) ve Butler (2001) ile bedensel düzeyde çözümlenmiştir. Anlatsal/sinematografik düzeyde ise mekanın görsel-işitsel inşası, kamera hareketi, kadrajlama, ışık-gölge ve ses unsuru aracılığıyla incelenmiştir. Bu bağlamda Simmel'in (1990) modern yaşamda bireyin mesafeli ilişkilerini simgeleyen yabancılaşma kavrayışı ile Bruno'nun (2002) sinematografik mekan yaklaşımı, sinematografik kullanımların anlamlandırılmasında tamamlayıcı kuramsal çerçeveler sunmuştur (Şekil 2).

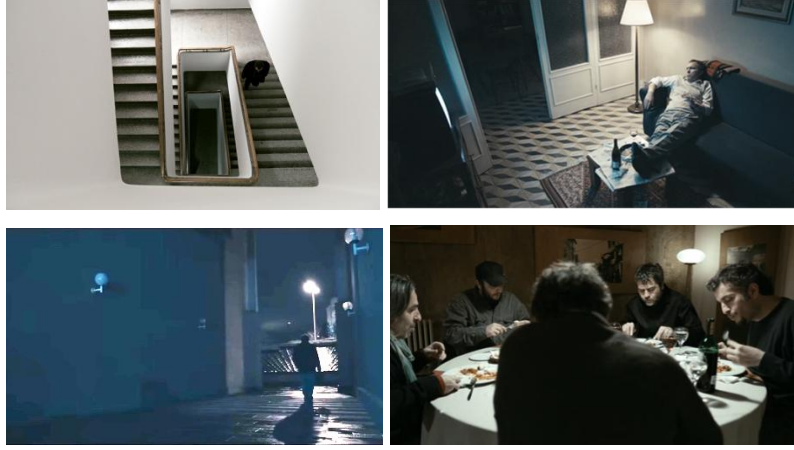
	Sahne türü	Temel göstergeler	Kuramsal çerçeve	Yorumlanan temalar
Mekansal düzey	01. İç mekan	Kapalı-dar hacim, sınırlılık, düşük ışık, durağan kadraj	Lefebvre (1991), Bachelard (1996)	İçe kapanma, zihinsel sıkışmışlık, aidiyet kaybı
	02. Geçiş mekanı	Süreksizlik, yönsüzlük, dar perspektif	Lefebvre (1991), Foucault (1986)	Kopuş, içsel yüzleşme, heterotopik deneyim
	03. Kamusal mekan	Kimliksiz-ilişkısiz, kalabalık düzen, sınırlı oturma	Augé (1995), Lefebvre (1991)	Yabancılaşma, kimliksizlik
	04. Dış mekan	Geçicilik, yönsüzlük, düşük ışık, soğuk renkler	Lefebvre (1991)	Kentle kurulamayan bağ, mekansal aidiyetsizlik
Bedensel düzey	01. Dolaşma ve yürüyüş anları	Yavaş tempo, kararsız yönelim, tekrar hareketler, duraksamalar	Merleau-Ponty (2002)	İçe kapanma, zihinsel sıkışmışlık, aidiyet kaybı
	02. Duraksama ve bekleme halleri	Hareketsizlik, askıya alınmış beden, varoluşsal kopukluk	Butler (2001)	Kopuş, içsel yüzleşme, bedensel yabancılaşma
	03. Toplumsal etkileşim anları	Mesafeli beden dili, içe kapanan duruş	Butler (2001)	Yabancılaşma, kimliksizlik
	04. Yönlenme anları	Kısıtlanan yürüyüşler, sıkışan beden, eylemsel kopukluk	Merleau-Ponty (2002)	Mekana yerleşememe, toplumsal aidiyet kaybı
Anlatısal düzey	01. Görsel düzenleme	Durağan kamera, uzun planlar, dar kadraj	Bruno (2002), Simmel (1990)	Varoluşsal yabancılık, baskınlanma, kopuk ilişki
	02. Işık ve renk kullanımı	Loş aydınlatma, sert gölgeler, düşük kontrast, karanlık alanlar	Bruno (2002), Simmel (1990)	Algısal baskı, anonimleşen beden
	03. Ses tasarımı	Sessizlik, boğuk çevresel sesler, sınırlı diyalog	Bruno (2002)	Duyusal kopuş, yalnızlık, mekanda boşluk hissi
	04. Kamera hareketi	Sınırlı ve kontrollü hareket, karaktere eşlik etmeyen durağan bakış	Bruno (2002), Simmel (1990)	Baskıcı duyuşsal mekan, sınırlanan beden

Şekil 2. Mekanın çok düzeyli analizi (yazar tarafından hazırlandı)

Şekil 2’de sunulan çok düzeyli analiz tablosu, filmdeki mekan deneyiminin çalışmanın metodolojik çerçevesi içindeki çözümlenmesini özetlemektedir. Tabloda sınıflandırılan sahne türleri, temel göstergeler, kuramsal yaklaşımlar ve yorumlanan temalar, bulguların kavramsal dayanağını oluşturarak analizin bütünlüğünü sağlamaktadır. Bu çerçevede izleyen alt başlıklarda, mekansal, bedensel ve anlatısal/sinematografik düzeyler, tanımlanan bu değişkenler doğrultusunda, filmde seçilen sahneler üzerinden ele alınmaktadır.

Mekansal Düzey: Kapalı ve Geçiş Mekanlarının Temsili

Yeraltı (2012) filmde mekan, anlatının geçtiği fiziksel bir zemin olmakla birlikte, başkarakterin toplumsal konumlanışı, içsel çözülme süreci ve aidiyet kaybını görünür kılan temsili bir yapı olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda mekansal düzenlemeler, Henri Lefebvre’in (1991) mekanın toplumsal üretimi yaklaşımı doğrultusunda, bireyin gündelik pratikleri, ideolojik konumlanışı ve duygusal deneyimleriyle doğrudan ilişkili biçimde ele alınabilir. Filmde kullanılan kapalı, dar ve geçiş niteliği taşıyan mekanlar, karakterin hem toplumsal çevreyle hem de kendi iç dünyasıyla kurduğu sorunlu ilişkiyi mekansal düzeyde açığa çıkarır (Şekil 3).



Şekil 3. Kapalı ve geçiş mekanlarına ilişkin sahne örnekleri (Demirkubuz, 2012)

Filmin önemli bir bölümü, başkarakter *Muharrem*'in yaşadığı apartman dairesinde geçmektedir. Düşük ışık düzeyi, duvarlara yansıyan gölgeler, sınırlı hareket alanı ve durağan kadraj tercihleriyle sunulan bu iç mekan, algılanan mekan düzeyinde karakterin içine kapanıklığını ve ruhsal baskı halini güçlendiren bir atmosfer üretir. Apartman dairesi, bireysel bir barınma alanı olmanın ötesinde, Lefebvre'in (1991) tanımladığı biçimiyle toplumsal ilişkilerin ve gündelik pratiklerin yeniden üretildiği mekansal düzenin bir parçası olarak işlev görür. Muharrem'in bu mekan içinde giderek içe kapanması, mekanın bireyin toplumsal konumlanışını pekiştiren bir yapı olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda apartman dairesi, Bachelard'ın (1996) Mekanın Poetikası'nda vurguladığı üzere, bireyin iç dünyasının ve zihinsel durumlarının yansıdığı içselleştirilmiş bir mekan olarak okunabilir. Ancak Yeraltı filminde bu mekan, güvenli bir sığınak olmaktan ziyade, zihinsel sıkışmışlığın ve varoluşsal yükün yoğunlaştığı sınırlı bir alana dönüşmektedir. Mekandaki eşyaların üst üste yığılmış hali ve mekanı kaplayan loşluk, Bachelard'ın ev için tanımladığı güvenli sığınak fikrinin tersine işler. Bu ev, karakteri dış dünyanın sertliğinden koruyan bir alan olmaktan çok, onu kendi geçmişiyle ve biriktirdiği öfkeyle baş başa bırakan, daralan ve içe kapanan bir atmosfere dönüşür. Böylece mekan, karakterin zihinsel labirenti haline gelerek, onun ruhsal durumunu pasif biçimde yansıtan bir arka plandan çok, anlatının kurucu bir bileşeni olmaktadır. Bu bağlamda apartman dairesi, Lefebvre'in toplumsal ilişkilerle kurulan mekansal düzen anlayışı ile Bachelard'ın içselleştirilmiş mekan imgesi arasında, bireyin hem toplumsal hem öznel düzeyde sıkıştığı bir ara mekan olarak konumlanmaktadır.

Apartman içindeki koridorlar ve bodrum katı, mekansal sürekliliği kesintiye uğratan geçiş alanları olarak dikkat çeker. Bu geçiş mekanları, karakterin gündelik yaşam pratikleriyle kurduğu ilişkiyi askıya alarak mekansal deneyimde bir kopukluk yaratır. Lefebvre'in algılanan mekan kavramı bağlamında değerlendirildiğinde, bu alanlar bireyin bedensel olarak deneyimlediği ancak toplumsal olarak benimseyemediği mekansal kesitler olarak okunabilir. Dar perspektifler, düşük tavan algısı ve karanlık atmosferle sunulan koridorlar ve bodrum katı, karakterin mekanla kurduğu ilişkinin sınırlı niteliğini görünür kılar. Bu mekansal özellikler aynı zamanda Foucault'nun (1986) heterotopya kavramı çerçevesinde anlam kazanır. Koridorlar ve bodrum, gündelik yaşamın normatif düzeninden ayrışan, karakterin dış dünyayla bağının zayıfladığı ve içsel yüzleşmenin yoğunlaştığı *başka mekanlar* olarak işlev görür. Özellikle bodrum sahnelerinde, mekanın fiziksel kapalılığı ile karakterin psikolojik çözülüşü arasında doğrudan bir paralellik kurulmaktadır. Bu mekanlar, zamansal ve toplumsal sürekliliğin askıya alındığı, karakterin içsel karanlığıyla baş başa kaldığı heterotopik alanlara dönüşür. Dolayısıyla bodrum katı, toplumsal dünyadan kopuk bir *öte-yer* olarak yorumlanabilir.

Filmin kamusal mekanlarından biri olan restoran ise, karakterin toplumsal ilişkilerden kopuş halini daha da görünür kılan bir mekansal deneyim sunar. Restoranın kalabalık yapısı ve yoğun arka plan sesleri içinde Muharrem'in oturduğu yemek masası, fiziksel olarak toplumsallığın merkezini (Lefebvre'in tasarlanan mekanı) temsil etse de karakter için aidiyet üretmeyen bir işlev görür. Auge'nin (1995) *yok-yeri* bağlamında değerlendirildiğinde bu mekan, kimliksiz, ilişkisiz ve ortak tarih üretmeyen geçici bir alan niteliğindedir. Bu yönüyle restoran, Lefebvre'in (1991) mekanın toplumsal ilişkileri üretme ve

yeniden kurma işlevi açısından ele alındığında, Muharrem için bu üretimi gerçekleştiremeyen bir kamusal alan olarak okunabilir. Mekan, bireyler arası etkileşimi mümkün kılan bir toplumsallık zemini sunmak yerine, karakterin yalnızlığını ve kopuşunu derinleştiren bir arka plana dönüşür. Bu durum, Auge'nin yok-yer kavramında tanımladığı geçicilik ve kimliksizlik halinin, Lefebvre'in toplumsal ilişkilerle kurulan mekansal üretim anlayışıyla kesiştiği bir kopuş alanı yarattığını göstermektedir.

Benzer şekilde filmde yer alan sokak ve gece sahneleri de kimliksiz ve yönsüz mekanlar olarak sunulmaktadır. Filmin gece sahnelerinde loş aydınlatma, soğuk renk tonları ve durağan kamera kullanımı ile görülen boş sokaklar, karakterin kentle kurduğu bağın zayıflığını vurgular. Bu dış mekanlar, Lefebvre'in (1991) algılanan mekan kavramı çerçevesinde, bireyin gündelik pratikleriyle anlam kazanması beklenen alanlar olmasına rağmen, Muharrem için aynı anlamın üretilmesi söz konusu değildir. Karakterin gece sokaklarında amaçsızca yürümesi, Lefebvre'in gündelik hayatın ritmi olarak tanımladığı akıştan koptuğunu gösterir. Sokak artık bir ulaşım güzergahı değil, karakterin yönsüzlüğünü temsil eden negatif bir boşluktur. Karakter için anlam üretmeyen, yalnızca geçilen ve terk edilen boşluklara dönüşen sokaklar, karakterin bedensel olarak hareket ettiği ancak mekansal olarak *yerleşemediği* alanlara dönüşmektedir.

Bu doğrultuda Yeraltı filminde kapalı iç mekanlar, geçiş alanları ve kamusal mekanlar arasındaki mekansal karşıtlık, karakterin içsel çözülme süreciyle diyalektik bir bağ kurar. Mekan, bireyin psikolojik durumunu yansıtan edilgen bir unsur olmanın ötesinde, toplumsal yabancılaşmayı, aidiyet kaybını ve varoluşsal sıkışmışlığı mekansallaştıran ve bu süreçleri yapılandıran aktif bir anlatı aracına dönüşür.

Bedensel Düzey: Mekan İçinde Bedenin Konumlanması

Yeraltı (2012) filminde mekan, beden aracılığıyla deneyimlenen ve anlam kazanan bir yaşantı alanı olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda başkarakter Muharrem'in bedeni, mekanla kurduğu sınırlı, kesintili ve yönsüz ilişkiler üzerinden okunabilir. Merleau-Ponty'nin (2002) beden-mekan ilişkisine dair geliştirdiği fenomenolojik yaklaşım, bedenin, mekan içinde konumlanan edilgen bir nesne olmanın ötesine geçerek, mekanı algılayan, ona yönelen ve onu kuran bir özne olduğunu vurgular. Ancak Yeraltı filminde bu kurucu ilişki, sürekli olarak sekteye uğramakta, beden, mekana *yerleşemeyen*, yönelim kuramayan bir varlık haline gelmektedir (Şekil 4).



Şekil 4. Bedenin konumlanışına ilişkin sahne örnekleri (Demirkubuz, 2012)

Muharrem'in sokaklarda amaçsızca dolaştığı sahnelerde beden, belirli bir hedefe yönelmekten ziyade, mekan içinde sürüklenen ve kendi hareketlerini anlamlandıramayan bir yapı sergiler. Kameranın karakteri arkadan takip eden mesafeli duruşu, Merleau-Ponty'nin (2002) *yaşanan beden* kavramı bağlamında bedenin dünyayla kuramadığı bağı görselleştirir. Yavaş ve kararsız yürüyüşler, ani duraksamalar ve tekrar eden rotalar, bedenin mekana yerleşememesi ve tutarlı mekansal seviyeler kuramamasıyla ilişkilidir. Bu bağlamda beden, mekanın içinde doğal bir akış sergilemek yerine, kadrajın darlığı içinde sıkışmış bir varlık gibi hareket etmektedir. Dolayısıyla sokak, karakter için bir ulaşım güzergahı olmaktan çıkarak bedenin mekanla kurduğu ilişkinin süreklilik kazanmadığı, yönsüzlüğün ve varoluşsal kopukluğun somutlaştığı bir deneyim alanına dönüşür.

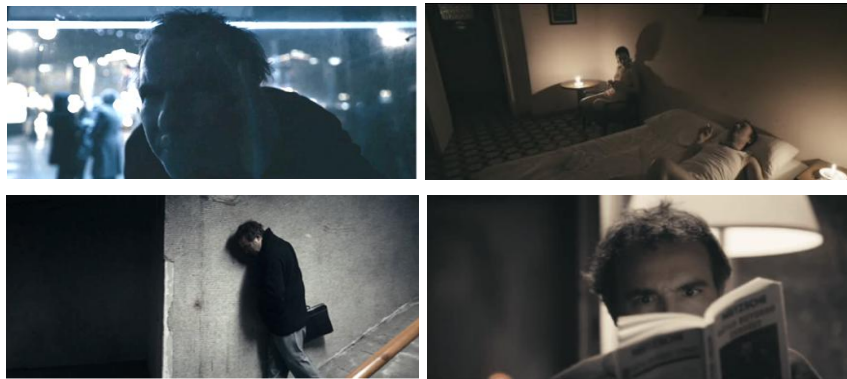
Restoran sahnesinde, kalabalığın ortasında Muharrem'in yalnız kalması kadraj tarafından belirgin bir şekilde ayrılmakta; karakterin bedeni toplumsal ve fiziksel düzeyde geri çekilmiş bir konum sergilemektedir. Masaya geç oturuşu, göz temasından kaçınması ve omuzlarını içe kapatan duruşu gibi bedensel hareketler, mekan içinde yer edinme ve ilişkilene isteğinin askıya alındığını göstermektedir. Bu durum, Butler'ın (2001) belirttiği toplumsal normların bedene uyguladığı baskının fiziksel bir sonucudur. Karakter, o yemek masasındaki neşeli ve uyumlu olma performansını sergilemeyi reddederek, masanın genişliğini kullanmak yerine kendi dar sınırlarına çekilir ve bilinçli bir mekansal küçülme performansı sergiler. Bu bedensel çekinme hali, Butler'ın (2001) performatif beden yaklaşımı doğrultusunda, normatif beklentilere uyum sağlayamayan bir bedenin sessiz direniş biçimi olarak yorumlanabilir. Karakterin bedensel geri çekilişi, dışlanmışlık ya da edilgenlikten ziyade, toplumsal ilişki biçimlerine katılmayı reddeden, mekan içinde anlam kazanan aktif bir konumlanıştır.

Ayna karşısında durduğu sahnelerde ise beden, mekanla olduğu kadar kendisiyle de çatışma halindedir. Bakışların kaçırılması ve bedenin kadraj içinde merkezlenmemesi, karakterin toplumsal aynada (başkalarının gözünde) kendini bir bütün olarak göremeyişinin sinematografik temsildir. Butler'ın (2001) bedenin hem maddi hem de söylemsel olarak kurulduğuna dair yaklaşımı bağlamında bu durum, normatif kimlik inşasının başarısızlığa uğradığı bir kimlik kırılması anı olarak okunabilir. Beden, sabit ve bütünlüklü bir kimliği temsil etmekten ziyade, toplumsal normlara tam olarak eklemelenemeyen, kırılabilir ve askıya alınmış bir özneyi yansıtır. Ayna sahnesi, karakterin kendisiyle kurduğu ilişkinin kesintili ve güvencesiz doğasını somutlaştırarak, bedensel yabancılaşmayı fiziksel gerçeklikten çıkarıp görsel ve zihinsel bir yoğunlaşma noktasına taşır.

Dar iç mekânlarda bedensel sıkışma, yürüyüşlerin kısıtlanması ve tekrar eden hareketler, bedenin mekan içinde kendine ait bir yer açamadığını gösterir. Bu bağlamda Yeraltı filminde beden, mekânı dönüştüren etkin bir öznenin ziyade, mekansal ve toplumsal sınırlar içinde askıya alınmış bir varoluş sergiler. Beden, mekan içinde yönelim kazanmak yerine, eylemsel potansiyeli mekan tarafından sınırlanan bir konuma itilmiştir. Bu bedensel yönsüzlük, karakterin dünyayla kuramadığı 'yaşanan bağı' somutlaştırarak, çevresiyle anlamlı bir etkileşim kuramayan kopuk bir yapı üretir. Fiziksel sıkışma durumu, karakterin toplumsal dünyayla olan kopukluğuna ilişkin duyuşsal bir deneyim alanı üretir. Bu anlamda yönsüzlük ve aidiyetsizlik üzerinden, bireyin içsel çözülmesi ve toplumsal yabancılaşması sinematografik düzlemde görünür kılınmaktadır.

Anlatısal / Sinematografik Düzey: Mekânın Görsel-İşitsel İnşası

Yeraltı (2012) filminde mekân, sinematografik anlatım araçları aracılığıyla karakterin yabancılaşma deneyimini yapılandıran hem fiziksel hem duyuşsal bir alan olarak kurgulanmıştır. Bruno'nun (2002) sinematografik mekânı bedensel ve algısal bir deneyim alanı olarak ele alan yaklaşımı doğrultusunda filmdeki mekânlar, izleyicinin karakterle birlikte mekânı hissetmesini sağlayacak biçimde düzenlenmiştir. Durağan kamera kullanımı, uzun planlar ve sınırlı hareket, mekânın akışkan bir deneyim alanı olmaktan çok, karakteri kuşatan sabit ve baskılayıcı bir çerçeveye dönüşmesine neden olmaktadır. Böylelikle karakterin içsel durumu mekân aracılığıyla deneyimlenebilir hale gelmektedir (Şekil 5).



Şekil 5. Mekânın anlatısal ve sinematografik işlevine ilişkin sahne örnekleri (Demirkubuz, 2012)

Sinematografik durağanlık, Muharrem'in toplumsal çevresiyle kurduğu mesafeli ilişkinin görsel bir karşılığı olarak Simmel'in (1990) yabancılaşma teorisiyle bütünleşir. Simmel'in, toplumsal yapının içinde olmasına rağmen ona ait olamayan hem içeride hem dışarıda konumlanan *yabancı* figürü, filmde kadraj ve kamera yerleşimi aracılığıyla mekansallaşır. Muharrem'in, fiziksel olarak kalabalık mekanlar içinde olmasına rağmen, merkezlenmemiş kadrajlar ve dar çerçeveler içinde sıklıkla kadrajın kenarına itildiği kompozisyonlar, onun toplumsal alanla kurduğu kopuk ve mesafeli ilişkiyi görsel düzeyde güçlendirir; bu durum, varoluşsal yabancılığın mekansal karşılığını üretir. Özellikle karakterin kapı eşikleri veya dikey mimari hatlarla çerçeve içinde çerçeveye alınarak merkezin dışına itilmesi, kadrajın yapısı aracılığıyla somutlaşan bir sinematografik düzenlemeye dönüşmektedir.

Işık kullanımında tercih edilen düşük kontrastlı, loş ve sert gölgeli atmosfer, karanlık alanların baskınlığını açığa çıkarır. Özellikle iç mekan sahnelerinde ışığın yetersizliği, karakterin bedensel varlığını mekan içinde silikleştirir ve beden, çevresiyle bütünleşmek yerine mekan tarafından yutulan bir unsur haline gelir. Böylelikle mekan, güvenli ya da kapsayıcı bir ortam olmaktan çok, karakterin içsel gerilimini yoğunlaştıran bir baskı alanı olarak algılanır. Bruno'nun (2002) sinematografik mekan yaklaşımı bağlamında değerlendirildiğinde, ışığın geri çekilmesi ve karanlığın baskın kullanımı, mekanı, karakterin bedensel deneyimini doğrudan biçimlendiren duyuşsal bir alan haline getirir. Görsel kompozisyonda bedenin gölgeler içinde kayboluşu, mekan ile beden arasındaki sınırların bulanıklaşmasına neden olur; böylece mekan, karakterin psikolojik durumunu temsil eden edilgen bir arka plan olmaktan çıkarak, anlatının algısal düzeyini kuran bir unsur haline gelir. Bu durum, Simmel'in (1990) modern yaşamda bireyin eşsizlik duygusunu kaybetmesiyle ilişkilendirdiği yabancılaşma halini çağırıştırır. Işık aracılığıyla bedenin ayırt ediciliğinin azaltılması, karakterin mekan içinde kimliksizleşmesine ve çevresiyle arasındaki mesafenin artmasına yol açar. Filmde ışığın sadece yetersizliği değil, karakter üzerine düşen parçalı yapısı, Muharrem'in bütünlüklü bir kimlikten yoksun oluşunun görsel ifadesidir. Mekan, karakteri tanımlayan bir kimlik üretmek yerine, onu anonimleştiren bir yapıya dönüşmektedir.

Mekanın anlatısal işlevini destekleyen önemli araçlardan biri ise ses tasarımıdır. Diyalogların kısıtlı kullanımı, uzun sessizlikler, çevresel seslerin ön plana çıkması gibi unsurlar, karakterin içsel kopuşunu görselliğin yanı sıra işitsel düzeyde de deneyimlenebilir kılmaktadır. Bruno'ya (2002) göre sinematografik mekan, yalnızca görülen bir alan değil, beden tarafından duyulan, işitilen ve hissedilen çok duyulu bir deneyim alanıdır. Bu bağlamda ses, mekanın algısallığını kuran temel bileşenlerden biri olarak işlev görür. Bu sessizlik durumu, mekanın işitsel olarak *boşluk* üreten bir yapıya dönüşmesine neden olur. Bruno'nun sinemayı *duyuşsal bir yolculuk* ve mekanı *hareketli bir duyuşsal yüzeyi* olarak tanımlayan yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde, bu işitsel boşluklar izleyiciyi karakterin deneyimine yakınlaştıran bir algısallık olarak okunabilir. Özellikle iç mekan sahnelerinde, Muharrem'in çevresiyle kurduğu zayıf ilişkiyi açığa çıkaran yankılanmalar ve boğuk sesler, mekanın işitsel olarak kapalı bir yapıya dönüştüğünü gösterir. Bu bağlamda ses faktörü, mekanda boşluk ve askıya alınmışlık hissi üreten etkin bir anlatı aracına dönüşmektedir. Mekan böylece görsel olduğu kadar işitsel düzlemde de karakterin varoluşsal yalnızlığını taşıyan çok duyulu bir deneyim alanı olarak algılanır.

Filmde karanlık ve sınırları belirgin iç mekanlar, Muharrem'in iç dünyasındaki sıkışmışlığın ve daralmanın mekansal izdüşümleri olarak kurgulanmıştır. Apartman dairesi, bodrum ve koridor gibi alanlar, karakter için koruyucu bir sığınak olmanın yanı sıra, karakterin hareketini sınırlandıran, bedensel varlığını çerçeve içine alan ve mekanla kurduğu mesafeyi ortaya koyan yapılar haline dönüşmektedir. Bruno'nun (2002) sinematografik mekanı bedensel bir deneyim alanı olarak ele alan yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde, kameranın çoğunlukla göz hizasında ya da hafif aşağıdan konumlandırılması, mekanın beden üzerinde kurduğu baskıyı doğrudan hissettirir durumdadır. Özellikle dar koridorlarda kameranın Muharrem'i kapı eşiklerinden ve çerçeve içindeki çerçevelerden izlemesi, Simmel'in (1990) vurguladığı mesafe-yakınlık ilişkisini sinematografik bir anlatıya dönüştürür. Bu sinematografik teknik, mekanın karakteri çevreleyen, sınırlayan ve hatta içine hapseden bir yapı olduğunu vurgulamaktadır. Bu düzenleme, Simmel'in modern yaşamda bireyin çevresiyle kurduğu mesafeli ve parçalanmış ilişkiyi tanımlayan yabancılaşma kavrayışıyla örtüşmektedir. Karakter, kendi evinde dahi bir ziyaretçi gibi kadrajın kıyısında eğreti durmakta, bedensel ve görsel olarak mekandan ayrııştırılmaktadır. Böylece mekan, karakterin aidiyet geliştirdiği bir alan olmaktan çok, onu çevreleyen,

sınırlandıran ve toplumsal dünyayla arasındaki mesafeyi derinleştiren bir sinematografik yapı olarak işlev görür.

SONUÇ

Zeki Demirkubuz'un Yeraltı (2012) filmi üzerine yürütülen bu çalışma, sinematografik mekanın salt bir fiziksel biçimleniş olmadığını, karakterin psikolojik durumu, bedensel varoluşu ve toplumsal yabancılaşma deneyimi üzerine aktif anlatılar kuran bir bileşen olduğunu ortaya koymuştur. Yönetmenin önceki filmlerinde mekan daha çok toplumsal bir sıkışmışlığın dekor unsuru niteliğindedir, Yeraltı filminde mekan, bu çalışmada ortaya konduğu üzere, karakterin zihinsel yapısıyla doğrudan örtüşen ve onun duyuşsal yabancılaşmasını biçimlendiren daha öznel ve klostrofobik bir işlev üstlenmektedir. Bu bağlamda mekan, bireyin dünyayla kurduğu sorunlu ilişkinin hem nedeni hem de sonucu olarak biçimlenirken, aidiyet kaybını görsel ve duyuşsal düzeyde somutlaştıran dinamik bir unsura dönüşmüştür.

Çalışmanın bulguları, yabancılaşmanın mekansal, bedensel ve anlatsal düzeylerde eşzamanlı olarak inşa edildiğini göstermektedir. En dikkat çekici bulgu, mekanın karakter için bir sığınak niteliğini yitirecek bir çatışma alanına dönüşmesi olmuştur. Mekansal düzeyde yapılan çözümlemeler, bireyin günlük yaşamıyla uyumlu bir yerleşme deneyimi sunmayan biçimlenişlere işaret etmektedir. Literatürde genellikle güven ve mahremiyetle özdeşleştirilen iç mekanlar, bu filmde karakterin kaçtığı dış dünyadan daha baskılayıcı bir yapı sergilemektedir. Apartman dairesi, koridor, bodrum ve restoran gibi mekanların dar kadrajlar ve düşük ışıkla sunulması, bu alanların karakter için anlam, aidiyet ya da süreklilik üretmeyen, toplumsal kopuşu derinleştiren mekanlar olduğunu hissettirmektedir. Bu durum, bireyin fiziksel olarak bir mekana yerleşmiş görünse bile, o mekanın anlam üretim sürecine dahil olamadığına dair *yok-yer* ve *heterotopik* alan deneyimi yaşadığını göstermektedir. Özellikle kapalı ve karanlık iç mekanlar, karakterin zihinsel sıkışmışlığının içselleştirilmiş bir yansıması olarak kurgulanmıştır. Bu durum, mekansal üretimin varoluşsal yükü yoğunlaştırdığı bir yapı ortaya koymuştur.

Bedensel düzeyde edinilen sonuçlar, yabancılaşmanın zihinsel ve toplumsal bir olgu olmanın yanı sıra, duyuşsal ve fiziksel bir gerçeklik olduğunu göstermiştir. Karakterin mekanla kurduğu yönsüz ve mesafeli ilişki, beden mekansal sınırlar tarafından sürekli kısıtlanmasıyla açığa çıkmıştır. Amaçsız yürüyüşler, fiziksel çekingenlik ve ayna karşısındaki hareketsizlik anları, karakterin hem dış dünyayla hem de kendi varlığıyla yaşadığı çatışmayı somutlaştırmıştır. Bedenin mekana yerleşmemesi ve toplumsal normlarla uyumsuz bir performans sergilemesi, modern bireyin yaşadığı yabancılaşma hissinin bedensel bir izdüşümü olarak saptanmıştır.

Anlatsal/sinematografik düzeyde yapılan değerlendirmeler, mekanın görsel-işitsel biçimlenişinin yabancılaşma deneyimini hissedilir kıldığını göstermiştir. Yönetmenin durağan kamera, dar kadraj, düşük kontrastlı ışıklandırma ve sessizlik kullanımları, mekanın karakter üzerinde yarattığı psikolojik ve fiziksel baskıyı izleyiciye doğrudan hissettiren araçlar olarak öne çıkmıştır. Bu tekniklerin, karakterin içsel durumunu ve toplumsal yalıtılmışlığını yapılandıran aktif araçlar olduğu gözlenmiştir. Böylece karakterin mekan içindeki merkez dışı konumlanması, modern bireyin varoluşsal yalnızlığını sinematografik düzlemde temsil etmiştir.

Bu çalışma, Yeraltı (2012) filmi bütüncül bir analitik çerçeveye inceleyerek, sinemada mekanın anlatsal işlevine ilişkin literatüre özgün bir katkı sunmaktadır. Sinema-mekan kesişimini mimarlık, felsefe ve kültürel kuram bağlamında çok katmanlı bir perspektifle ele alan bu yaklaşım, disiplinlerarası bir okuma olanağı sunmaktadır. Analiz süreci tek bir film örneği üzerinden yürütülmüş olsa da ortaya konan çok düzeyli çözümleme modeli, ilerleyen araştırmalar için genişletilebilir bir zemin sunmaktadır. Gelecek çalışmalarda, benzer temaların farklı yönetmenler veya karşılaştırmalı film analizleri üzerinden ele alınması, modern yabancılaşma ve aidiyet kavramlarının sinemasal temsillerine ilişkin daha geniş bir perspektif sağlayacaktır. Özellikle mekanın duyuşsal yapısının izleyici deneyimi üzerindeki etkilerini ele alan yeni araştırmalar, bu çalışmada sunulan mekan, beden, yabancılaşma ilişkisine dair bulguları derinleştirme potansiyeline sahiptir.

KAYNAKÇA

- Abu-Obeid, N., & Abuhassan, L. (2024). Experiencing cinematic architecture: The impact of architecture on the audience emotional engagement. *SineFilozofi*, 9(1), 59–81.
- Auge, M. (1995). *Non-Places introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso.
- Auge, M. (2016). *Yok-Yerler*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Daimon.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası*. (A. Derman, Çev.) Kesit Yayıncılık.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. New York: Verso.
- Butler, J. (2001). How can i deny that these hands and this body are mine? In T. Cohen, B. Cohen, J. Miller , & A. Warminski (Eds.), *Material events: Paul de man and the afterlife of theory* (s. 254-274). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Demirkubuz, Z. (2012). Yeraltı. [Film].
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2011). *The SAGE handbook of qualitative research*. SAGE Publications.
- Foucault, M. (2016). *Özne ve iktidar*. (O. Akınhay ve I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Güven, Z. (2024). From home to destitution: Deprived and ignored children in Yusuf ile Kenan (1979) and Masumiyet (1997). *CINEJ Cinema Journal*, 12(1), 140-181.
- Güven, Z. (2025). Slowness and diverging aesthetics: Nuri Bilge Ceylan and Zeki Demirkubuz in new Turkish cinema. *İnsan ve İnsan*, 37-50.
- Hekimoğlu, Y. (2021). Spatial images effect on the narrative on cinematic spaces. *Inonu University Journal Of Culture And Art / Ijca*, 7(2), 77-86.
- Karlıoğlu, A. (2025). Mekânın görsel diyalektiği: Henri Lefebvre'nin üçlü mekân kuramıyla film çözümlerinde yenilikçi bir yaklaşım. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 70, 29-50.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Loizidou, E. (2008). The body figural and material in the work of Judith Butler. *Australian Feminist Law Journal*, 28(1).
- Marotta, V. (2012). Georg Simmel, the stranger and the sociology of knowledge. *Journal of Intercultural Studies*, 33(6), 675-689.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of perception*. London and New York: Routledge.
- Morris, D. (2004). *The sense of space*. Albany: SUNY Press.
- Nuyan, N. (2025). The role of cinema in the transition from real space to digital space. *Electronic Cumhuriyet Journal of Communication*, 7(1), 36-42.
- O'Brien, M. (2023). Lefebvre and the media production space. *Mediapolis: A Journal of Cities and Culture*, 8(1).
- Pösteği, N. (2019). Sinema yolu ile oluşturulan dünyalar: Yok-yer, heterotopya ve Ömer Kavur sineması. *SineFilozofi*(2019 Özel Sayı), 75-90.
- Sekmen, M. (2020). L'Amant Double filminde öteki mekân temsili olarak heterotopya. *SineFilozofi*, 5(10), 722-739.
- Simmel, G. (1990). *The philosophy of money*. London: Routledge.
- Stavrides, S. (2018). *Müşterek mekân: Müşterekler olarak şehir*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sullivan, D. (2025). Kracauer and Tarkovsky's cinema of redemptive estrangement. *Film-Philosophy*, 29(1), 46–71.
- Talero, M. (2005). Perception, normativity, and selfhood in Merleau-Ponty: The spatial 'level' and existential space. *The Southern Journal of Philosophy*, 443-461.
- Yurdadön, A. P., & Yavan, N. (2018). Mekânın üretimi ve Lefebvre'nin mekânsal üçlü kavramsallaştırmasının görünürlüğü: Taksim Gezi Parkı örneği. *Planlama*, 28/3, 302-314.