

İletişimin Mekânsallaşması: *Columbus* Filminde Mimari ve Kişilerarası Etkileşim

The Spatialization of Communication: Architecture and Interpersonal Interaction in *Columbus*

Emrah ÖZTÜRK  • Levent BULUT 

Araştırma Makalesi Research Article

Başvuru Received: 28.04.2025 ■ Kabul Accepted: 09.06.2026

ÖZ

Bu çalışma, *Columbus* (2017) filmini mekân ve kişilerarası iletişim bağlamında inceleyerek, mekânı yalnızca estetik bir arka plan olarak değerlendiren düşüncenin aksine onun, anlam üretimine ve farklı iletişim biçimlerine katkısını ortaya koymaktadır. Filmde mimari yapılar sabit anlamlar taşıyan nesneler olmaktan ziyade, karakterlerin deneyimleri aracılığıyla sürekli yeniden üretilen, karakterlerin dönüşümünde etkili olan dinamik alanlar olarak işlev görmektedir. Araştırmanın temel amacı, filmde mimari mekânın kişilerarası iletişim süreçlerinde nasıl işlediğini ve anlam üretimine nasıl katkıda bulunduğunu ortaya koymaktır. Bu doğrultuda mekân, yalnızca fiziksel bir çevre ya da anlatısal arka plan olarak kabul edilmemektedir. Mekân, ilişkilerin kurulduğu, duyguların dolaşıma girdiği ve iletişimin biçimlendiği aktif bir yapı olarak ele alınmaktadır. Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde tasarlanmıştır. Sahne, diyalog ve söylem analizi ile mekânsal düzenleme ve görsel kompozisyon incelemesini bir araya getiren çok katmanlı bir yöntem benimsemiştir. Bu bağlamda analiz, filmdeki Casey ve Jin karakterlerinin mimari yapılarla kurduğu farklı ilişkiler üzerinden mekânın deneyimlenen ve hissedilen bir yapıya dönüşümünü ele almaktadır. Çalışmanın temel bulgusu, *Columbus* filminde iletişimin dilsel ifadeden önce mekânsal düzlemde kurulduğudur. Karakterler arasındaki ilişki yalnızca sözel etkileşimlerle birlikte bedensel yönelimler, proksemik mesafeler, sessizlikler ve mimari yürüyüşler aracılığıyla inşa edilmektedir. Bu bağlamda makale, sinemada mimarinin yalnızca estetik bir unsur olmadığını, aynı zamanda, bedensel, duygulanımsal ve ilişkisel süreçler aracılığıyla kişilerarası ilişkilerin kurulması, sürdürülmesi ve dönüşümünde etkin rol oynayan birincil bir iletişim aracı işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu yönüyle film, mekân ve iletişim arasındaki karşılıklı kurucu ilişkiyi görünür kılan özgün bir sinemasal örnek sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, İletişim, Mimari, Kişilerarası Etkileşim, Mekânsal Deneyim.

ABSTRACT

This study examines the film *Columbus* (2017) in the context of space and interpersonal communication, revealing—contrary to the notion that treats space merely as an aesthetic backdrop—its contribution to the production of meaning and various forms of communication. In the film, architectural structures function not as objects bearing fixed meanings, but as dynamic spaces that are constantly re-produced through the characters' experiences and influence their transformation. The primary aim of the research is to reveal how architectural space operates within interpersonal communication processes in the film and how it contributes to the production of meaning. In this context, space is not merely regarded as a physical environment or a narrative backdrop. Space is treated as an active structure where relationships are established, emotions circulate, and communication takes shape. The study is designed within the framework of a qualitative research approach. It adopts a multi-layered method that combines scene, dialogue, and discourse analysis with an examination of spatial arrangement and visual composition. In this context, the analysis addresses the transformation of space into an “experienced” and “felt” structure through the distinct relationships that the characters Casey and Jin establish with architectural structures in the film. The study's key finding is that in the film *Columbus*, communication is established on the spatial plane before it is expressed linguistically. The relationships between characters are constructed not only through verbal interactions but also through bodily gestures, proxemic distances, silences, and architectural movements. In this context, the article demonstrates that architecture in cinema is not merely an aesthetic element, but also functions as a primary means of communication that plays an active role in the establishment, maintenance, and transformation of interpersonal relationships through physical, emotional, and relational processes. In this regard, the film presents a unique cinematic example that makes visible the mutually constitutive relationship between space and communication.

Keywords: Space, Communication, Architecture, Interpersonal Interaction, Spatial Experience.



Giriş

Kogonada'nın yönetmenliğini üstlendiği *Columbus* (2017), mimariyi sinemasal anlatının merkezine yerleştiren özgün yapısıyla çağdaş sinema içinde dikkat çekici bir konum edinmektedir. Film, ilk bakışta minimal bir anlatı yapısına sahip gibi görünse de mekânın kullanım biçimi ve karakterler arası ilişkilerin bu mekânsal yapı içinde kurulma şekli, onu salt bir dramatik anlatıdan çıkararak iletişim ve mekân araştırmaları açısından teorik düzlemde tartışılabilir bir film hâline getirmektedir.

Sinema çalışmalarında mekân, uzun süre boyunca anlatının arka planını oluşturan pasif bir unsur olarak ele alınmıştır. Klasik anlatı sinemasında mekânın temel işlevi, karakterlerin eylemlerine bir zemin sağlamak ve olay örgüsünü desteklemekle sınırlı kalmıştır (Bordwell, 1985). Ne var ki özellikle modern sinema pratiklerinde bu yaklaşım giderek dönüşmüş ve mekân, anlatının yalnızca destekleyici bir unsuru olmaktan çıkarak anlam üretiminin aktif bir bileşeni hâline gelmiştir. Antonioni'nin boşluğu ve yabancılaşmayı görselleştiren sinematografisinden Chantal Akerman'ın gündelik mekânı sistematik olarak kaydeden uzun planlarına dek uzanan bu dönüşüm, mekânın ilişkisel, deneyimsel ve iletişimsel bir kategori olarak yeniden kavramsallaştırılmasını zorunlu kılmaktadır.

Bu noktada mimari, sinemasal mekânın en yoğun anlam taşıyan biçimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Mimari yapılar, bireylerin duygusal durumlarını, toplumsal konumlarını ve kişilerarası ilişkilerini hem yansıtan hem de biçimlendiren birimler olarak işlev görmektedir (Forty, 2000). *Columbus* filmi bu durumu bilinçli bir biçimde kullanarak mimariyi sadece temsil edilen bir nesne değil, iletişimsel bir araç hâline getirmektedir. Filmde karakterler arasındaki etkileşimlerin büyük ölçüde mimari yapılar etrafında şekillenmesi, mekânın iletişim süreçlerindeki belirleyici rolünü açık biçimde ortaya koymaktadır.

Söz konusu yaklaşımın biçimsel temeli, yönetmenin özgün konumlanmasında da kendini göstermektedir. Seul doğumlu ve Orta

Batı Amerika'da büyümüş bir yönetmen olarak Kogonada, Columbus şehrinin modernist mirasını ne tam içeriden ne de tam dışarıdan bir bakışla ele almaktadır. Bu konum, filmde mekânla kurulan ilişkinin hem nesnel hem de derin biçimde kişisel bir boyut taşımaya zemin hazırlamaktadır (Architectural Record, 2018). Bu mesafe, mekânın alışlagelmiş olmaktan çıkıp yeniden görülür hâle gelmesinin önkoşulunu oluşturmakta ve filmin temel iletişimsel mantığını kurmaktadır.

Filmde Casey ve Jin karakterleri arasındaki ilişki, bu bağlamda merkezi bir önem taşımaktadır. Bu iki karakter arasındaki iletişim, çoğu zaman doğrudan sözel ifadeler aracılığıyla değil birlikte deneyimledikleri mekânlar, yürüyüşler, duraksamalar ve sessizlikler üzerinden kurulmaktadır. Bu durum, iletişimin yalnızca dilsel bir aktarım süreci olmadığını beden, mekân ve duygulanımın iç içe geçtiği çok katmanlı bir yapı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla film, iletişim kavramını genişleterek onu mekânsal deneyim üzerinden de ele almaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, *Columbus* filminde mekânın kişilerarası iletişim süreçlerinde nasıl bir rol oynadığını incelemek ve mimari yapıların anlam üretimindeki işlevini kuramsal bir çerçeve içinde analiz etmektir. Bu doğrultuda çalışma, mekânı iletişimsel bir yapı olarak ele almakta ve bu yaklaşımı mekânın toplumsal üretimine ilişkin perspektifler (Lefebvre, 1991), duygulanım ve haptik mekân kuramları (Bruno, 2002; Tuan, 2001) ve kişilerarası iletişim teorileri (Hall, 1966; 1959) ile temellendirmektedir.

Çalışma aynı zamanda, sinemada mekânın nasıl temsil edildiği sorusunun ötesine geçerek mekânın nasıl deneyimlendiği ve bu deneyimin kişilerarası ilişkiler üzerindeki etkileri üzerine odaklanmaktadır. Bu yönüyle analiz, yalnızca görsel temsil düzeyinde kalmamakta ve mekânın bedensel, duygusal ve ilişkisel boyutlarını da kapsamaktadır. Bu yaklaşım, filmi yalnızca estetik bir nesne olarak değerlendirmek yerine, onu çok katmanlı bir iletişim sistemi olarak ele almayı mümkün kılmaktadır.

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde tasarlanmış olup *Columbus* filminin iletişim ve mekân ilişkisi bağlamında derinlemesine analiz edilmesini amaçlamaktadır. Çalışmada benimsenen yöntem kuramsal olarak temellendirilmiş, çok katmanlı ve yorumlayıcı bir analiz modelini esas almaktadır. Bu doğrultuda analiz süreci, sinema çalışmaları, mekân kuramı ve kişilerarası iletişim literatürünün kesişiminde konumlandırılmaktadır. Araştırmanın temel yöntemi nitel film analizi olarak tanımlanabilir. Ancak bu analiz, tekil bir teknikten ziyade birden fazla yaklaşımın birlikte işletildiği bütüncül bir çerçeveye dayanmaktadır. İlk olarak sahne ve sekans analizi kapsamında film, kronolojik bir anlatı takibi yerine tematik bir ayrıştırma yöntemiyle incelenmiştir. Bu tercih mekânın sabit bir arka plan olmanın ötesinde farklı bağlamlarda farklı anlamlar üreten dinamik bir yapı olduğu varsayımına dayanmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008). Dolayısıyla film, baştan sona doğrusal bir çözümleme yerine mekânsal deneyim, duygulanım, kişilerarası etkileşim ve dönüşüm gibi tematik başlıklar altında yeniden yapılandırılarak analiz edilmiştir. Bu yöntem, aynı mekânsal unsurun farklı sahnelerde üstlendiği değişken işlevlerin görünür kılınmasını mümkün kılmakta ve mekânın anlatı içindeki tutarlılığını ya da dönüşümünü izlemeye olanak tanımaktadır. İkinci olarak mekânsal düzenleme ve görsel kompozisyon incelemesi, filmin sinematografik tercihleri ile iletişimsel yapılar arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu kapsamda kadraj, kamera açısı, karakterlerin mekân içindeki konumlanışı ve hareketleri gibi unsurlar anlam üretim süreçlerine doğrudan katkıda bulunan öğeler olarak değerlendirilmiştir (Gibbs, 2002). Özellikle karakterler arasındaki fiziksel mesafe, yönelim ve mekânsal yerleşim Hall'ın (1966) proksemik teorisi çerçevesinde kişilerarası iletişimin niteliğini belirleyen görsel göstergeler olarak okunmaktadır. Bu yaklaşım, mekânın iletişimi barındıran ve aynı zamanda biçimlendiren bir unsur olduğu varsayımını sinematografik düzlemde test etmeyi mümkün kılmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, *Columbus* filmini

iletişim ve mekân ilişkisi bağlamında inceleyerek mimarinin sinemasal anlatıda üstlendiği rolü yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede film, mekânın pasif bir arka plandan çıkarak iletişimin kurulduğu, sürdürüldüğü ve dönüştürüldüğü bir alan hâline geldiğini gösteren önemli bir örnek olarak konumlandırılmaktadır.

Mekânın Toplumsal Üretimi

Mekânın sinemasal anlatı içindeki rolünü anlamlandırabilmek için öncelikle mekânın ontolojik ve kuramsal statüsünün yeniden düşünülmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Henri Lefebvre'nin mekân kuramı, mekânı sabit, nötr ve kendinde var olan bir gerçeklik olarak ele alan geleneksel yaklaşımlara karşı köklü bir dönüşüm önerir. Lefebvre'ye göre mekân, toplumsal ilişkiler tarafından sürekli olarak üretilen, yeniden yapılandırılan ve dönüştürülen dinamik bir süreçtir (Lefebvre, 1991: Lefebvre, 2007: 44). Bu yaklaşım, mekânı fiziksel bir koordinatlar bütünü olmaktan çıkararak onu ideolojik, kültürel ve ilişkisel boyutları olan çok katmanlı bir yapı hâline getirir.

Lefebvre'nin (2014) ortaya koyduğu üçlü mekân şeması olarak algılanan mekân, tasarlanan mekân ve yaşanan mekân bu çok katmanlı yapının analitik olarak kavranmasına imkân tanır. Algılanan mekân, gündelik pratikler içinde deneyimlenen ve kullanılan fiziksel alanları ifade etmektedir. Bu boyut, toplumsal yaşamın maddi ve fiziksel yönünü, yani üretim ve yeniden-üretim süreçlerinin gerçekleştiği somut yerleri ve ağları kapsar. Bir toplumun her üyesinin kendi mekânıyla kurduğu ilişkiyi, bu mekândaki yeterliliğini ve performansını ifade eder. Örneğin neo-kapitalizmde bu pratik, iş yerleri ile ikamet yerlerini birbirine bağlayan güzergahları ve gündelik hayatın ritimlerini algılanan mekân içinde birleştirir (Lefebvre, 2014: 66-67). Tasarlanan mekân, planlama, mimarlık ve teknik bilgi aracılığıyla kurulan soyut ve normatif mekânı temsil eder. Bu, mekânın kavramsal, teorik ve ideolojik boyutudur; yani bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin ve teknokratların tasarladığı mekandır. Toplumun hâkim üretim tarzı içindeki "egemen mekân" budur. Entelektüel olarak oluşturulmuş gösterge ve kod sistemlerine

dayanır ve mekânın nasıl olması gerektiğini kuralcı bir şekilde belirler (Lefebvre, 2014: 70-73). Buna karşılık yaşanan mekân, bireylerin bu fiziksel ve kavramsal düzenlemeleri duygusal, sembolik ve deneyimsel düzeyde içselleştirdikleri alanı, yani mekânın "ima edilen" ve "hissedilen" boyutunu ifade eder. Bu boyut, mekânın imgeler ve semboller aracılığıyla doğrudan "yaşanan" halidir; yani mekânı kullananların ve içinde oturanların mekânıdır. Sözel olmayan semboller sistemine dayanır ve genellikle sanatçıların, yazarların veya felsefecilerin tarif ettiği duygusal çekirdeğe sahiptir (Lefebvre, 2014: 71). Bu üç moment arasındaki ilişki hiçbir zaman basit veya istikrarlı değildir. Bu üçlü yapı, bir yandan mekânın matematiksel/zihinsel soyutlamasını, diğer yandan fiziksel gerçekliğini ve nihayetinde toplumsal pratiğin içindeki yaşantıyı bir teoride birleştirmeyi hedefler.

Benzer biçimde Doreen Massey (2008) mekânı, farklı güç ilişkilerinin, hareketlerin ve hikayelerin kesiştiği dinamik bir "olaylar bütünü" olarak tanımlamakta ve mekânın anlamının tek bir bireyin ya da grubun deneyimiyle belirlenmediğini, aksine çoklu ve çoğu zaman çelişen perspektiflerin karşılaşmasından oluştuğunu vurgulamaktadır. Massey, mekânın statik bir yüzey olduğu fikrini reddeder. Ona göre mekân, "o ana kadarki hikâyelerin eşzamanlılığı" (2008:7) olarak tanımlanmalıdır. Massey'nin en temel önermelerinden biri, mekânın ilişkilerin bir ürünü olduğudur. Bu ilişkiler farklı güç dengelerini barındıran "güç geometrileri" tarafından şekillendirilir. Mekân, bu farklı yörüngelerin kesiştiği yerdir (2008: 130). Mekânın var olabilmesi için birden fazla yörüngenin ve farklı hikâyenin aynı anda mevcut olması gerekir, aksi takdirde tek bir tarihin açılımı söz konusu olur. Massey (2008: 149-150), mekânın farklı hikâyelerin ve yörüngelerin beklenmedik karşılaşmalarından doğan bir "bir aradalık" sunduğunu savunur. Bu durum, mekânı zorunlu olarak bir müzakere ve politika alanı yapar çünkü bu farklı perspektifler ve bazen çelişen çıkarlar, o mekânda nasıl birlikte var olunacağını sürekli olarak yeniden belirlemek zorundadır.

Mekânın Duygulanımsal ve Haptik Boyutu

Mekânın yalnızca toplumsal ilişkiler tarafından

üretilen bir yapı olarak ele alınması, onun maddi ve ideolojik boyutlarını anlamak açısından önemli bir çerçeve sunmakla birlikte, mekânsal deneyimin duygusal ve bedensel boyutlarını tam olarak açıklamak için yeterli değildir. Bu noktada mekânın hissedilen bir deneyim alanı olarak ele alınması gerekmektedir. Bu yaklaşım, mekânın algılanma biçimini görsel temsillerin ötesine taşıyarak onu duygulanımsal ve bedensel bir süreç olarak kavramsallaştırmayı mümkün kılar.

Giuliana Bruno'nun *Atlas of Emotion* (2002) adlı çalışması, mimari ile sinemanın kesiştiği noktaları, insan hareketliliği ve duygusal yolculuklar üzerinden inceler. Yazar, mekânsal pratikleri durağan birer yapı olarak ele almaz, izleyicinin bedensel hareketiyle şekillenen film şeritleri gibi dinamik bir süreç olarak tanımlar. Metin, binalar arasında dolaşmanın veya bir şehri deneyimlemenin, aslında sinematik bir montaj kurgusuyla eş değer olduğunu savunur. Bu yaklaşımda yolculuk, sadece fiziksel bir yer değiştirme değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve hafıza ile örülü derin bir duygusal haritalandırmadır. Bruno'ya göre sinema, izleyiciyi duygusal ve bedensel olarak içine çeken bir deneyim alanıdır (2002:55-56). Bu bağlamda mekân, sabit bir görsel nesne olmaktan çıkarak izleyiciyle temas kuran, onunla birlikte "hareket eden" ve duygusal olarak etkileşime giren bir yüzeye dönüşür. Bruno (2002: 55), alışlagelen "sightseeing" (turistik bakış) kavramının karşısına "site-seeing" (yer-görme) kavramını koyarak bu ayrımı keskinleştirir. Turistik bakış mekânı dışarıdan ve mesafeli biçimde irdelerken, yer-görme mekânı içeriden ve bedensel bir temasıyla deneyimler. Buna bağlı olarak Bruno'nun "haptik görsellik" olarak tanımladığı yaklaşım, görmenin dokunsal bir boyut kazandığını ve mekânın adeta beden aracılığıyla deneyimlendiğini ileri sürer. Bruno, haptik kavramını mimari bir öncüden yola çıkan "coğrafi bir dokunsallık" olarak tanımlar (2002:55). Bu bakış açısına göre film ve mimari, beden haritası üzerine yazılmış temsil pratikleridir ve her ikisi de kullanıcının veya izleyicinin bedeniyle deneyimlediği yaşanan mekânlar üretir (2002:64). Walter Benjamin'in teorilerine dayandırılan bu görüşe göre, binalar kullanım

ve alışkanlık (habitus) yoluyla, yani dokunma ve görmenin birleşimiyle sahiplenilir. Film, mimarinin bu dokunsal alışkanlığını devralır ve izleyiciye mekânı tüketilebilir, hareket halindeki bir deneyim olarak sunar (2002:65). Bu bağlamda, mimari bir yürüyüş ile bir filmin kurgusu arasında doğrudan bir bağ vardır. Her ikisi de izleyiciyi mekânsal bir yolculuğa çıkararak haptik bir deneyim kurgular. Mimari, durağan bir yapı gibi görünse de, kullanıcının hareketiyle "haptik olarak imgelenir ve mobilize edilir" (Bruno, 2002:66). Film ise, montaj ve kamera hareketleri aracılığıyla bu mekânsal yolculuğu yeniden üretir ve böylece her iki disiplin de bedensel bir keşif alanı sunar. Haptik deneyim, klasik optik algının mesafeli ve nesneleştirici yapısına karşı daha yakın, daha yoğun ve daha öznel bir ilişki biçimini ifade eder. Bu bağlamda mekân, bireyin içine dahil olduğu, onunla temas kurduğu ve bu temas aracılığıyla anlam kazandığı bir alan hâline gelir. Sinemada bu deneyim, özellikle uzun planlar, sabit kamera kullanımı ve mekânsal sürekliliğin vurgulanması aracılığıyla güçlendirilir. İzleyici bu tür estetik tercihler sayesinde mekânı yalnızca görmez, onun içinde "bulunur" ve onu deneyimler.

Bu noktada Brian Massumi'nin duygulanım (*affect*) kavramsallaştırması, mekânsal deneyimin dil-öncesi boyutlarının anlamak açısından önemli bir katkı sunar. Massumi'ye (2002) göre duygulanım, henüz bilinçli bir duyguya dönüşmemiş, ancak beden ile çevre arasındaki etkileşimde ortaya çıkan yoğunluklar olarak tanımlanır. Bu yoğunluklar tam anlamıyla ifade edilemez ancak hissedilir, yönlendirir ve bireyin algısını biçimlendirir. Duygulanım bu nedenle temsil edilebilir bir içerikten ziyade deneyimlenen bir süreçtir ve anlam üretiminin dil devreye girmeden önceki katmanında yer alır. Mekân, bu duygulanımsal süreçlerin ortaya çıktığı ve dolaşıma girdiği bir ortam olarak işlev görür. Birey belirli bir mekânda bulunduğu yalnızca fiziksel bir konumda yer almaz, aynı zamanda o mekânın atmosferine, ritmine ve yoğunluğuna maruz kalır. Massumi (2002: 34) bu durumu mekânın şekline göre yönlenmek olarak tanımlar. Bu yöneliş, görsel bir harita okumaktan ziyade, bedenin mekânın

yoğunluğuna verdiği özerk bir tepkidir. Beden ve nesneler birbirinin protezleri gibidir. Birbirlerine geçerek asimetrik bir simbiyoz oluştururlar. Deneyim bu iki kutup (beden ve mekân/nesne) arasında gerçekleşir. Mekânın canlılığı ve yeni olanın gelişi, bu etkileşimlerdeki öngörülemez yoğunluklar yoluyla bedene nüfuz eder (Massumi, 2002: 71).

Yi-Fu Tuan'ın (2001) "mekânın dokusu" (*texture of place*) olarak tanımladığı şey, tam da bu yoğunluğu, mekânın beden tarafından hissedilen maddi ve duyuşsal katmanını ifade etmektedir. Tuan'a göre bir yerin "hissi" (feel), sadece görsel bir gözlem değil, zamanla edinilen ve "kaslar ile kemiklere kaydedilen" (2001:184) derin bir bilgi birikimidir. Bir denizcinin güverteadaki yürüyüş tarzı veya bir köylünün dağlık arazideki adım atma biçimi, mekânın maddi özelliklerinin bedene nasıl işlediğinin birer örneğidir (2001:184). Bu bağlamda mekânın dokusu, bedenin o çevreyle girdiği fiziksel etkileşimin bir sonucudur. Tuan, mekânın (space) bir "yer" (place) haline gelmesini, onun değerini somutlaşmış hali olmasına bağlar. Deneyim ne kadar yoğun ve bütünsel olursa (yani hem bedensel hem de zihinsel), o mekân o kadar gerçek ve dokulu hissedilir (2001: 18; 100). Mekân, hareket etmemize izin veren özgürlük ve açıklık sembolüdür. Ancak biz bu alanı daha iyi tanıdıkça ve ona anlam yükledikçe, mekân yavaş yavaş "yer"e dönüşmeye başlar. Örneğin, yeni taşınılan bir mahalle başlangıçta kafa karıştırıcı imgelerden oluşan "orada bir yerdeki bulanık bir mekân" iken, önemli sokak köşeleri ve simge yapılar tanımlandıkça tanıdık bir yer haline gelir (Tuan, 2001: 17-18) Bir yerin hissini kazanmak zaman gerektirir. Bu his, günbegün tekrarlanan, çoğunlukla sıradan ve dramatik olmayan deneyimlerin birleşimidir. Mekân, tamamentanidik he geldiğinde artık "yer" olmuştur. Mekânın duyuşsal bir katmanı vardır. Tuan'a göre (2001: 2) "duygu, tüm insan deneyimini renklendirir". İnsanlar, nesnelere ve mekânlara insani veya canlı özellikler yükledikleri ölçüde onlarla bağ kurarlar. Yerliler, kendi mekânlarının ambiyansı içinde yaşarlar. Bu, düşünceden önce gelen, bedensel olarak hissedilen bir varoluş halidir. Söz konusu duyuşsal katman, mekânı boş

bir alan olmaktan çıkarıp, anılarla ve değerlerle yüklü bir "yer" haline getirir.

Columbus filminde bu duygulanımsal ve haptik mekân anlayışı son derece belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Filmdeki mimari yapılar, karakterlerin duygusal durumlarıyla doğrudan etkileşime giren, onları etkileyen ve yönlendiren yapılar olarak işlev görür. Özellikle Casey karakterinin mimariyle kurduğu ilişki bu bağlamda dikkat çekicidir. Casey, mimariyi hisseden, onunla duygusal bir bağ kuran ve bu bağ aracılığıyla kendi içsel dünyasını düzenleyen bir figürdür. Onun için mimari, Bruno'nun (2002) yaşanabilir mekân olarak tanımladığı şeye karşılık gelmektedir: içine girilen, beden tarafından kavranılan ve duygusal olarak sahiplenilen bir alan.

Sonuç olarak mekânın duygulanımsal ve haptik boyutu, onun yalnızca toplumsal olarak üretilen bir yapı olmadığını bununla birlikte bedensel olarak deneyimlenen ve duygusal olarak hissedilen bir süreç olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım mekânı görsel temsilin ötesine taşıyarak onu iletişimsel bir yüzey hâline getirir.

İlişkisel, Bedensel ve Mekânsal Bir Süreç Olarak İletişim

Kişilerarası iletişim, uzun süre boyunca doğrusal bir model çerçevesinde, gönderici ile alıcı arasında gerçekleşen bir bilgi aktarım süreci olarak ele alınmıştır (Shannon ve Weaver, 1949). Bu yaklaşım, iletişimi büyük ölçüde dilsel kodların iletilmesi ve çözülmesi üzerinden tanımlamakta ve iletişimin bağlamsal, bedensel ve duygulanımsal boyutlarını ikincil bir konuma yerleştirmektedir. Ancak özellikle çağdaş iletişim kuramlarında bu indirgemeci yaklaşım giderek terk edilmiş; iletişim, çok katmanlı, ilişkisel ve süreç odaklı bir fenomen olarak yeniden kavramsallaştırılmıştır (Craig, 1999).

Bu dönüşümün önemli temsilcilerinden biri olan Martin Buber, iletişimi araçsal bir etkinlik olmaktan çıkararak varoluşsal bir ilişki biçimi olarak ele alır. Buber'in (1958) "Ben-Sen" (*I-Thou*) ve "Ben-O" (*I-It*) ayrımı bu bağlamda belirleyici bir analitik araç sunmaktadır. "Ben-O" ilişkisinde

karşıdaki birey bir nesne, bir araç ya da bir işlev olarak konumlandırılırken; "Ben-Sen" ilişkisinde karşıdaki tam bir özne olarak tanınır ve anlam bu karşılaşma içinde ortaklaşa üretilir. Bu yaklaşımda iletişim, karşılaşma anında birlikte kurulan bir deneyimdir (1958: 6). Bu ilişkisel perspektif, Herbert Blumer'ın sembolik etkileşimcilik kuramıyla daha da genişletilebilir. Blumer'e göre (1969) anlam, nesnelerin ya da durumların kendisinde içkin olarak kabul edilemez aksine bireyler arası etkileşim sürecinde ortaya çıkar ve sürekli olarak yeniden müzakere edilir. Sembolik etkileşimcilik bağlamında bir mimari yapı, nesnel özellikleriyle sabit bir anlam taşımaz, ona yöneltilen dikkat, geçirilen deneyimler ve kurulan ilişkiler aracılığıyla bunu kazanır.

Edward T. Hall'ın (1966: 1) geliştirdiği proksemik kuram, bireyler arasındaki fiziksel mesafenin ve mekânsal düzenlemenin iletişim sürecindeki belirleyici rolünü ortaya koyar. Hall, kişilerarası mesafeyi mahrem (samimi), kişisel, sosyal ve kamusal olmak üzere dört bölgeye ayırmakta, bu mesafe bölgelerinin ilişkinin niteliğini hem yansıttığını hem de yeniden ürettiğini savunmaktadır. Mahrem mesafe bireyin en yakın çevresini kapsayan, vücut teması, koku ve ısı algısının çok yüksek olduğu mesafedir. Genellikle sadece çok yakın duygusal bağlara sahip kişiler (eşler, ebeveyn ve çocuklar gibi) için ayrılmıştır. Kişisel mesafe arkadaşların ve tanıdıkların birbirleriyle etkileşim kurduğu "koruyucu bir kabuk" gibidir. Bu mesafe, bireyin dokunulma isteği ile sosyal mesafesini koruma arzusu arasındaki dengeyi yansıtır. Sosyal mesafe iş toplantıları, resmi işlemler ve yabancılarla kurulan sosyal temaslar için kullanılan mesafedir. Bu mesafede kişi, çevresindekilerle doğrudan fiziksel temasa geçmeden etkileşim sürdürebilir. Genel/kamusal mesafe bir topluluğa hitap eden konuşmacılar veya önemli şahsiyetler ile izleyicileri arasında bırakılan en uzak mesafedir. Bu düzeyde etkileşim daha az kişiseldir ve görsel/işitsel ipuçları daha geniş bir alana yayılır. Hall, bu mesafelerin her birinin bir "yakın" ve bir "uzak" fazı olduğunu belirtir. Bu bölgeler arasındaki geçişler, koku, dokunma, ses tonu ve vücut ısı

gibi duysal verilerdeki değişimlerle belirlenir. Kültürel farklılıklar bu mesafe algılarını doğrudan etkiler. Örneğin, bir kültür için "sosyal" kabul edilen bir mesafe, başka bir kültürde "mahrem" sayılarak rahatsızlık yaratabilir (Hall, 1966: 113-131).

İletişimin dilsel olmayan boyutlarını anlamak açısından Susan Sontag'ın sessizlik üzerine geliştirdiği düşünceler de buna önemli bir katkı sunmaktadır. Sontag'a göre (1969) sessizlik, iletişimin yokluğudeğil aksine anlamıyoğunlaştığı ve ifadenin sınırlarını zorladığı bir alandır. Söylenmeyen, ertelenen ya da eksik bırakılan ifadeler, çoğu zaman doğrudan dile getirilenlerden daha güçlü bir anlam üretim potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla bir sanat eserindeki "kompozisyon anlayışı, her bir görsel öğenin belirli bir düzen içinde yer aldığı, simetri ile asimetrinin dengelendiği bir yapı oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, görsel sessizlik kavramıyla da yakından ilişkilendirilebilmektedir. Geniş beyaz alanların, sınırlı renk paletlerinin ve tipografik ritmin oluşturduğu sade yapı, izleyicide sessiz fakat güçlü bir etki bırakmaktadır" (Kaya, 221: 2025).

Bu kuramsal yaklaşımlar birlikte ele alındığında kişilerarası iletişim, yalnızca sözlü ifadelerden ibaret olmayan bedensel, mekânsal ve duygulanımsal boyutların iç içe geçtiği çok katmanlı bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. İletişim bireyler arasında kurulan ilişkiler aracılığıyla şekillenirken, bu ilişkiler de içinde gerçekleştiği mekânsal bağlamdan bağımsız düşünülemez. Dolayısıyla iletişim ve mekân, birbirinden ayrı iki alan olarak kabul edilemez. Bu bağlamda bunlar karşılıklı olarak birbirini kurar ve dönüştürür.

Columbus filminde Mimari ve Duygulanımsal İletişim

Kuramsal çerçevede tartışıldığı üzere duygulanım, bireyin çevresiyle kurduğu ilişkide ortaya çıkan, çoğu zaman dilsel olarak tam ifade edilemeyen yoğunluklar bütünü olarak anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Brian Massumi'nin (2002) duygulanım kavramsallaştırması ve Giuliana Bruno'nun (2002) haptik mekân yaklaşımı birlikte düşünüldüğünde duyguların dolaşıma girdiği ve aktarıldığı bir

iletişim yüzeyi olduğu görülmektedir. *Columbus* filmi, bu duygulanımsal iletişim biçimini sinemasal düzeyde inşa etmektedir.

Filmde mimari yapılar, karakterlerin duygusal durumlarını doğrudan ifade eden sembolik nesnelerolarak sunulmaz, bunun yerineduyguların dolaylıolarak ortaya çıktığı, aktarıldığı ve dönüştüğü atmosferler yaratır. Bu durum, mimarinin temsil edici bir işlevden ziyade süreç içkin ve etkiel bir rol üstlendiğini göstermektedir. Başka bir deyişle mimari, karakterlerin iç dünyasını gösteren bir araç olmaktan çok bu iç dünyanın oluşumuna katılan bir yapı hâline gelmektedir. Sara Ahmed'in (2004) "duygulanımın yapışkanlığı" (*stickiness of affect*) kavramı bu ilişkiyi kavramsallaştırmak için özellikle verimlidir. Belirli nesneler ve mekânlar, tarihsel ve bireysel deneyimler aracılığıyla duygulanımı tutmaya ve taşımaya başlamakta ve böylece o mekâna her geri dönüş, birikmiş duygulanımı yeniden etkinleştirmektedir. Casey'nin listesindeki üçüncü yapıya her yaklaşması tam olarak bu yapışkanlığın ifadesidir. Yapı, travmatik hafızayı ve onun aşılmasını aynı anda taşımaktadır. Buyönüyle söz konusu *Irwin Union Bank* binası tasarlanan mekân düzeyinde mimari bir anlam taşımaktadır. Dönemin bankacılık anlayışını reddeden şeffaf cam cephe, merdiven gerektirmeyen sokak düzeyindeki giriş ve davetkâr açıklık, bilinçli bir toplumsal ve estetik ideolojinin ürünüdür. Aynı yapı algılanan mekân düzeyinde çoğu Columbus sakini için gündelik ve görünmez hâle gelmiş, alışlagelmiş bir fiziksel varoluşa indirgenmiştir. Casey için ise bu yapı yaşanan mekân düzeyinde işlev görmektedir. Annesinin eve dönmediği gecelerde sığındığı, duygusal yoğunlukların biriktiği ve öznel anlamın şekillendiği bir "yer"e dönüşmüştür. Aynı fiziksel yapının bu iki düzeyinin eş zamanlı varlığı, mekânın sabit bir anlam taşımadığını deneyimleyen özneye ve kurulan ilişkisel ağa göre sürekli yeniden üretildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Casey karakterinin mimariyle kurduğu ilişki, duygulanımsal iletişimin en belirgin örneklerinden birinisunar. Casey, belirli yapılar karşısında hissettiği duyguları çoğu zaman doğrudan ifade etmekte

zorlanır. Bu durum duygulanımın doğası gereği dilsel olarak tam karşılık bulamamasıyla ilişkilidir. Casey'nin mimariyi anlatırken duraksaması, cümlelerini yarım bırakması ya da kelimeler yerine jestlere yönelmesi özellikle banka yapısı önünde ellerini havaya kaldırarak kübik bir şekil yaptığı ve ardından yüzündeki ifadenin değiştiği an, Massumi'nin duygulanımı (2002: 25-27) henüz dile gelmemiş bedensel yoğunluk olarak tanımlamasını doğrudan somutlaştırmaktadır. Bu anlarda mimari, söylenemeyen duyguların taşıyıcısı hâline gelmekte ve beden konuşmayı bıraktığında mekân konuşmaya devam etmektedir. Casey'nin beden dili, mimariyle kurduğu ilişkinin ne salt estetik ne de salt entelektüel olduğunu; onun için bir varoluş meselesi olduğunu sözsüz biçimde aktarmaktadır. Bu bağlamda mimari, karakterler arasında dolaylı bir iletişim kanalı işlevi görür. Casey'nin belirli bir yapıyı Jin'e göstermesi yalnızca bilgi aktarma amacı taşımaz aynı zamanda o yapıya yüklediği duygulanımsal anlamı paylaşma girişimi olarak okunabilir. Bu paylaşım birlikte bulunma, birlikte bakma ve birlikte deneyimleme üzerinden gerçekleşir. Dolayısıyla iletişim burada deneyimsel bir nitelik kazanır.

Jin karakterinin bu sürece verdiği tepkiler, duygulanımsal iletişimin kişilerarası boyutunu görünür kılar. Başlangıçta Casey'nin mimariye yüklediği anlamları kavramakta zorlanan Jin, zamanla bu duygulanımsal alanın içine dâhil olmaya başlar. Massumi'ye göre (2002) duygulanım bulaşıcıdır. Bedenler ve mekânlar arasında dolaşıma girer. Bu perspektiften bakıldığında Jin'in dönüşümü birlikte yürüyüşler, birlikte sessizlikler ve mimari mekânla ortak bedensel temas aracılığıyla gerçekleşen bir duygulanımsal yeniden yapılanmadır. Babasının fotoğraf makinesini boynuna takıp yapıları kaydetmeye başlaması Ahmed'in (2004) kavramsallaştırmasıyla, duygulanımın artık kendi bedenine ve kendi pratiğine "yapıştığının" göstergesidir.

Filmde bu süreç büyük ölçüde sessizlik ve durağanlık üzerinden kurulur. Diyalogların sınırlı olduğu, karakterlerin uzun süre aynı mekân içinde birlikte bulunduğu sahneler (*North Christian*

Church'ün önünde uzun süre sessizce durdukları an ya da listenin üçüncü yapısına gece yaptıkları ziyaret) duygulanımsal yoğunluğun en yüksek olduğu anlar olarak öne çıkar. Bu sahnelerde iletişim, sözcüklerin yokluğunda bile devam eder. Bakışlar, beden dili ve mekânsal konumlanma aracılığıyla anlam üretilir.

Filmin sinematografik yapısı da bu duygulanımsal iletişimi destekleyecek şekilde kurulmuştur. Kogonada'nın ilham aldığı Ozu'nun "pillow shots" olarak bilinen anlamsız nesne planlarından türeyen boş mekân çekimleri, *Columbus*'ta mimari yapılara uygulanan uzun ve sessiz planlara dönüşmektedir. Karakterler sahneden çekildikten sonra bile kameranın yapıyı tutmaya devam etmesi izleyiciyi mekânın duygulanımsal artığıyla, orada yaşananların mekânda bıraktığı izle baş başa bırakmaktadır. Uzun planlar ve sabit kadrarlar bu işlevle birleştiğinde, duygulanım hızlı tüketilen bir görsel etki olmaktan çıkarak zamana yayılan, izleyiciyi de içine çeken bir deneyime dönüşür.

Dolayısıyla *Columbus*, mimariyi yalnızca fiziksel bir çevre ya da estetik bir nesne olmanın ötesine taşır ve mekânı duygulanımsal iletişimin kurulduğu, biriktiği ve aktarıldığı bir arayüz olarak konumlandırır. Mekân bu bağlamda, karakterler arasındaki duygusal akışın gerçekleştiği, yoğunlaştığı ve dönüştüğü bir alan hâline gelir. Bu durum, iletişimin dilsel sınırlarını aşan ve mekânsal deneyimle iç içe geçen çok katmanlı bir yapı olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

Mesafe, Hareket ve Sessizlik: Columbus'ta İletişimin Mekânsal Kurgusu

Columbus filminde kişilerarası iletişim, karakterlerin mekân içindeki konumlanış biçimleri, yönelimleri ve hareket pratikleri üzerinden kurulan çok katmanlı bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda mekân, iletişimin gerçekleştiği pasif bir zemin olmaktan çıkarak iletişimsel ilişkilerin biçimlenmesini doğrudan etkileyen aktif bir unsur hâline gelir. Bu durum, Edward T. Hall'ın (1966; 1959) proksemik kuramı ve sözsüz iletişim araştırmalarının sunduğu kavramsal çerçeve aracılığıyla daha sistematik biçimde kavranabilir.

Hall'a göre (1966: 1-5) bireyler arasındaki fiziksel mesafe ve mekânsal düzenleme, iletişimin niteliğini belirleyen temel göstergelerden biridir. Ancak *Columbus* bağlamında bu kuramsal çerçeve yalnızca mesafe ölçümleriyle sınırlı kalmayıp, karakterlerin mekân içindeki yönelimleri, konumlanma biçimleri ve hareket ritimleriyle birlikte ele alınmalıdır. Filmin erken aşamalarında Casey ve Jin'in ilk karşılaşmasında dikkat çeken en önemli unsur, karakterlerin mekân içindeki ayrılmış konumlarıdır. İlk karşılaşma sahnesinde aralarında fiziksel bir demir bariyer yer almaktadır ve bu düzenleme Hall'ın kamusal mesafe bölgesine karşılık gelmekte ve ilişkinin başlangıçtaki yabancılığını görsel olarak kodlamaktadır. Bu sahne, iletişimin henüz kurulmamış ya da sınırlı kaldığı bir ilişki biçiminin mekânsal ifadesidir. Bariyer iki öznenin ortak bir etkileşim mekânı kurmasını fiziksel olarak engellemekte ve böylece iletişim kamusal bir mesafede ve yarı açık bir konfigürasyonda kalmaktadır. Burada mekân, iki özne arasındaki potansiyel ilişkiyi geciktiren ve askıda tutan bir yapı olarak işlev görmektedir.

İlerleyen sahnelerde bu mekânsal ayrışmanın yerini daha akışkan ve eşzamanlı bir konumlanma biçimi alır. Özellikle birlikte yürüdükleri sahnelerde karakterler yan yana konumlanır ve bu durum iletişimin ritmini köklü biçimde değiştirir. Casey ve Jin'in birlikte yaptığı mimari yürüyüşler salt fiziksel yer değiştirme değil ortak bir dikkat ve duygulanım alanının bedensel olarak inşasıdır. Yüz yüze iletişimde sıklıkla görülen karşılaşma gerilimi yerini, birlikte hareket etmenin sağladığı daha açık ve sürekliliği olan bir etkileşime bırakır. İletişim, belirli bir hedefe yönelmiş bir diyalogdan ziyade eşlik eden bir süreç hâline gelir. Yan yana konumlanmanın sağladığı bu dolaylılık, Hall'ın kişisel mesafe bölgesine geçişin doğal bir sonucudur. Karakterlerin bakışlarının yürüyüş boyunca çoğu zaman önlerine ya da yapılaraya yönelmesi, iletişimin doğrudan bir yüzleşme yerine dolaylı ve açık uçlu biçimde ilerlediğini göstermektedir.

Buna karşılık filmin belirli anlarında karakterlerin yüz yüze konumlandığı sahneler, iletişimin

yoğunlaştığı ve gerilim kazandığı momentler olarak öne çıkar. *First Christian Church*'ün iç mekânında yanyana oturmaları din, modernizm ve aile üzerine bir diyalogu mümkün kılarken; listenin üçüncü yapısı önünde gece yarısı yüz yüze geldiklerinde söylenemeyen şeyler nihayet dile dökülmektedir. Bu tür konumlanmalar, Hall'ın samimi mesafe bölgesine yaklaşıldığını ve iletişimin daha açık, daha doğrudan ve aynı zamanda daha kırılğan hâle geldiğini göstermektedir. Fiziksel yakınlık burada aynı zamanda çatışma ve yüzleşmenin de taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Köprü sahnesi, mekânsal konumlanmanın iletişimsel işlevini en yoğun biçimde ortaya koyan örnek olarak öne çıkmaktadır. Victor Turner'ın (1969: 95) "liminality" (eşiksellik) kavramı, bu sahneyi kavramlaştırmak için son derece verimlidir: Turner'a göre eşik mekânları, bireylerin alışlageldik sosyal konumlarından çıktığı, dönüşümün askıda tutulduğu ve yeni kimlik konumlarının müzakere edildiği geçiş alanlarıdır. Köprü tam olarak bu işlevi üstlenmektedir: ne tamamen "burada" ne de "orada" olan, hem geçişi hem de geri dönüşü mümkün kılan liminal bir mekân. Bu sahnede karakterlerin konumlanışı alınan kararların ve varoluşsal yönelimlerin mekânsal bir ifadesidir. Casey'nin Columbus'ta kalmak, Jin'in babasının yanına dönmek ile ilgili kararları, köprü'nün liminal yapısında, iki yakasında, ortasında, karşılıklı ya da yan yana konumlanarak mekânsal olarak da müzakere edilmektedir. Mesafenin diyalog ilerledikçe artıp azalması, karakterlerin hem sözel hem bedensel düzeyde birbirine yaklaşıp uzaklaştığı bu liminal anın dinamizmini pekiştirmektedir.

Mekânsal Algının ve Anlamların Dönüşümü: Jin Karakteri Üzerinden Bir Okuma

Filmde Columbus kentinin modernist mimarisi başlangıçta gündelik hayatın sıradan bir parçası olarak konumlandırılır. Bu yapılar, şehirde yaşayan karakterler için çoğu zaman fark edilmeyen, alışılmış çevresel unsurlar niteliğindedir. Mekân burada pratikler içinde tüketilen ancak çoğunlukla sorgulanmayan bir gerçeklik olarak ortaya çıkar. Tura çıkan rehberin binaları tarihsel bilgi

eşliğinde aktarması bu düzeyin sinematografik sergilenmesidir. Ancak film ilerledikçe bu sıradanlık özellikle Casey karakteri aracılığıyla kırılmaya başlar. Casey için bu yapılar duygusal ve düşünsel yoğunlukların biriktiği, deneyimsel olarak derinleşmiş alanlardır. Belirli bir yapının önünde uzun süre durması, mimariyi sözsüz biçimde bedensel olarak kavraması, mekânı bir tür zihinsel ve duygusal denge noktası olarak kullanması bu duruma işaret etmektedir.

Buna karşılık Jin karakterinin başlangıçta mimariyi yalnızca görsel bir nesne olarak algılaması, onun henüz bu duygulanımsal düzeye erişmediğini gösterir. Ancak film ilerledikçe Jin'in de mekânı hissetmeye başlaması, fotoğraf makinesini boynuna takması, yapıları kaydetmesi, misafirhanenin düzenini kişiselleştirmesi duygulanımın kişilerarası etkileşim ve mekânsal temas aracılığıyla aktarılabilirdiğini ortaya koymaktadır.

Filmin sinematografik tercihleri olan uzun planlar, sabit kamera kullanımı ve mimariyi merkezde tutan kadrarlar mekânın algılanma biçimini yeniden yapılandırır. Kogonada'nın özellikle karakterler sahneden ayrıldıktan sonra da yapıları odaklanan çerçevelerini sürdürmesi izleyiciyi mekânla baş başa bırakarak onu da bedenlenmiş bir algı sürecine davet etmektedir. İzleyici, bu estetik stratejiler aracılığıyla mekânı üzerinde durulması, düşünülmesi ve hissedilmesi gereken bir deneyim olarak algılar. Casey ile Jin arasındaki fark bu algısal dönüşümün daha net anlaşılmasını sağlar. Jin karakteri filmin başında mimariyi yüzeysel biçimde algılamakta ve bu yapıları anlamdan yoksun nesneler olarak değerlendirmektedir. "Mimari hakkında bir şey bilmiyorum ve umursamıyorum" ifadesi, onun Columbus'u henüz kimlik ve tarih üretemeyen bir mekân olarak deneyimlediğini göstermektedir. Ancak Casey ile kurduğu etkileşim süreci Jin'in bu algısını kademeli olarak dönüştürür. Bu dönüşüm, mimari yapıları ilişkin anlamın etkileşim içinde yeniden ve yeniden müzakere edilmesinden kaynaklandığını göstermektedir (Blumer, 1969). Casey'nin bir yapıyı kişisel deneyimiyle aktardığı anlar (özellikle "bana

bunun seni nasıl hissettirdiğini anlat" diyalogu) bu müzakere sürecinin en belirgin tezahürleridir.

Bir başka sahnede Jin, babasının ceketini boş sandalyeye asarak "go" oyunu oynamaktadır. Bu sahne, misafirhanenin tasarlanan mekân olarak işlevsel ve kişiselsiz halden, Jin'in gündelik ritüeli aracılığıyla yaşanan mekâna dönüştüğü anı temsil etmektedir. Yer bilinci kazanımı süreciyle de örtüşen bu dönüşüm, mekânın, bireyin gündelik pratiklerini, duygusal bağlarını ve hafızasını içselleştirdiği anda mekândan yere geçtiğini göstermektedir. Ayrıca bu sahne, Jin'in babasıyla çözüme kavuşmamış ilişkisini de mekân dolayımıyla ele aldığı andır. Beden olarak orada bulunmayan baba, ceket ve oyun aracılığıyla mekânda temsil edilmekte ve Jin bu temsil üzerinden babasını anlamaya çalışmaktadır.

Bunun yanında Jin'in babasına ait fotoğraf makinesini boynuna takarak yapıları kaydetmeye başladığı sekans salt estetik bir tercih değildir. Burada, fotoğraf makinesinin babanın mekânla kurduğu ilişkinin bedensel bir uzantısı olarak duygulanımı Jin'e taşıdığı görülmektedir. Söz konusu sahnelerde fotoğraflamak, mekânı pasif biçimde görmekten çıkıp onu çerçevelemek, seçmek ve anlamlandırmaktır.

Filmde Jin karakterinin geçirdiği dönüşüm, mekânın ve iletişimin nasıl karşılıklı olarak birbirini yapılandırdığını ortaya koyan merkezi bir örnek sunmaktadır. Bu dönüşüm derin bir düzeyde, algının yeniden yapılandırılması, anlamın ilişkisel olarak üretilmesi ve nihayetinde mekânsal bir yer bilinci kazanımı olarak ele alınmalıdır. Bu dönüşüm, mekânın algılanmasının bireysel bir süreç olmakla birlikte kişilerarası etkileşim aracılığıyla şekillendiğini de ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle mekânın deneyimlenme biçimi yalnızca bireyin içsel durumu ile açıklanamaz, aynı zamanda kişinin kurduğu ilişkisel ağlara bağlıdır. Casey'nin Jin'e mimariyi aktarırken söyledikleri içerik düzeyinde bilgi taşıırken, ilişki düzeyinde Jin'in mekânla kurduğu bağın nasıl derinleşeceğini belirleyen bir davet işlevi görmektedir. Söz konusu durum aynı zamanda iletişimin dönüştürücü

gücünü görünür kılmaktadır. Casey ile Jin arasındaki etkileşim birlikte deneyimleme ve paylaşım üzerine kuruludur. İletişim burada Buber'in (1958) "Ben-Sen" ilişkisinin gerektirdiği biçimde, her iki öznenin de dönüştüğü karşılıklı bir oluş sürecidir. Nitekim Casey de bu ilişki boyunca dönüşmektedir. Jin'in ısrarıyla kendi duygusal bağını ilk kez söze dökmesi, Columbus ile olan ilişkisini mesafeli biçimde yeniden görmesine zemin hazırlamaktadır.

Jin karakterinin geçirdiği dönüşüm, mekânın anlamının sabit olmadığını; kişilerarası etkileşim, bedensel deneyim ve duygulanımsal temas aracılığıyla sürekli yeniden üretildiğini göstermektedir. Blumer'ın anlam müzakeresi, Tuan'ın yer bilinci kazanımı, Ahmed'in duygulanım yapışkanlığı kavramları bir arada düşünüldüğünde Jin'in yolculuğu iletişimin mekânsal, duygulanımsal ve ilişkisel boyutlarının kesişiminde gerçekleşen bir dönüşüm olarak belirlemektedir.

Sonuç

Bu çalışma, *Columbus* filmini iletişim ve mekân ilişkisi bağlamında inceleyerek sinemasal mekânın anlam üretimi ve kişilerarası etkileşim süreçlerinde aktif bir rol üstlendiğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışma boyunca mekânı sabit bir arka plan olarak ele alan yaklaşımların ötesine geçilerek, mekân dinamik, ilişkisel ve çok katmanlı bir yapı olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu kavramsallaştırmanın hem kuramsal hem de sinemasal düzeyde geçerlilik taşıdığı, analiz sürecinde ortaya konmuştur.

Çalışmanın en temel bulgusu şudur: *Columbus*'ta iletişim dilden önce mekânda başlamaktadır. Karakterlerin birbirlerine ilk sözcüklerini söylemeden önce mimari yapılar karşısında, demir bariyerlerle ayrılmış sokaklarda ve birlikte yürüdükleri yollar üzerinde birbirlerine ve şehre ilişkin konumlarını belirlemiş oldukları görülmektedir. Bu bulgu, iletişimi ağırlıklı olarak dilsel bir aktarım süreci olarak ele alan geleneksel modellerin mekânsal, bedensel ve duygulanımsal boyutları sistematik olarak dışarıda bıraktığını ve bu dışarıda bırakmanın analitik bir maliyet

yaratıldığını göstermektedir. *Columbus*, tam da bu maliyeti görünür kılan bir örnek olarak işlev görmektedir.

Bununla birlikte film, sessizlik ve durağanlık gibi unsurları iletişimsel yapıların ayrılmaz parçaları hâline getirerek iletişimin sınırlarını genişletmektedir. *Columbus*'ta sessizlik, duygulanımsal iletişimin en güçlü olduğu anlarda merkezi bir rol oynamakta ve mekânsal deneyimle birleşerek sözel iletişimin taşıyamayacağı anlam yüklerini üstlenmektedir. Bu boyut, iletişim araştırmalarında sessizliğin çoğunlukla iletişimin kesilmesi ya da başarısızlığı olarak yorumlanmasına karşı önemli bir karşı argüman oluşturmaktadır.

Kuramsal açıdan çalışma, mekân araştırmaları ile iletişim araştırmalarının kesişiminde özgün bir sentez denemesi ortaya koymuştur. Lefebvre'nin (1991) yapısalci mekân üretimi kuramı, Massey'nin (2008) ilişkisel mekân anlayışı ve Hall'ın (1966) proksemik teorisi ile birlikte işletildiğinde, her iki alan arasındaki kavramsal köprünün zorunlu olduğu görülmektedir. Bu sentez, tek bir kuramsal çerçevenin sunabileceğinden daha bütünlüklü bir analitik görünürlük sağlamaktadır.

Analiz bulgularının daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesi, sinema çalışmaları açısından da önemli sonuçlar doğurmaktadır. Kogonada'nın *Columbus*'u, "mimari film" geleneğini yalnızca yapıları görselleştirmenin ötesine taşıyarak mimariyi kişilerarası iletişimin birincil aracı hâline getirmekte ve böylece bu geleneğe özgün bir katkı sunmaktadır. Bu yaklaşım, mekânı kapatıcı değil, dönüştürücü bir güç olarak konumlandırmaktadır.

Bu çalışma, sinemasal mekânın iletişimsel işlevine dair literatüre üç temel katkı sunmaktadır. Birincisi, mekânın temsil edilen bir unsur olmanın ötesinde anlam üretiminin, ilişki kurmanın ve dönüşümün gerçekleştiği aktif bir iletişim bileşeni olduğunu göstermektedir. İkincisi, iletişimin mekânsal ve duygulanımsal boyutlarını sözel iletişimle eşdeğer ya da ondan önce gelen birincil bir kanal olarak konumlandırarak dil merkezli iletişim kuramlarının sınırlarını zorlamaktadır. Üçüncüsü ise mimariyi

salt estetik ya da işlevsel bir nesne olmaktan çıkarak kişilerarası ilişkilerin kurulmasında, derinleşmesinde ve dönüşmesinde belirleyici rol oynayan bir iletişim aracı olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu üç katkı, *Columbus*'u mekânın iletişimsel doğasını açığa çıkaran ve bu ilişkiyi sinemasal düzeyde incelikle işleyen özgün bir örnek olarak konumlandırmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, mekân ve iletişim arasındaki ilişkinin sinemasal anlatı içinde nasıl kurulduğunu ortaya koyarak bu iki alanın birbirinden bağımsız olmadığını aslında karşılıklı olarak birbirini kuran ve dönüştüren yapılar olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle *Columbus*, mimariyi anlam üretiminin, ilişki kurmanın ve dönüşümün birincil ortamı olarak konumlandıran bir film olarak sinemada mekânın pasif bir fon olmaktan çıkıp iletişimin özgün bir yönüne dönüştüğü anı temsil etmektedir.

Kaynaklar

Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.

Architectural Record. (2018, July 19). In Columbus, filmmaker Kogonada begins a new conversation about modernism. <https://www.architecturalrecord.com/articles/12898>

Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Prentice-Hall.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction* (8th ed.). McGraw-Hill.

Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Verso.

Buber, M. (1958). *I and thou* (R. G. Smith, Trans.). Scribner.

Craig, R. T. (1999). Communication theory as a field. *Communication Theory*, 9(2), 119–161.

Forty, A. (2000). *Words and buildings: A vocabulary of modern architecture*. Thames & Hudson.

Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. Wallflower Press.

Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics, Vol. 3: Speech acts* (pp. 41–58). Academic Press.

Hall, E. T. (1959). *The silent language*. Doubleday.

Hall, E. T. (1966). *The hidden dimension*. Doubleday.

Kaya, S. E. (2025). Josef Müller-Brockmann Afişlerinde Sessizlik, Boşluk ve Görsel Denge İlişkisi. *Türkiye Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 10(2), 220–243.

Kogonada (Yönetmen). (2017). *Columbus* [Film]. Superlative Films; A24.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, çev.). Metis

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gürbüz, Çev.) Metis.

Massey, D. (2008). *For space*. SAGE.

Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.

Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. Pion.

Shannon, C. E., & Weaver, W. (1949). *The mathematical theory of communication*. University of Illinois Press.

Sontag, S. (1969). The aesthetics of silence. In *Styles of radical will* (pp. 3–34). Farrar, Straus and Giroux.

Tuan, Y.-F. (2001). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

Extended Abstract

This study examines Kogonada's film *Columbus* (2017) in the context of the relationship between space, architecture, and interpersonal communication, demonstrating that space is a foundational component of meaning-making and communication—contrary to the superficial notion that it serves merely as an aesthetic backdrop. Despite its minimalist narrative structure, the film places architecture at the center of the narrative, revealing how space functions on perceptual, emotional, and relational levels. Within this framework, space is treated as an active field of communication where meaning is produced and relationships are established and transformed.

The study is based on a qualitative research approach and is structured using interpretive film analysis. The analysis process was conducted at three main levels: scene/sequence analysis, dialogue and discourse analysis, and spatial-compositional analysis.

At the first level, findings regarding the perceptual and experiential transformation of space align directly with the theory of the social production of space. The film demonstrates that architectural structures do not carry fixed and unchanging meanings; rather, they constantly acquire new meanings in accordance with the relationships the characters establish with them. Space emerges not as merely social nor merely individual, but as a dual-layered structure arising from the mutual production of both levels. This finding demonstrates that the concurrent application of structuralist and phenomenological perspectives—which are sometimes treated as separate in spatial studies—is analytically necessary. Massey's (2008) relational understanding of space also plays a decisive role at this intersection; the fact that Casey and Jin

experience the same architectural structure in fundamentally different ways demonstrates that the meaning of space is never confined to the monopoly of a single perspective.

The findings reveal that, in the film *Columbus*, architecture is not an object with fixed meanings, but rather a dynamic structure that is constantly redefined through the characters' experiences. It is evident that the same architectural structures acquire different emotional and perceptual meanings through the characters of Jin and Casey. Jin's initial experience of the city as a "place-less space," and Casey's positioning of architecture as an emotional refuge, demonstrate the relational nature of space that changes depending on the subject.

In the film, architectural structures function not so much as symbolic indicators that directly express the characters' emotions, but rather as environments where these emotions emerge, accumulate, and circulate. Spaces retain emotional resonance through historical and individual experiences and reactivate this accumulation with each return. This finding challenges the tradition in film studies of attributing emotional resonance primarily to the character or the narrative; it argues that the space itself functions as an independent emotional subject. Consequently, the non-linguistic dimensions of communication are repositioned in this analysis not merely as "missing" or "supplementary" elements, but as primary channels of meaning production.

One of the study's key findings is that the transformative nature of communication is realized through spatial experience. The transformation undergone by the character Jin provides a decisive example in this context. This journey demonstrates that meaning is internalized through interpersonal relationships and spatial experience. This finding bears a strong parallel to contemporary communication theories that conceptualize communication not merely as a mechanism for transmitting information, but as a practice that transforms perception and

experience and redefines existential positions.

In the film *Columbus* is established at the spatial and physical levels before it takes the form of verbal expression. Interaction between characters occurs through movements, pauses, silences, glances, and spatial positioning. In this context, communication is not merely the transfer of information, but a process of co-presence and the creation of shared experiences. In *Columbus*, nonverbal and spatial communication does not lag behind verbal communication; rather, it often emerges as a primary form of communication that precedes it and determines its conditions. The spatial sequence extending from the liminal positioning on the bridge stage to the iron barrier at the first encounter demonstrates that the characters have already established their positions in relation to one another and the city—both physically and spatially—before uttering a single word.

Furthermore, the emotional dimension of space plays a central role in the film, in line with the theories of Massumi and Bruno. Architectural structures cease to be static entities that merely represent emotions; instead, they function as surfaces where emotions are generated and circulated. Silence, long takes, and compositions of empty space are the most prominent carriers of emotional intensity. In this context, space transforms into a communicative environment that is physically felt beyond its visible dimensions.

In conclusion, *Columbus* redefines space, transforming it from a passive backdrop into an active structure where communication is established, sustained, and transformed. By elevating architecture beyond its role as a mere visual element in cinematic narrative and positioning it as a foundational component of interpersonal communication, the film offers an interdisciplinary contribution to the fields of space and communication studies.

Yazar Bilgileri

Author Details

1-Emrah ÖZTÜRK, Arş.Gör.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi,
emrahoztrk@gmail.com.
2-Levent BULUT, Öğr.Gör.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi,
levent.bulut@hbv.edu.tr.

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar

Supporting-Sponsor Institutions or Organizations

Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır. **None**

Katkı Oranı

Author Contribution Percentage

Birinci Yazar % 50 First Author % 50
İkinci Yazar % 50 Second Author % 50

Çıkar Çatışması

Conflict of Interest

Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.
None

Kaynak Göstermek İçin

To Cite This Article

Öztürk, E. & Bulut, L. (2026). İletişimin mekânsallaşması: *Columbus* filminde mimari ve kişilerarası etkileşim. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* (73), 222-235, <https://doi.org/10.47998/ikad.ikad.1939437>.