

DÖNÜŞEN KENTLER, NESLİ TÜKENENLER: ANADOLU LEOPARI FİLMİNDE MEKÂNSAL ÜRETİM

ÖZGE GÜVEN AKDOĞAN*

ÖZ

Sinema metinlerinin kentsel dönüşüme dair ne söylediği sorusundan yola çıkan bu çalışma, mekânların politik, sosyal ve nostaljik anlamlarına odaklanmakta ve eski ile yeni arasındaki gerilimi film kahramanları üzerinden ele almaktadır. *Anadolu Leoparı* filmi, Türk sineması evreninden amaçlı örnekleme tekniği ve başkent Ankara'nın sosyo-ekolojik dönüşümüne ve bu dönüşümün faillerine gönderme yapan bir anlatımla güncelliği açısından çalışmanın nesnesi olarak seçilmiştir. Çalışmanın amacı, mekânların sinema anlatısı üzerinden dönüştürülmesinin bireylerde kent aidiyet duygusunu kırarken yoğun ruhsal çözümler yaratabildiğini ortaya koymaktır. Tarihi mekânların, kentsel tasarım coşkusuyla tüketime ve turizme doğru dönüşümünü gözler önüne seren film, sosyal adalet, kent aidiyeti ve kent hafızası gibi konuların irdelenmesi için uygun bir zemin sağlamaktadır. Film, kent ve kapitalizm eleştirisi üzerinden metinsel analiz yoluyla analiz edilmektedir. Giriş bölümünü takip eden ilk bölümde, Lefebvreci anlamda mekânın üretimi, yani mekânın inşa edilme, kurulma, yok edilme, politik ve toplumsal olarak örgütlenme biçimi incelenmektedir. İkinci bölümde kent ve sinema üzerine yapılan çalışmalar araştırılarak filmin anlatısı metin çözümlemesi yoluyla çözümlenmektedir. Sonuç olarak çalışma, filmsel anlatı yoluyla kentsel değerleri elinden alınan bireyin, politik ataletin de katkısıyla nasıl yalnızlaşabildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kent, Mekânın üretimi, Kentsel aidiyet, Henri Lefebvre, Anadolu Leoparı filmi.

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ozge.guven@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

TRANSFORMING CITIES, EXTINCTION: SPATIAL PRODUCTION IN THE ANATOLIAN LEOPARD MOVIE

ÖZGE GÜVEN AKDOĞAN*

ABSTRACT

Starting from the question of what cinematic texts say about urban transformations, this study focuses on the political, social and nostalgic meanings of spaces and considers the tension between the old and the new through movie heroes. The Anatolian Leopard movie has been chosen as the object of study in terms of its currentness with its purposeful sampling technique from the universe of Turkish cinema, and a narrative that refers to the socio-ecological transformation of the capital Ankara and the perpetrators of this transformation. The aim of the study is to reveal that the transformation of spaces through the cinema narrative can create intense spiritual dissolution while breaking the sense of urban belonging in individuals. The film, which reveals the transformation of historical places with an urban design enthusiasm towards consumption and tourism, provides a suitable ground for examining issues such as social justice, urban belonging and urban memory. The film is analyzed through textual analysis through criticism of the city and capitalism. The first chapter following the introduction discusses the production of space in the Lefebvrian sense including its construction, establishment and destruction as well as its political and social organization. In the second part, studies on the city and cinema are examined where the film narrative is analyzed through text analysis. As a result, the study shows, through filmic narrative, how the individual whose urban values is taken away can become isolated, also with the contribution of political inertia.

Keywords: City, Production of space, Urban belonging, Henri Lefebvre, Anatolian Leopard.

* Assoc. Prof., Ankara Hacı Bayram Veli University, Communication Faculty, Department of Radio Television and Cinema, ozge.guven@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>.

**There is no statement of support, acknowledgment, or conflict of interest in the study.

1. GİRİŞ

“Şimdi, tıpkı senin gibi, sesimi çıkarmadan beni bekleyen sona razı, kuyruğum altında başım, köpek gibi yaşıyorum. Ölüyorum.”

Fikret, Anadolu Leoparı

Bu çalışmada *Anadolu Leoparı* filmi (Emre Kayış, 2021), kent ve kapitalizm eleştirisi üzerinden metin analizi yöntemiyle çözümlenmektedir. Bir kentsel mekân olarak Ankara Hayvanat Bahçesi'nin kapatılıp bir eğlence parkına dönüştürülmesini konu edinen film, kapitalist mekân üretim alanı olarak kenti ve mekânsal aidiyeti irdelemektedir. Ankara Hayvanat Bahçesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme ve batılılaşma hedefleri bakımından stratejik bir önem taşımaktadır. Modern kentli kimliğini benimsemiş bireyler, bu kamusal alanda görünür olurlar. O dönemde bilimsel araştırma yeri olarak da düşünülen bu eğlence mekânı, aynı zamanda hayvanların haklarının ihlal edildiği, özgürlüklerinden mahrum bırakıldıkları bir alandır. Turistik gezilerin alanı ve kent kimliğinin bir parçası olan hayvanat bahçelerinde hayvanların kafeslere kapatılmaları ve teşhir edilmeleri zamanla daha doğal sergi tasarımları oluşturulması yolunda ilerlese de bu mekânların varlığının sorgulanması gerekmektedir.

Anadolu Leoparı filminin çekildiği yer olan Türkiye'nin başkenti Ankara, 2000'li yılların başından itibaren, kentsel aidiyeti hissettiren mekânların yerine, tüketim ve turizm çevresinde inşa edilen bir peyzaja odaklanılarak tasarlanmakta; dolayısıyla film, mekânların dönüşümü, sosyal adalet, kentsel aidiyet ve kent hafızası gibi konuları irdelemek için elverişli bir zemin sunmaktadır. Çekildiği dönemin ideolojik, sembolik ve ekonomik izlerini taşıyan *Anadolu Leoparı*, Batı'daki örneklerinden kısmen farklı bir biçimde kurulan Ankara Hayvanat Bahçesi'nde geçmektedir. Tarıma ve halka zararlı hayvanların teşhir edilmesi amacıyla 1933'te kurulan alanda, zamanla modern bir hayvanat bahçesi oluşturulması fikri ortaya konur. Hayvanat bahçelerinin dünyadaki erken dönem örnekleri elitlerin sahibi olduğu, seferlerden getirilen ve diplomatik nedenlerle hediye edilen *egzotik* hayvanlardan oluşan “menagerie”lerdir. Milattan sonra 5. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile birlikte Avrupa'daki “menagerie”ler neredeyse yok olur ve sömürge imparatorluklarının coğrafi keşifleriyle 15. yüzyılda Avrupa'da yeniden yaygınlaşırken; gücün, sahip olma ve kontrol altında tutmanın yani tahakkümün somut bir görünümü olarak işlev görürler; aynı zamanda hayvanların gözlenmesi ve bu şekilde bilimsel çalışmaların geliştirilmesine de konu olurlar (Acuner, 2020, s. 150-153). Film, Genç Cumhuriyetin modernleşme idealleri doğrultusunda eğlence ve dinlenme mekânı olarak planlanan, bilimsel faaliyetlerin de yürütüleceğine inanılan, ancak hayvanların hapsedildiği bir yer olduğunun göz ardı edilmemesi gereken bir mekânda geçmektedir. Bu çalışmada, filmin nostaljik biçimde kurguladığı mekânın, eğlence, gösteri ve tüketim kültürünün düşsel bir peyzajına dönüşmesinin yansımaları, tarihsel bağlantıları ile ele alınmaktadır.

Filmde, kent ve birey etkileşiminde nostaljik bir hafıza mekânı olarak yer bulan Ankara Hayvanat Bahçesi, küresel sermayenin desteğiyle postmodern eğlence mekânı olarak gelişen yeni kültürün etkisinde Alaaddin'in Sihirli Lambası adlı ütopyik bir mekâna dönüştürülmek istenmektedir. Filmsel anlatı, mekânsal pratiklerin mülkiyet ve diğer sermaye biçimleri ile ilişkisine ve film kahramanı Fikret'i nesli tükenen bir leoparı öldürmeye sürükleyen psikolojik baskıya odaklanmaktadır. Ankara Hayvanat Bahçesi'nin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kurulan Cumhuriyet ile özdeşleşen politik, toplumsal ve nostaljik temsilî anlamı, özelleştirilmesi ve ütopyik bir eğlence mekânına dönüştürülmek istenmesi, anlatının odağındadır. Fikret'in, cumhuriyetin kurucu idealleriyle özdeşleşen toplumcu değerlerini elinden almaya çalışan yeni güçlerin örgütlenmesi sonucunda kendini yalnız hissettiği ve nesli tükenen Anadolu leoparıyla özdeşleştirdiği görülmektedir.

Modern mimarlıktaki gelişmelere ilişkin çalışmalar incelendiğinde, politik ve kültürel sebepler, sonuçlar, sınıfsal karşılaşmalar ve örgütlenme pratikleri bazında çalışmalar yürütüldüğü ancak disiplinler arası bir alanı kapsayan bu alana sinema alanında yeteri kadar yer verilmediği görülmektedir. Bu durumda, sinemasal metinlerin kentsel dönüşümlere ilişkin ne söylediği sorusu önem kazanmaktadır. Mevcut sorunsaldan hareketle çalışma, kent ve sinema ilişkisi çerçevesinde *Anadolu Leoparı* filmi incelemektedir.

Anadolu Leoparı, kentsel aidiyetin parçalandığı durumlardan yola çıkarak metaforik bir anlatıma ve deneyime odaklanmaktadır. Kent filmi bağlamında incelenebilecek bir anlatı ile başkent Ankara'nın, sosyo-ekolojik dönüşümü ortaya konmakta ve bu dönüşümün faileri işaret edilmektedir. Çalışma, Henri Lefebvre'nin mekânsal görüngüler üzerine geliştirdiği mekânsal pratikler ve simgesel farklılıklar gibi kavramlarından yararlanarak iktisadî dönüşümlerin kentsel görünüm ve birey üzerindeki etkilerini incelemektedir. Filmde, mekânın Lefebvreci anlamda tarihselliği ve politikliği, Ankara Hayvanat Bahçesi'nin Alaaddin'in Sihirli Lambası adlı eğlence mekânına dönüştürülmesinde ve bu dönüşümün film kahramanının gündelik yaşamında ve mekânla birlikte kurguladığı benlik duygusunda yarattığı tahribatta tezahür etmektedir.

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Sinemada Kent ve Birey

Kentleşme ve sinema tarihsel olarak birbiriyle yakından ilişkilidir. 1920'lerde üretilmiş filmlerde kent yaşamının gerçek sahnelerinden oluşan kent senfonileri önemli bir yer tutar. Gangster filmleri, Alman dışavurumculuğu akımı ve Kara Film, kentlerdeki yeraltı dünyasını konu edinir; müzikaller ve romantik komedi filmleri ütopyik bir bakış açısıyla kenti canlandırır; sanat sineması kent yaşamının gündelik gerçekliğini yansıtır; son dönemdeki filmler ise distopyik şehir sonrası ortamları ve süper kahramanların yaşadığı mega şehirleri karşımıza çıkarır (Wojcik, 2014).

Belgesel türündeki kent filmlerinin ilk örneği, Paris kent yaşantısındaki bir günü ele alan *Sadece Zaman*'dır (Cavalcanti, 1926). Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*'nde (1927) ise kentteki trafik, denizde ve karada mühendisliğin büyük başarıları, ticaret ve endüstriyi vurgulayan betimlemeler vardır (Rotha, 2000, s. 60-61). 1920'ler boyunca üretilen Karl Grune'un *Sokak* (1923), Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Son Gülüşü* (1924), G. W. Pabst'ın *Sevinçsiz Sokakları* (1925), Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927), Robert ve Siodmak'ın *Pazar Günü İnsanları* (1928) ve Joe May'ın *Asfalt* (1929) gibi kurmaca filmlerinin teması, modern kent yaşamının tehlikeleri ve zevkleridir. Bu filmlerde suç, cinsellik, işsizlik, sınıf mücadelesi, hız ve eğlence gibi modernitenin özellikleri ön plana çıkarılır (Mennel, 2019a, s. 22-23).

Uluslararası literatürde modernitenin sinema filmlerindeki temsiline odaklanıldığı görülmektedir. Erken dönem sinema ve belgesel filmlerinden Yeni Dalga filmlerine ve postmodern sinemaya kadar uzanan incelemelerin olduğu çalışmada (Clarke, 1997), Benjamin, Baudrillard, Foucault, Lacan ve çağdaş feminizmin teorik yapısından yararlanılmaktadır. Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer ve Max Weber'in modernite teorileri çerçevesinde metropol kentlerin sinematik tasvirine odaklanan Mennel (2019a), filmlerde yabancılaşmayı eleştiren; ancak makineleri, modernist mimariyi ve kent planlamasını fetişleştiren bir sinema anlatısı olduğunu vurgulamaktadır. Kent filmleri, sokağın tehlikesini özetleyen vampir ve fahişe figürlerinin ortaya çıkmasına neden olurken; bu cinsiyetlendirilmiş yapı, kadınların özgürleşmesini zorlaştırır (Mennel, 2019a). Bu çalışmada, harabe halindeki veya ikiye ayrılmış kentlerle ilgili filmler de analiz edilmiştir. Harabe görüntüleri, tarihsel bir döneme gerçekçi bir referans vermeye hizmet eder. Soğuk Savaş dönemi Doğu Alman filmleri ise Batı'nın dogmatik bir ideolojik eleştirisine girişir (Mennel, 2019b). AlSayyad (2006), *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (1927, Walter Ruttmann), *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Brezilya* (1985, Terry Gilliam), *Blade Runner* (1982, Ridley Scott), *Arka Pencere* (1956, Alfred Hitchcock), *Manhattan* (Woddy Allen, 1979), *Taksi Şoförü* (1977, Martin Scorsese), *Doğru Şeyi Yapın* (Spike Lee, 1989) ve *Truman Show* (1998, Peter Weir) gibi filmleri modernizm ve postmodernizm deneyimleri açısından incelemektedir. Donald (1995), korku filmlerinde, kentlerdeki evsizlik ve ırksal adaletsizlik gibi sorunların üstünün örtüldüğünü dile getirir; film endüstrilerinin fantastik kent sunumlarındaki ilkel fantezilerine ve tarihsel dayanakları olan spesifik görme biçimlerine dikkati çeker. Böylelikle modernist siyasi düşüncenin, birleştirici kent kavramının zarar verici yönlerini vurgular. Leigh ve Kenny (1996), kentsel sorunları ele alma isteğimizin sinemasal imgelerle yüklenen zihnimiz tarafından etkilendiğine dair bir çalışma ortaya koymaktadır. Kent ve film üzerine yapılan çalışmalarda, tek bir şehrin bile farklı anlatılar, türler, stüdyolar, yönetmenler ve bireyler olarak birden fazla versiyonunu ürettiği dikkati çekmektedir (Wojcik, 2014). Barber (2002), kentsel imgelere sıklıkla başvuran Avrupa ve Japonya sinemasına odaklanarak kültürel, mimari ve tarihi unsurları ortaya çıkarmaya çalışmakta; sinema filmlerindeki kent görüntülerinin tarihten insan bedenine kadar pek çok konudaki algıyı etkilemek için kullanıldığını vurgulamaktadır. Marie (2001) çalışmasında, Jacques Tati'nin *PlayTime* (1967) filmini merkeze alarak, kapitalist üretim

ve tüketim çağında tüketiciye dönüşen bireylerin bu durumdan kurtulabilmelerinin tek yolunun günlük yaşamı yeniden icat etmek olduğunu belirtir. Easthope (2004) sinemada ütopyen ve distopyen kentleri; Gold ve Ward (2004) belgesel sinemanın temel dayanağı olan kenti incelemiştir. Kent ve sinema arasındaki bağı, sinemayı özerk bir düşünme aygıtı olarak gören Deleuze'ün bakış açısıyla kurmaya çalışan Clarke ve Doel'in (2016) çalışması, sinemayı kentin önde gelen düşünürlerinden biri olarak sunmaktadır.

Ulusal literatür incelendiğinde kentlerin tarihsel süreçteki görünümüne sinema filmlerinden yola çıkarak inceleyen çalışmaların, mimarlık tarihine (Atacan, 2018; Torun, 2017) ya da kentlerin sinematografik sunumuna odaklanarak yapıldığı görülmektedir. *Sinemasal Kentler* (2005) adlı çalışmasında Mehmet Öztürk, *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Potemkin Zırhlısı* (Sergei Eisenstein, 1925), *Modern Zamanlar* (Charlie Chaplin, 1936) gibi filmlerden *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ve *Matrix* (Lana Wachowski; Lilly Wachowski, 1999) gibi postmodern filmlere, dünya sinemasından örneklerle kentlerin sinematografik sunumunu incelemektedir. Öztürk'ün (2005, 450-451) çalışmasında gerçekçi sinema, modern kentsel yaşamının önemli bir tanığı olarak görülmekte ve filmlerin kentsel kriz, toplumsal kırılma ve yabancılaşma durumlarını sunabilecek potansiyeli vurgulanmaktadır. Erken dönem Sovyet Sineması, sinema kent ve birey etkileşiminde nesnesi gerçek olan bir yaşamı biçimci perspektiften sunar. 1960'ların Paris gençlik hareketleri ile Yeni Dalga film konuları ve ifade biçimleri arasında yadsınamaz bir bağlantı vardır (Öztürk, 2005, s. 41). *Kentte Sinema Sinemada Kent* (Türkoğlu, Öztürk, Aymaz, 2004) adlı çalışma, sinemada kent görünümünü ele alan çalışmalara (Öztürk, 2004; Aymaz, 2004; Kırel, 2004; Oktuğ, 2004) yer vermektedir. Yapılan bu çalışmalarda kentlerin sinematografik görünümüne odaklanılmakta; kentsel dönüşümün bireysel etkileri doğrudan ele alınmamaktadır.

3. YÖNTEM

Başkent Ankara'nın, sosyo-ekolojik dönüşümüne ve bu dönüşümün faillerine odaklanan bir anlatı sunan *Anadolu Leoparı* filmini inceleyen bu çalışma, sinemasal metnin dönüşüm hakkında ne söylediği sorusuna yanıt aramaktadır. Çalışmanın amacı, sinema anlatısı dolayısıyla mekânların dönüşümünün bireylerdeki kentsel aidiyet duygusunu parçalarken yoğun ruhsal çözümler yaratabileceğini ortaya koymaktır. Türk sineması evrenseli içerisinden amaçlı örnekleme tekniği ile güncel bir film olan, odağına kentsel aidiyetin parçalanmasını alan ve kentsel yenileşmenin yaratabileceği ruhsal tahribata yönelik bir sorunsalı ortaya koyması dolayısıyla *Anadolu Leoparı* adlı film inceleme nesnesi seçilmiştir. Tüketim ve turizm hevesiyle tarihi mekânların dönüşümünü ortaya koyan filmin, sosyal adalet, kentsel aidiyet ve kent hafızası gibi konuları irdelemek için elverişli bir zemin sunduğu düşünülmektedir. Film, kent ve kapitalizm eleştirisi üzerinden metin analizi ile çözümlenmektedir.

Çekildiği dönemin izlerini taşıyan *Anadolu Leoparı*'nda, tarihi bir mekânın, eğlence, gösteri ve tüketim kültürünün düşsel bir peyzajına dönüştürülmesinin yansımaları, tarihsel ve ruhsal bağlantıları ile ele alınmaktadır. Çalışmada Lefebvreci anlamda mekânın üretimine; mekânın inşa edilen, kurulan ve bozulan, politik ve toplumsal olarak örgütlenmiş olmasına; kapitalist sistemde doğanın toplumsaldan uzaklaştırılan yönüne ilişkin literatür incelenmektedir. Lefebvre, kapitalizm koşullarındaki mekân üretimiyle ilgilenir. Ona göre, zaman içinde doğal mekânlar, mutlak ve soyut mekânlara dönüştürülür. *Anadolu Leoparı* filminde Atatürk Orman Çiftliği (AOÇ) arazisinde yer alan ve bir tarihi mekân olarak tanımlanabilecek Ankara Hayvanat Bahçesi'nin en uç noktada Alaaddin'in Sihirli Lambası Parkı'na dönüştürülmek istenmesi, yıkıcı ütopyik hatta masalsi mekâna yol açan kapitalist ilişkilerin göstergesidir. Proje, fantastik oyun ve eğlence dünyasına hızlı bir geçiş olanağı sağlar. Meta kültürü fetişizmi mutlu, uyumlu, çatışmasız ve tarihsel bağından uzaklaştırılmış bir mekânda yeniden üretilir. Bu dönüşüm sürecinin anlatıdaki filmsel özneler açısından etkilerini araştırmak, Lefebvreci anlamda doğal, tarihi ve soyut mekân arasındaki etkileşimleri araştırmayı gerekli kılmaktadır.

4. MEKÂNIN ÜRETİMİ, KENTSEL DÖNÜŞÜM VE AİDİYETİN PARÇALANMASI

Lefebvre (2020, s. 41), hegemonyanın mekân aracılığıyla işletildiğini vurgular Bu anlayış, Gramsci'nin ve Foucault'nun hegemonya-iktidar kavramları ile mekân arasında kurulan bağlantıya dayanmaktadır. Michel Foucault'nun (2002, s. 43) iktidar kavramı, iktidarın homojen bir egemenlik olgusu anlamı taşımadığını; iktidar ilişkilerinin insan bedenine, kurumlara ve dil içerisine yayılmış olduğunu anlatır Bu yaklaşıma bağlı olarak kentsel kamusal mekânlar da toplumsal düzende söz sahibi olanların iktidarının hissedildiği alanlardır. Kent mimarisinde söz sahibi olan iktidarlar, kendi sembolik ifadelerini görünür kılan mekânlar aracılığıyla kent sakinlerinin kente ilişkin zihinsel haritalarını yapılandırır.

Lefebvre, mekân ile toplum, kent ve mimari arasındaki ilişkiyi, ekonomik, kültürel, tarihsel koşulları ve toplumsal dönüşümleri birbirine bağlayarak ele alır. Lefebvre'in (2020, s. 92) çalışmasında kullandığı "gerileme-ilerleme" yöntemi, bir oluşuma bakarken, şimdiki zamanın koşullarından geçmişe ve gelecekteki teknik ve tehditlere birlikte odaklanmak anlamını taşır. Lefebvre (2020, s. 93), mekânın mülkiyetle; üretici güçlerle ve işbölümüyle, kurumlarla, kültürle ve bilgiyle ilişkisini dogmatik yaklaşımlardan kaçınarak değerlendirir. Klasik Marksist geleneğe bir üst yapı ürünü olarak görülebilecek olan mekân, onun için, her kerede şekillenebilir; mülkiyet ve emek ilişkilerinde olduğu gibi, kurumların ilişkilerinde de dolaysızca kavranamaz (Lefebvre, 2020, s. 25). Mekânın *üretimi*, Marx ve Engels'in üretim kavramından yani toplumsal varlıklar olan insanların bilinçlerini, dünyalarını ve tarihlerini üretmeleri düşüncesinden doğar (Lefebvre, 2020, s. 95). Bu nedenle mekânlar, yansız ve edilgin olarak kavranamaz. Lefebvre (2020, s. 21-30), tarihi belirleyen unsurun gerçek yaşamın üretimi ve yeniden üretimi olduğu görüşüne

dayanarak mekânın da üretilen ve yeniden üretilen bir mücadele olduğunu ortaya koymaya çalışır.

Mekânın üretimi, üretim tarzında *hâkim* olamasa da, pratik içinde üretim tarzına dair veçheleri birbirine bağlar. Toplumsal mekân, üretim tarzının hem sonucu hem de nedeni olabilir; bununla birlikte, üretim tarzıyla birlikte değişir. Bu nedenle, bir mekâna odaklanmak, zihinsel olanı kültürel olana, toplumsal olanı tarihsel bağlamak anlamına gelir. Ona göre, tüm farklı mekânsal görüngüler, diyalektik yapının bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Lefebvre (2020, s. 47), farklı disiplinlerde ayrıştırılmış olsalar da, çeşitli mekânları ve bunların doğuş tarzlarını bir teorik yapıda birleştirerek mekânın üretimini gösterir. Bu yapıda, öncelikle *mekânsal pratikler* vardır. Toplulukların mekânsal pratikleri, bireysel kent rutinlerinden banliyölerdeki gündelik yaşama değin uzanır. Bu tür mekânsal pratikler zaman içinde, inşa edilmiş çevre ve peyzaj halinde somutlaştırılır. En anlamlı mekânsal pratikler mülkiyet ve diğer sermaye biçimleriyle ilişkili olanlardır (Urry, 2018, s. 47). Mekânsal pratiklerin ardından *mekân temsilleri* yani tasarlanmış mekânlar gelir. Mekân temsilleri, şehir planlamacıları, devlet ve bazen de sanatçılarca tasarlanan ve bir toplumun üretim tarzını yansıtan göstergeler sistemidir. Bu yapıda son olarak, *temsil mekânları* yer alır. Mekânda yer alan imgeler ve semboller aracılığıyla oluşan kolektif deneyimleri ve ihlal biçimlerini içerirler ve bir halkın tarihini nitelerler (Lefebvre, 2020, s. 67-74).

Lefebvre (2020), *tarihsel mekân*, *politik mekân*, *soyut mekân* ve *doğal mekân* gibi kavramlar arasındaki etkileşime odaklanır. Toprak ve dil topluluklarının ürettiği dinsel ve politik mekândan tarihsel mekân doğar. Politik mekân, doğanın elinden alınan üzerine yerleştirilir. Tarihsellik, doğallığın parçalanmasıyla inşa edilir. Batı'nın tarihsel şehrinde üretici faaliyet (emek), toplumsal hayatı belirleyen yeniden üretim biçimleriyle bir değildir, ondan kopar ve soyut mekânın eline geçer. Tarihsel mekânın devamı olan soyut mekânda, temsil mekânları zayıflamıştır. Soyut mekân; doğadan ve zamandan kaynaklanan tarihsel farklılıklarla birlikte beden, yaş ve cinsiyet kaynaklı farklılıkları da görünmez kılacak şekilde, kapitalizmin mekânı olarak inşa edilir. Kapitalizmin neden olduğu meta dünyası, dünya ölçeğinde işleyen ve politik devletin gücünü içine alan soyut mekânı üretir; bankalar, iş merkezleri, otoyollar, havaalanları, enformasyon ağlarının mekânlarıyla dolan şehir, böylelikle parçalanır (Lefebvre, 2020, s. 81). Doğal mekânın soyut mekâna dönüşmesi ile doğa, toplumsal olandan kovulur (Urry, 2018, s. 48). Soyut mekânda doğa tahrip edilir, ticaret merkezleri ön plana geçer. Soyut mekândan önce tarihsel, dinsel ve politik olan mekân vardır. Bu mekân, kendinden önce gelen tarihsel öznelerin gerekliliğine karşı çıkar görünse de kendisi yeni bir özne olarak varlığını hissettirir. Lefebvre'nin (2020, s. 79) sözleriyle, "Bir özneye ait hiçbir şey onda olmamasına rağmen, bazı toplumsal ilişkileri taşıyıp sürdürerek, diğerlerini ortadan kaldırarak, başkalarına karşı durarak, yine de 'özne' işlevi görür".

Urry'e göre (2018, s. 48) Lefebvreci soyut mekân, "yaratılmış mekânlar"a yol açan kapitalist ilişkilerin yüksek bir noktasıdır. Lefebvre, kullanılan, tüketilen ve yeniden üretilen farklı mekânlar arasındaki etkileşime odaklanırken, mülkiyet ilişkilerini, üretim araçlarını, devlet kurumlarını ve toplumsal ilişkileri araştırmanın gerekli olduğunu gösterir. Kentlerin, artan nüfusla birlikte hızla genişlemesi ve mimari dokunun tarihsel süreçte değişime uğraması, insanın kentle ilişkisinin niteliğini kolaylıkla dönüştürebilmektedir. *Anadolu Leoparı* filminde, başkent Ankara'nın güncel mimari dönüşümünün anlatıda nasıl yer aldığını incelemek, yani dramatik yapıyı mekânsal dönüşüm çerçevesinde değerlendirmek, kent ve sinema ilişkisini ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Lefebvreci soyut mekânda, bir yere ve topluluğa ait olma duygusu parçalanır. Bu parçalanma, postmodern yazarların gösteri, oyun ve sınır aşma olarak tanımladıkları gelişmelerdeki artışla ilişkilidir. Bu kavramlar, çağdaş mimariye ve kentsel dönüşümlere yansımaktadır. *Anadolu Leoparı* filminde konu edinilen Alaaddin'in Sihirli Lambası adlı eğlence parkı projesi, yüzeysel tüketicilik, oyun ve haz odaklı tapınaklar olan alışveriş merkezleri ile kendini ortaya koyan "postmodern nirvanayı" (Urry, 2018, s. 187) temsil etmektedir.

Filmde kentlilerin politik düzlemde dönüştürücü gücünün aşınması, modernizmin bireyin eylemliliğini artırıcı vaadini gerçekleştiremediğine yönelik yaklaşımlar çerçevesinde okunabilmektedir. Antony Giddens (2012, s. 24), modernliğin insan ilişkilerindeki zaman ve mekânı esnettiğini; bireyin kendini baskı altında hissetmesine neden olabilecek ilişkilerden kurtulduğunu vurgular. Diğer taraftan, modernizm iş yaşamında sahip olunanların her an tehdit altında olduğu düşüncesini büyütmede; karşılıklı güveni aşındırmaktadır (Sennett, 2002, s. 23). Marshall Berman'ın (1994, s. 120) da ifade ettiği bu modernizmin içerdiği bu paradoksal birlik; bireyi tedirgin hale getirir. Modern dünyada kapitalizmin yarattığı sorunlar, insani olanakları tahrip eder; gelişim, büyüme, rekabet ve kâr odaklı iş yaşamında çarpıtılmış sonuçlar ortaya çıkarır. İncelenen filmde kahramanın kenti dönüştüren güçler karşısındaki eylemsizliği, düşüncelerini ifade etmemesi ve sessiz bir gözlemci olarak uyum sağlaması bu çarpıtılmış sonuçlara örnektir. Ancak en belirgin örnek, Fikret'in leoparı öldürme eylemidir. Dostoyevski'nin (2005) *Suç ve Ceza* romanında, kahraman Rodion Romanoviç Raskolnikov'un yaşlı tefeci kadını öldürmeyi aklına koyar ancak kahramanın bu eylemi neden gerçekleştirdiğine yönelik net bir neden bulmak zordur. Benzer biçimde Fikret'in de, leoparı neden öldürdüğüne ilişkin kesin bir yargıya varmak güçtür.

Yapısal olarak düzenlenmiş mekânın bireye sık ve uzun sosyal ilişkiler kurabilme olanağı vermesi gerekir. Oysa, Simmel'in (1996, s. 85) belirttiği gibi, günümüzde kent yaşamının dokun-bırak unsurlarıyla karşı karşıya kalan insanlar, ihtiyatlı hale gelmekte, tepki vermeyi reddederek metropol yaşamının içeriklerine ve biçimlerine sonuna kadar uyum sağlamaktadır. Birey, "maneviyatı ve değerleri elinden alan güçlerin örgütlenmesi içinde yalnızca bir dişli" (Simmel, 1996, s. 88) haline gelmektedir. Canlı kamusal alanların yok edilmesiyle "kendini kentle

özdeşleştirmek, kenti yalnızca konut, işyeri ve ulaşım olanakları sunan bir şey olmanın ötesinde algılayıp onun politik düzlemdeki temsiline de sağlıklı bir yaklaşım geliştirmek kentlilerin giderek daha da çoğuna daha zor gelmektedir” (Helle, 1996, s. 71). Takip eden bölümde bu zorluklarla karşılaşan kahramanın hikâyesi anlatı, mekân, zaman ve diyaloglar çerçevesinde incelenecektir.

5. ANADOLU LEOPARI FİLMİNDE KENT – BİREY ETKİLEŞİMİ

5.1. Filmin Olay Örgüsü

Filmde, Ankara Hayvanat Bahçesi’ni etkileyen yenileşme ve özelleştirme dalgası, ülkemize özgü kültürel bir varlık ve soyu tükenmekte olan Anadolu Leoparı nedeniyle duraksar. Hasta leopar Herkül başka bir hayvanat bahçesine taşınmadan kapanma işleminin başlaması mümkün değildir. Leoparın devri ise ancak kanundaki bir değişiklikte mümkün olacaktır. Müdür Fikret, yardımcısı Gamze ve Herkül’ün bakıcısı İbrahim bu değişimden rahatsız olur. Fikret bu değişime rıza göstermek zorunda kalsa da öfkesi giderek artar ve planlı bir şekilde leoparı öldürür. Yılbaşı gecesi leoparın cesedini sazlıktaki bataklığa bırakır. Panterin kaçırıldığı düşünülür ancak kafesinin kapısı kilitlidir, parmaklıklarda da bir şey görünmez. Kameraların bozuk olduğu ifade edilir. Leoparın bakıcısı İbrahim suçlanır. Gamze, Fikret’in failiğinin farkındadır ve bu bilgiyi gizler. Filmin polisiye tarafı, savcı Ahmet Kaymaz’ın olayı araştırması ile başlar. Anlatı, savcının leoparın jandarma tarafından vurulup öldüğünü açıklayan resmi bir raporun olduğunu söylemesi ile sonlanır.

5.2. Geçmişin Değersizleştirilmesi

Emre Kayış’ın yönetmenliğini üstlendiği, Ankara Hayvanat Bahçesi’nde geçen Anadolu Leoparı filmini, Lefebvreci anlamda tarihsel mekândan soyut mekâna geçiş bağlamında okumak mümkündür. Film, Ankara’ya ve müdür Fikret’in kendini uzun bir süre ait hissettiği mekân olan Hayvanat Bahçesi ile ilişkisine odaklanır. Fikret, kendini rahat hissettiği ve değerli gördüğü bir yer olan Hayvanat Bahçesi’nin tanıdık atmosferinin küresel sermayenin akışkanlığında gelişen yeni kültürün saldırısında olduğunu farkındadır. Filmin kahramanı Fikret’i, Ankara Hayvanat Bahçesi’nin evrildiği bu ütopyik görüntü, Arap sermayesinin gelip, evi olarak gördüğü bu mekânı dönüştürmeye çalışması rahatsız eder. Film, müdür Fikret’in, hayvanat bahçesinin kapatılmasına, arazisinin Araplara satılmasına ve bir eğlence mekânına dönüştürülmesine rıza göstermek durumunda kalması ile başlamaktadır. Siyasiler, başkent Ankara’nın böylelikle bir cazibe merkezi haline geleceğini düşünmekte ve leopar nedeniyle Alaaddin’in Sihirli Lambası adlı bu projenin durmasından kahrolduklarını belirtmektedirler. Cazibe merkezi ifadesi, kentlerin markalaşması ile ilgili bir sürecin ürünü olarak 2000’li yıllarda kullanılmaya başlanır; kentlerin ve “markalaşma”sına önem verilmesi ile birlikte gelişir.

Filmsel anlatıda zamanın ve mekânın netleştirilememesinin nedeni, yok olan tarihte zamanın da bir anlamının kalmamasıdır. *Anadolu Leoparı*, olay öyküsünde görüleceği gibi kent, kapitalist

dönüşüm ve birey ile ilgili olarak ele alınmaya elverişli metaforik bir öyküye odaklanmaktadır. Filme adını veren Anadolu parsi, insanların yerleşim alanlarının yayılması ile yaban hayatının giderek daha dar bir alana sıkışması sonucunda nesli tükenen bir hayvan haline gelmiştir. Ankara Hayvanat Bahçesi'ndeki bu leopar gibi, Fikret de toplumsal yaşamın içinde yaban kalmıştır.¹ Lefebvre'nin (2020, s. 52) belirttiği gibi, "yok olan şey, eylemden anyaya, üretimden tefekküre dönüşen tarihtir". Kasalı eski bilgisayarlar, bordo deri döşemeli belediye otobüsleri ve filmdeki bir başka önemli imge olan Fikret'in arabası, Ankara'nın distopik bir kente dönüşmesine ve zamanın anlamsızlaşmasına gönderme yapar.

Filmi, mekân kullanımı bağlamında düşündüğümüzde, filmin özelliklerinden birinin "tarihi/eski" ile "yeni" arasında çizilen bir ayrım olduğu söylenebilir. Hayatın akışını, toplumu ve mekânı değiştiren yeni bir mekân üretimi projesi olan Alaadin'in Sihirli Lambası, yöneticilerin, yatırımcıların ve onların çalışanlarının desteklediği dışarıdan gelen keskin bir müdahalenin tezahürüdür. Bir Cumhuriyet projesi, yerini, yeni bir mekân üretimine bırakacaktır. Dönüşümün tam olarak gerçekleşmesi için gündelik hayatta, dilde ve mekânda yenilikler gerçekleştirmek gerekir. Lefebvre'nin (2020, s. 82) sözleriyle "yeni bir mekân üretmeyen bir devrim sonuna kadar gidemez; hayatı değiştirmez". Bu bağlamda filmsel anlatı, tarihsel mekândan soyut mekâna geçişin etkilerini, geçmişin değersizleştirilmesini ve kapitalizmin meta dünyasına dayalı eğlence mekânının üretimini aktarır. Bu yeniden üretim içinde tarihin öznesi olan Ankara Hayvanat Bahçesi parçalanır ve ele geçirilir.



Şekil 1 ve 2: *Anadolu Leoparı* filminde hikâyesi anlatılan Hayvanat Bahçesi müdürü Fikret.

Filmdeki bordo deri koltuklu kırmızı belediye otobüsleri 1990'ların sonlara değin Ankara kentinde yaşayanlara ait kültürün parçalarıdır. Mekânsal ve zamansal aidiyet duygusu, filmdeki bu imgelerle anakronik olarak kurular ve yeniden üretilir. Bu anakronik biçim, hızlı değişimin neden olduğu karmaşıklığa da gönderme yapar.² Kevin Lynch "The Image of the city"de "mekânın

¹ Türk sinemasında, bir yere ait olmama ve yerinden edilmişlik hissini metaforik olarak bir hayvan yoluyla anlatan bir başka film de *Tabutta Röveşata*'dır (Derviş Zaim, 1996). Filmin kahramanı Mahsun'un sahiplendiği tavuskuşu ile Anadolu Leoparı'nın kahramanı Fikret'in özdeşleştiği Anadolu Leoparı arasında bir bağlantı kurulabilir.

² Nitekim, Yönetmen Emre Kayış, Ankara Film Festivali'ndeki söyleşi sırasında, Ankara'nın ütöpik bir mekâna dönüştüğünü belirtir (Söyleşi, 2021). Ankara'nın silüeti hızla değişmektedir. Ankara'da, bilhassa eski sakinlerini üzen ve gözlerini acıtan bir kent planlaması yapılmaktadır. Kent merkezinin ortasına dikilen Merkez Ankara projesi, AOÇ arazisindeki ağaçların kesilip, yerine yerleştirilen AnkaPark, Gazi mahallesine dikilen TOKİ binaları bu eleştirilerin odağındaki yapılardan birkaçını oluşturmaktadır.

okunabilirliği” ve “bilişsel harita” kavramının yaratıcısıdır. Lynch’e (1960, s. 1-3) göre, “her şehir sakini, yaşadığı şehrin belirli bölgeleri ile uzun soluklu ilişkiler kurup, şehriyle ilgili imgesini anılar ve anlamlarla harmanlayarak, kendi bilişsel haritasını inşa eder. Şehrini –sanal da olabilen- bölgeler, sınır işaretleri veya patikalar takip ederek okur”. Filmin yarattığı duygunun temelinde, mekânsal dönüşümün Fikret açısından ortadan kaldırdığı aidiyet duygusu ve bunun sonucunda oluşan yabancılık durumu vardır. Küresel kapitalist koşullar altında ezilmiş ve sıkışmış insanın ruh haline dair *dışarıda kalma* kavramı ortaya çıkar. Bu kavramın anlamı, hızla dönüşen ve silüeti çirkinleşen bir şehirde yaban kalmak ifadesinde bulunabilir. Filmin görsel evreni, izleyiciyi de kentle huzursuz bir ilişkiye sokar. Mekânı kullananların, bu dönüşüme tepkileri değerlendirilebilir. Fikret, Gamze ve leoparın bakıcısı İbrahim, bedelini kendi mekânlarını kaybederek ve gündelik hayatlarını tersyüz ederek ödeyecekleri bu değişim karşısında üzgün ama sessizdir.

Lefebvreci bakış açısıyla, mekânların dönüşümündeki temsili anlamları incelemek, ideolojiyle bağlarının tarihini de incelemeyi gerektirir. Lefebvre’ye (2020, s. 70) göre, temsil mekânlarının kökeninde tarih vardır; bu mekânlara imgelem ve sembolizm nüfuz etmiştir ve halkın bildiği, tanıdığı, konuştuğu ve yaşadığı yerlerdir. Toplumların üretim tarzı değiştiğinde mekân üretimi de bu üretim tarzına uygun biçimde değişecektir. Her geçiş yeni bir mekân üretir. Ankara Hayvanat Bahçesi’nden Alaadinin Sihirli Lambası’na dönüşümünün ideolojik anlamı burada yatar.

5.3. Evini Kaybetmek: Aidiyetin Parçalanması ve Duygusal Faillik

Film, Ankara’nın mekânsal dönüşümüne dair karamsar bir bakış üretir. Filmin temel mekânı AOÇ arazisinde bir zamanlar bulunan Ankara Hayvanat Bahçesi’dir. Daha önce AOÇ arazisinde yer alan ve 2013 yılında kapatılan Ankara Hayvanat Bahçesi’nin kültürel bellekteki yeri, Cumhuriyet’in kuruluş aşamasında buradaki bataklıkın kurutulmasıyla değerlendirilmesi ve eğlence mekânı haline dönüşmesi ile ilişkilidir.³ AOÇ’yi oluşturan araziler 1925 yılından 1930’lu yıllara değin şahıslardan satın alınır (Öztoprak, 2006, s. 11). Öztoprak’ın (2006, s. 32) belirttiğine göre, dönemin uzmanları, bu arazinin “(...) bakımsız, hastalıklı, sarı ve insanı bakarken bedbin eden bir halde” olduğunu düşünür. Atatürk’ün elverişsiz toprak ve iklim koşullarıyla ilgili olumsuz uyarılara rağmen ıslah etmek istediği bu arazide zamanla yüzme havuzları, hayvanat bahçesi ve lokantalar açılır.

Cumhuriyetin on yedinci yılında açılacak olan hayvanat bahçesinin ilk hali 1933’te tarıma ve halka zararlı hayvanların sergilenmesi amacıyla kurulur (Tüzdil, 1940, s. 4; Acuner, 2020, s. 165). Arazide, çiftçilere ve devlet kuruluşlarına yol göstermek amacıyla zirai faaliyetler, hayvancılık, sütçülük ve ağaçlandırma sistemi planlanır. Hayvanat Bahçesi, bu dönemde bir bilim kurumu olarak görülmektedir; bahçenin tanıtım kitabında araştırma ve inceleme bakımından sunulan

³ Kimyon ve Serter (2015), neoliberal kentleşme pratiğini AOÇ arazileri özelinde incelemekte; 1920’lerden 2000 sonrasına değişenlerin yasal, yönetsel, ekonomik ve siyasal düzlemde çarpıcı etkilerini değerlendirmektedir.

olanaklar ön plana çıkarılmaktadır (Keskinok, 2007). 11 Mayıs 1938’de Atatürk, çiftliklerini hazineye devreder. Çiftlik arazilerinin bir kısmı kira sözleşmeleriyle kamu ve özel hukuk kişilerine bırakılır (Öztoprak, 2006, s. 116; 127).

Ankara Hayvanat Bahçesi, Türkiye modernleşmesi bakımından stratejik bir önem taşır. Kendisini yeni rejimin bir parçası olarak görenler, çiftlik arazisinde görünür olmak ister (Kaçar, 2015, s. 164). AOÇ arazisini bir mekân-kurum olarak tanımladığı yazısında Acuner (2020, s. 167), modern yaşam tarzının ve Batılı düşüncenin bir sembolü olarak kente eklenilen bahçenin, Batılılaşma ideolojisini ve hedeflerini somutlaştırdığını ve kentli kimliğinin yaratılmasında önem arz ettiğini belirtir. İlerleyen yıllarda Ankara Hayvanat Bahçesi’nin bir bilimsel araştırma yeri olmasına yapılan vurgu, turizm alanında ilgi çekebilecek bir mekân olmasına doğru kayar.

2000’li yılların başından kapatılmasına değin geçen süreçte yasal ve resmi söylemler, mekânın turizme katkı sağlamasına odaklanır (Acuner, 2006, s. 175). AOÇ Müdürlüğü Kuruluş Kanunu’nda 21 Haziran 2006 tarihinde yapılan değişiklikle AOÇ Hayvanat Bahçesi alanının yararlanma hakkı, 10 yıla kadar Ankara Büyükşehir Belediyesi’ne verilir ve bu kurum tarafından üçüncü şahıslara tahsis edilebilmesi sağlanır. Belediye ve AOÇ Müdürlüğü arasında imzalanan protokol ile Hayvanat Bahçesi’nin Ankara Büyükşehir Belediyesi’ne devir teslim aşamasına gelinir. (Anadolu Ajansı haberi, 31.08. 2011). 2015 yılına ait Ankara Büyükşehir Belediye Faaliyet Raporu’nda (2015, s. 63) Avrupa’nın en büyük hayvanat bahçesini yapma amacı yer almaktadır. Bu hedef altında “Tema Park (Anka Park)” ifadesine yer verilmekte; AOÇ Hayvanat Bahçesi yenileme alanının, Temapark ve Hayvanat Bahçesi’nden oluştuğu belirtilmektedir. “Disneyland ve hayvanat bahçesi gibi eğlence merkezleri kazandırarak Türkiye’de eğlencenin merkezi olma” (ABB Raporu, 2015, s. 133) stratejik hedefi doğrultusunda; bu alanda, dijital dünya çadırları, lazerli atış oyunu, dijital oyun çadırı ve oto robot çadırlarından, yetişkin eğlence, go-kart ve karanlık sürüş çadırının yer alacağı ifade edilmektedir. Çadırların dışlarının felaket durumlarını yansıtacak şekilde giydirileceği; yaklaşık 1.200 oyuncağın kullanılacağı da belirtilmektedir. Hayvanat Bahçesi’nin ABB’ye devrinden sonra, kentin Türkiye’de eğlencenin merkezi olma düşüncesi ekseninde bir kent pazarlama stratejisi geliştirildiği görülmektedir.

Fikret’in, Hayvanat Bahçesi’nin dönüşümünden rahatsız olması, metaforik olarak evini kaybetmek istememesi anlamına gelir. Kentsel mekânın bu denli sahiplenilmesi, toplumun genelinden kendini daha farklı gören, hisseden bireyler için bir yuva olabileme potansiyelinden kaynaklanır. Sennett’in (2022: s. 19) belirttiği gibi “(k)ent deneyiminin bütün bu yönleri – farklılık, karmaşıklık, yabancılaşma- tahakküme direnme imkânı verirler. Bu sarp ve çetin kent coğrafyası belli bir ahlaki vaatte bulunur. Kendilerini Cennet Bahçesi’nden sürülmüş kişiler olarak kabul edenlere bir yuva olabilir”.

Gerçekte evi, filmdeki diğer pek çok imgede olduğu gibi 1980’lerden kalma bir yapıdadır. Tüplü televizyon ve lambiri döşeli duvarlar, evinin orta sınıf bir apartman dairesi olduğunu anlatan görsel imgelerdir. Fikret, düşünce ve idrak bakımından bir orta sınıf aydınıdır ve onun asıl aidiyet

duyduğu mekân evinden ziyade iş yeridir. AOÇ arazisinin Anka Park'a dönüştürülmesine benzer bir dönüşüm geçiren asıl evinin ellerinin arasından kayıp gitmesinden oldukça rahatsızdır.



Şekil 3: Hayvanat bahçesinin kapatılması sırasında Fikret'in gözüne ilişen bir kare. (Solda)



Şekil 4. Fikret ve hasta leoparın bakıcısı Herkül, Ulus'ta. (Sağda)

Sermaye, kendi imajına uygun ortamlar üretir. Fikret, filmde kent hafızasına karşı sorumlulukları olduğunu gözler önüne serer. Kentsel dokuyu koruyarak modern yaşamı sürdürmek imkânsız bir birliktelikmiş; tahribatlara karşı duyarsızlaşmaktan başka yol yokmuş gibi bir anlayışla kuşatılmayı reddeder. Harvey'in (2008, s. 263) belirttiği gibi, bizler tarımdaki ve hayvancılıktaki sorunlarının faileriyizdir. Ona göre, son iki yüzyıldır yaşanan olağanüstü dönüşüm, serbest piyasa ütopyacılığının pratiğe geçirilmesinin bir yansımasıdır. Harvey, çalışmalarında (2008; 2009) sermayenin kendi imajına uygun bir coğrafi peyzajı inşa etme biçimlerini ortaya koyar. Harvey'e (2008, s. 222) göre bu biçimlerden biri de ticarileşmiş ütopyacılıktır. Hayvanat Bahçesi'nin satılması, ütopya sergileme sanatının bir parçasıdır. Bu noktada, Harvey'in (2008, s. 223) belirttiği gibi "(...) uzamsal biçim ütopyalarından türeyen retorik gösteriler, süreç ütopyacılığıyla ilintili retorik gösterilerle birleşerek, her yerde karşımıza çıkan ticarileşmiş ve dejenere ütopyik biçimleri üretirler". Marin (2016), dejenere ütopyalar kavramını Disneyland örneğinde açıklar. Disneyland, mutlu, uyumlu ve çatışmasız bir alandır; sakinleştirmek ve yumuşatmak, eğlendirmek, tarihi icat etmek, efsanevi bir geçmişe özlem duymak ve meta kültürü fetişizmini eleştirmek yerine süreğen kılmak üzere dışarıdaki 'gerçek' dünyadan soyutlanmıştır. Disneyland gerçek yolculuk zahmetini gereksiz kılarak dünyanın geri kalanını sıhhileştirilmiş ve efsaneleştirilmiş olarak bir yerde buluşturur. Bu katıksız fantezi dünyasının çeşitli uzamsal fantezi dünyaları vardır. Eleştirel düşünce yoğun gözetim ve denetim sayesinde bastırılır, istikrar ve uyum sağlanır. İç uzamsal düzenlemelerle birleşen hiyerarşik otorite biçimleri, çatışmayı veya normdan sapmayı önler. Disneyland uzamsal oyun dünyasına fantastik bir seyahat sunar. Tüm bu oyun dünyası dejenere, çünkü dışarıda olup bitenle arasına hiçbir eleştirel mesafe konmasına izin vermez (Marin, 2016). Sadece meta kültürü fetişizmini ve teknolojik büyücülüğü saf, sıhhileştirilmiş ve tarihsizleştirilmiş bir biçimde yeniden üretir. Lefebvre'nin (2020, s. 91) soyut mekân kavramsallaştırmasında olduğu gibi, meta dünyasının egemenliğinde homojenleştirme gerçekleşir. Büyük alışveriş mekânları gibi eğlence parkları da tehlikesiz, güvenli ve kolay ulaşılabilir bir ortam üretme vaadiyle ticari bir başarı kazanılmasını sağlar.

Eski bordo döşemeli kırmızı renk belediye otobüsleri, Kızılay tünelli üst geçiti, Belpa Buz Pateni Sarayı, Atatürk'ün en sevdiği türkülerden biri olan Vardar Ovası'nın duyulması, filmi bir Ankara güzellemesi haline getirir. Fikret, yılbaşı gecesi Hayvanat Bahçesi'ne döner, gökyüzünde yılbaşı kutlaması için havai fişekler patlamaktadır. Küresel kapitalizmin geldiği nokta karşısında bireyin yalnızlığı ve çaresizlik hissi Fikret'in leoparla konuşmasındaki sözlerine yansır:

Sanki her şeyin dışına çıkmışım gibi, sanki her şey benim dışımda gerçekleşiyor gibi... İçinden bir şey geçip gidiyor, sanki tutamamaya yazgılıymışım gibi... Benim olmayan bir şey pis bir koku gibi geldi sindi üstüme, çıkmıyor. Hayatımı boşa harcadım, yetenekli, cesurdum... İnsanlığa kendime faydam dokunabilirdi. Oysa şimdi, tıpkı senin gibi, sesimi çıkarmadan beni bekleyen sona razı, kuyruğum altında başım, köpek gibi yaşıyorum. Ölüyorum. Ölüyorum.

Filmdeki olaylar, Fikret'i leoparı öldürmeye sürükleyen psikolojik baskı üzerine kurulur. Fikret, kapitalist küreselleşme içindeki Türkiye'de acı çeken bir kurbandır ve yılbaşı gecesi leoparın cesedini sazlıktaki bataklığa bırakır. Panterin kaçırıldığı düşünülür ancak kafesinin kapısı kilitlidir, parmaklıklarda da bir şey görünmez. Kameraların bozuk olduğu ifade edilir. Leoparın bakıcısı İbrahim suçlanır. Müsteşar, Arapların projeden vazgeçebileceklerini düşündüğü için kaygılıdır; "keşke yıllar önce kapatsaydım bu lanet bahçeyi be, içindeki memleket sevdasına ..." der. Fikret o akşam, bir işbirlikçisinin olduğunu fark eder. Gamze ile göz göze gelirler bir süre bakışlılar ve Gamze bakışlarını yere indirir. İbrahim'i kardeşi İsrail Konar'ın evine götürürler. Yıkık bir eski evin etrafında inşa halinde bir apartman görünür. İsrail'in iki yıl önce öldüğü anlaşılır, kimsesi olmayan İbrahim yalnız kalmıştır. Fikret, İbrahim'i kendi evine götürür. Belediye Başkanı, basına, leoparın kaçırıldığını düşündüğünü açıklar.

Filmde mekânlar arasındaki ikiliğin yanı sıra kalp ve beyin ikiliğine de yer verilmektedir. Simmel (1996), *Metropol ve Zihinsel Yaşam* adlı çalışmasında, metropol tipi bireyselliği usanmışlık tutumu, para ekonomisinin neden olduğu tahribat ve ayrımcılığa duyarsızlık kavramlarıyla açıklar. Metropol yaşamı, bireyin kendisini köklerinden kopartan bir organ geliştirmesine neden olur. Birey, artık yüreği yerine salt beyniyle tepki vermektedir. Bu nedenle metropol yaşantısında, aklın üstünlüğü ön plana çıkar. Anlatıda bu noktaya, savcı Ahmet Kaymaz'ın babası hakkında anlattığı hikâye ile gönderme yapılır. Bu hikâyeye göre savcının babası, bir mezar kazıcısıdır. Devlet yaşadıkları kasabaya kocaman bir hastane yaptıktan, başına da cevval, genç bir doktor getirdikten sonra kasabalarında ölümler durur. Savcının ailesi, ölümler olmadığı için açlık ve yokluk çekmektedir. Savcı ve kardeşi, bir süre sonra okula gönderilemezler. Sonra bir gün bu doktor ortadan kayboluverir. Savcı, "cin oldu yerin dibine girdi sanki, ne ölüsü ne dirisi. Hiçbiri. Velhasıl yeni bir doktor geldi, vadesi gelenler ölmeye başladı tekrar. Biz de okula döndük. Ben savcı oldum, kardeşim de doktor" diyerek hayatını değiştiren bu olayı anlatır; Fikret'in hikâyesine tekrar odaklandığında bu işi kimin yaptığını çok iyi bildiğini ifade eder. Çünkü ona göre, mevzuyu kafasıyla değil, kalbiyle kavrayabilmektedir. Bu kez açlıktan ya da işsizlikten kaynaklanmayan bir cinayet işlenmiştir ve aranan mezar kazıcısı, Fikret'tir. Bu andan sonra anlatı, savcı Ahmet

Kaymaz'ın şüphelerini kanıtlayıp kanıtlayamayacağına yönelik merakı besler. Filmin sonunda Fikret, savcıya her şeyi itiraf etmeye gelir. Bu radikal kararını gerçekleştiremez, savcı ona “Nefesinizi boşa yormayın leopar bulundu. Dün gece köylüler kırsalda görmüş leoparı. Jandarma da peşine düşüp sıkıştırmış kaçmaya yeltenince tabii vurup öldürmüşler. En azından olay yeri raporunda böyle yazıyor” der.

Fikret'in evini, kişisel ve toplumsal tarihini temsil eden Hayvanat Bahçesi aynı zamanda insan-doğa etkileşiminde yapay bir mekândır. Ancak, Cumhuriyet'in ilk yıllarına gönderme yapan bir temsil mekânı olarak halkın bildiği, konuştuğu ve yaşadığı bir yerdir. Bu mekânın, yabancı yatırımcılardan yapılacak ve karların artırılmasına odaklanmış, yaratıcı özgünlükten yoksun bir anlayışla siyaset ve özel girişim çabalarıyla dönüştürülmesi, Lefebvre'nin (2020, s. 23) vurguladığı gibi vahşi kentleşmenin modernite kisvesi altında sunulmasıyla gerçekleşmektedir.

Film, insan-doğa etkileşiminde aslında yapay bir alan olan Hayvanat Bahçesi'ni Ankara özelinde tarihsel bir mekân olarak sunar. Anlatı, Hayvanat Bahçesi'nin yanı sıra Ulus Roma Hamamı kalıntılarını da önemli bir görsel alan olarak seçer. Filmin, tarihselliğe ve geçmişe saygıya gönderme yapan bu mekânda sonlanması, modernitenin tarihi ve geçmişi tasfiye edişine bir eleştiridir. Savcı “Sizin hikâyeniz insanların inanamayacağı kadar gerçek. Oysa onlara lazım olan gerçeğin ötesinde. Gerçek artık bizden başka kimsenin umurunda değil. Hikâyenin sonu... Mezar kazıcıları müdür bey, nefiller gibi yaşayacaklar, tabii sonunda bir tufan onları yeryüzünden silene kadar” der. Fikret, bu tasfiye karşısında nesli tükenmekte olan bir leopar gibidir, hikâyesi her ne kadar gerçek olsa da, anlatıya göre çoğunluğu ilgilendiren “gerçek” değil, gerçeğin ötesidir. Savcı, Fikret gibi duyarlı insanların nefiller⁴ gibi yalnız kalacağını vurgular.

6. SONUÇ

Kapitalizm ve neo-kapitalizmin kapsadığı meta dünyası, paranın ve siyasetin gücünü kapsayan soyut mekânlar üretmektedir. Ağırlıklı olarak iş merkezleri, bankalar, büyük üretim birimleri, otoyollar ve havaalanlarından oluşan bu soyut mekânlar yaratılırken doğa tahrip edilir, tarihsel mekân ezilir. Soyut mekân, dünya pazarının baskısına ve kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden

⁴ Tevrat'taki Tufan anlatısında Tanrı, insanların yaptıkları kötülük sebebiyle insanı yarattığına pişman olur ve yarattığı her şeyi yeryüzünden silip atacağını ahdeder. Nuh Tufanı döneminde ve sonrasında yeryüzünde Nefiller vardır. Tevrat'ta bunlar, eski çağ kahramanları olarak tanımlanır. İbranice metinde Nefilim olarak geçen Nefiller, mitolojideki düşmüş melek inancıyla da ilişkilendirilir ve Nefilim kelimesi *düşmüş melekler* ya da bu varlıkların insanlarla birlikteliğinden doğan çocuklar için kullanılır (Meral, 2014, s. 85).

üretimine hizmet eder. Lefebvre'nin mekânın üretimine dair temel kavramlarından yararlanan bu çalışmada, *Anadolu Leoparı* filmi tarihsel mekânın soyut mekâna dönüştürülmesine ve bunun bireylerin gündelik yaşamlarındaki tahripkâr değişimine odaklanan metaforik bir anlatı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada filmin, kapitalist üretim ilişkilerinde mekânın da tahakkümden etkilendiğini açığa çıkarma bakımından eleştirel bir potansiyel barındırdığı savunulmuştur. Filmde, aidiyet, bellek ve yenileşme kavramları ekseninde, kapitalist üretim ilişkilerinin mekânı bir araç olarak üretmesine yönelik Lefebvreci bir eleştiri yürütülmüştür. Filmde, iktidar mekânizmaları ile kentteki tarihsel mekânın yok edilmesinden acı duyan insanın politik düzlemde bununla mücadele edememesini ve değerlerini elinden alan güçler karşısında duyduğu çaresizliği tespit etmek mümkündür. Meta dünyasının egemenliğinde yenilenen ve gerçeküstü bir görünüme kavuşan kentsel mekânların anlatıda Fikret'in, Gamze'nin ve İbrahim'in yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerine yönelik bir eleştiri yürütülmüştür. Mekân ve insan arasındaki karşılıklı etkileşimde, mekânların insanların kentlerle ilgili aidiyet duygularına etki ettiği kadar; insanların da kentsel mekânı dönüştürme çabaları söz konusu olabilir. Filmin kahramanı Fikret, çaresizlik hissini yanı sıra, mekânın dönüşümüne karşı bir eyleme geçmediği için kendine karşı öfkeli. Kendi yaşamının mimarı olmak istese de bunu başaramamak onu kızdırır ve sonunda kendi failliğini ortaya koymak için leoparı öldürür.

Büyük alışveriş mekânları gibi tehlikesiz, güvenli ve kolay ulaşılabilir bir ortam üretme vaadiyle ticari bir başarı kazanılmasını sağlayan eğlence parkını faaliyete sokmak için çabalayanların, tüm bu anlayışın kentsel aidiyette ve kent sakinlerinin gündelik yaşamında yarattığı tahribata duyarsız kalması, bu değişim nedeniyle acı çekenlerin birbirleriyle dayanışma içinde olmaya çalışması ancak güvensizlik hissi ve tepki verememenin neden olduğu içsel öfkenin Fikret'i, leoparı öldürmeye yönlendirmesi gibi unsurlar soyut mekânın olumsuz yönlerine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla *Anadolu Leoparı*'nın anlatısı, kentsel değerleri elinden alınan bireyin politik eylemsizliğinin de katkısıyla nasıl yalnız hale geldiğini göstermektedir. Bununla birlikte, hayvanat bahçelerinin bir kapatılma mekânı olarak varlığı sorgulanmamaktadır.

KAYNAKÇA

Anadolu Ajansı haberi (31.08.2011). "Hayvanat Bahçesi Belediyeye Geçiyor" Erişim adresi: <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/hayvanat-bahcesi-belediyeye-geciyor/414911>.

ABB Stratejik Plan (2015).

https://www.ankara.bel.tr/files/6214/6252/4199/faaliyet_son_web.pdf 14 Mart 2024.

Acuner, D. (2020). Kafesin iki tarafı: Atatürk orman çiftliği hayvanat bahçesi'nin hafızası, A. Alkan (Derl.), *Şehir ve hayvan* (s. 147-198). İstanbul: Patika Kitap.

Aktüre, S. (2001). 1830'dan 1930'a Ankara'da günlük yaşam. Y. Yavuz, (Der.), *Tarih içinde Ankara II* (s. 35-60). Ankara: ODTÜ Ankaralılar Vakfı Yayınları.

- Alsayyad, N. (2006). *Cinematic urbanism: A history of the modern from reel to real*. New York: Routledge.
- Atacan, A. (2018). Bir sinema seti olarak ankara: ankara filmleri üzerinden kentin mimarlık tarihini okumak, *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 7(1), s. 125-146.
- Aymaz, G. (2003). Uzak'taki kent kentteki uzaklık, *Varlık Dergisi*, 1153, s. 18-24.
- Barber, S. (2002). *Projected cities: cinema and urban space*. London: Reaktion Books.
- Berman, M. (1994). All that is solid melts into air: the experience of modernity (1982), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev, Ü. Altuğ ve B. Peker, İstanbul: İletişim.
- Bookchin, M. (1999). Urbanization without cities: The rise and decline of citizenship, *Kentsiz Kentleşme. Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü*, çev, B. Özyalçın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Clarke, D. B. (1997). Introduction: Previewing the Cinematic City, David Clark (Ed.). *The cinematic city*. (1-18). London: Routledge.
- Clarke, D. B. ve Doel, M. A. (2016). Cinematicity: city and cinema after deleuze. *Journal of urban cultural studies*, 3(1), s. 3-11.
- Donald, J. (1995). The city, the cinema: modern spaces. Chris Jenks (Ed.). *Visual Culture* (77-95). London: Routledge.
- Dostoyevski, F. M. (2005). *Suç ve ceza*. Ergin Altay (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Easthope, A. (2004). Sinemada ütopyen ve distopyen kent. N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz (Ed.), *Kentte sinema sinemada kent içinde* (s. 125-136). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erman, T. (2016). *'Mış gibi site'. Ankara'da bir TOKİ-gecekondu dönüşüm sitesi*. İstanbul: İletişim.
- Foucault, M. (2002). *Toplumunu savunmak gerekir*. Ş. Aktaş (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens A. (2012). *Modernliğin sonuçları*. E. Kuşdil (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gold, J. R., Ward, S. V. (2004). Belgesel film geleneğinde kent ögesi. N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz (Eds.), *Kentte sinema sinemada kent içinde* (s. 79-106). İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Grune, K. (Yönetmen). (1923). *Cadde* [Film].
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Harvey, D. (2000). *Umut mekânları*. Z. Gambetti (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2009). *Sosyal adalet ve şehir*. M. Morali (Çev.). İstanbul, Metis Yayınları.
- Helle, H. J. (1996). *Kentleşmiş insan*, Z. Aygen (Çev.). Cogito. Kent ve kültürü, (8), s. 71-79.
- Kayış, E. (Yönetmen). (2021). Anadolu leoparı [Film]. Türkiye, Almanya: Tato Film.
- Kayış, E. (Yönetmen). (2021). Söyleşi. Ankara Film Festivali.
- Keskinok, H. Ç. (2007). Bir Özgürleşme Tasarısı Olarak AOÇ. HÇ. Keskinok (Ed.) *Bir Çağdaşlaşma Öyküsü: Cumhuriyet Devriminin Büyük Eseri Atatürk Orman Çiftliği*. Ankara: Koleksiyoncular Derneği.
- Kirel, S. 2014). Kent çocukları, Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (Eds.), *Kentte Sinema Sinemada Kent* içinde (s. 219-232). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kimyon, D. ve Serter, G. (2015). Atatürk Orman Çiftliği'nin ve Ankara'nın Değişimi Dönüşümü, *Planlama*. 25(1): 44-63.
- Lang, F. (Yönetmen). (1927). Metropolis [Film]. Almanya: Universum Film.
- Lefebvre, H. (2020). *Mekânın üretimi*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leigh, N. G. ve Kenny, J. (1996). The city of cinema: interpreting urban images on film. *Journal Of Planning Education And Research*, 16(1), 51-55.
- Lynch, K (2013). *Kent İmgesi*. İ. Başaran (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Maria, M. (2004). Filmlerde kentsel tema. N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz (Eds.), *Kentte sinema sinemada kent*. (s. 73-78). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Marie, L. (2001). Jacques tati's *play time* as new babylon. M. Shiel Ve T. Fitzmaurice (Eds.) *Cinema and The City*. (s. 257-269). Oxford: Blackwell.
- Marin, L. (2016). *Utopics: apatial play*. New Jersey: Humanities Press.
- Massood, P. J. (2011). *Black city cinema: African american urban experiences in film*. Philadelphia: Temple University Press.
- May, J. (Yönetmen). (1929). Asphalt [Film]. Almanya: Ufa.

- Mennel, B. (2019a). Modernity and the city film: berlin. Mennel, B (Ed.) in *Cities and cinema*. (s. 21-45). London: Routledge.
- Mennel, B. (2019b). The city in ruins and the divided city. Berlin, Belfast and Beirut. Mennel, B (Ed.). *Cities and Cinema*. (ss. 103-129). London: Routledge.
- Meral, Y. (2014). Yahudi kaynaklarında ararat dağları (Tekvin, 8:4). *Milel ve Nihal*, 11: 83-101.
- Oktuğ, M. (2004). Kent-sinema ilişkisine kuramsal bir yaklaşım. M. Öztürk (Ed.), *Sinematografik Kentler* (s. 117-126). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztoprak, İ. (2006). *Atatürk orman çiftliği'nin tarihi*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Öztürk, M. (2004). İstanbul'da kentsel kriz ve sinema. N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz (Eds.). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. (s. 45-54). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, M. (2005). *Sine-masal kentler*. İstanbul: Don Kişot Yayınları.
- Pabst, G. W. (Yönetmen). (1925). Neşesiz sokak. Die Freudlose Gasse [Film]. Almanya.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel sinema*. İ. Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşüm.
- Ruttman, W. (Yönetmen). (1927). Berlin: büyük bir şehrin senfonisi ([Film]. Almanya: Kinostart.
- Sennett, R. (2002). *Kamusal insanın çöküşü*. S. Durak ve A. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett, R. (2022). *Ten ve taş. Batı uygarlığında beden ve şehir*. T. Birkan(Çev.). İstanbul: Metis.
- Simmel, G. (1996). Metropol ve zihinsel yaşam. B. Öcal Düzgören (Çev.). *Cogito*. 96, s. 81-89.
- Siodmak, R. ve Ulmer, E. G. (Yönetmen). (1930). Pazar günü insanları. *Menschen am Sonntag* [Film].
- Torun, A. (2017). Sinema-kent ilişkisinde istanbul: ilk yıllarından bugüne Türk Sineması'nda istanbul'un görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 52, s. 147-166.
- Tüzdil, N. (1940). *Orman çiftliği hayvanat bahçesi*, Devlet Ziraat İşletmeleri Kurumu Orman Çiftliği Hayvanat Bahçesi Yayını, Ankara: Ankara Basımevi.
- Urry, J. (2018). *Mekânları tüketmek*, R. G. Ögdül (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wilhelm, F. (Yönetmen). (1924). Murnau'nun Son Gülüşü. Der Letzte Mann [Film].
- Wojcik, P. R. (2014). *The city in film*. New York: Oxford University.
- Zaim, D. (Yönetmen). (1996). Tabutta Röveşata [Film]. Türkiye: Ifr.