



## İÇİNE DOĞULANIN REDDİ: FERAHFEZA'DA HETEROTOPİK MEKÂNLAR

Semra Civelek

Öz

Filmler bir yandan yaşamın her alanına yayılan iktidar ilişkilerine dair uzlaşının imgelerini yeniden üretirken diğer yandan bu ilişkilerin normalliğini sorgulayan, bunları reddeden, uzlaşma duvarını çeşitli biçimlerde çatlatan ve başka türlü bir yaşamın mümkünlüğünü sezdirenen imgeleri de yeniden üretirler. Bu sorgulama ve süregelene ret hali filmlerdeki çeşitli mekân imgeleri üzerinden izlenebilir. Elif Refiğ'in yönettiği *Ferahfeza* (2013) filminde karakterlerin özellikle mekân ile kurdukları ilişki mikro-politik bir bakış açısıyla aktarılır. Çalışma kapsamında söz konusu filmde yer alan karakterleri başka bir yaşam düşünene iten motivasyonların neler olduğu ve bu düşün filmdeki heterotopik mekân imgeleri ile olan ilişkisi ele alınır. Heterotopik mekân imgelerinin, bu bağlamda, iktidarın mekânlarından düş kurmanın ve bu düşü gerçekleştirmenin mekânlarına geçişte nasıl bir role sahip olduğu film kapsamında tartışılır. Filmdeki mekân imgelerinin nasıl bir kent tasavvuruna denk düştüğü sorunsalıyla bağlantılı olarak, bir kenti deneyimlemede *terrain vague*'lerin işaret ettiği düşünsel ve eylemsel evrenin izleri sürülür.

**Anahtar Sözcükler:** Heterotopik mekân, *terrain vague*, mekân-iktidar, kent deneyimi, *Ferahfeza*.

Geliş Tarihi | Received: 23.01.2019 • Kabul Tarihi | Accepted: 27.07.2019

Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3255-2152> • E-Posta: [semracivelek098@gmail.com](mailto:semracivelek098@gmail.com)

## REJECTION OF THAT WHICH IS BORN INTO: HETEROTOPIC SPACES IN FERAHFEZA

### Abstract

Movies produce images of consensus concerning power relations that cover all aspects of life, while also promoting images that question the normality of these relations, rejecting them, cracking the wall of consensus while suggesting that a different way of life is possible. This questioning and rejection of the status quo can be followed through images of various spaces presented in films. In *Ferahfeza* (2013), directed by Elif Refiğ, the relationships of his characters with certain places are described from a micro-political perspective. The study focuses on the motivations that lead Refiğ's characters to dream of different lives, including the relationship that these dreams have with images of heterotopic spaces in the film. In this context, it discusses the role of heterotopic space images in the transition from spaces of power to places of daydreaming and the realization of daydreams. The intellectual and operational universe pointed out by *terrain vague* in an imagined experience of a city are discussed in terms of the relationship of filmed images to actual urban imagery.

**Keywords:** Heterotopic space, *terrain vague*, space-power, the urban experience, *Ferahfeza*.

## Giriş

Mekân, içerisinde bulunulan ilişkiler açısından bağımsız düşünülemez. Yaşam deneyimi mekânlar içerisinde, mekânlar aracılığıyla var olur ve şekillenir. Denetim altında tutmanın ve tutulmanın deneyimleri de, farklı bir yaşam tahayyülünü başlatmanın, sürdürmenin ve bu tahayyülü somutlaştırmanın deneyimleri de çeşitli mekânlar aracılığıyla ve bu mekânların tecrübe edilmesiyle mümkündür. Mekânsal tecrübenin çok yönlü yapısıyla bağlantılı olan kent deneyiminin, modern yaşamı kavrayış meselesi çerçevesinde şekillendiği söylenebilir.

Modern toplumsal gerçekliğin ve kent yaşamının Benjamin, Kra-cauer, Simmel gibi düşünürlerce -farklı izleklere sahip olmakla birlikte- fragmanlar şeklinde ve diyalektik imgeler dâhilinde kavranarak çözümlenmesi, kent deneyiminin hem birleşme ve ayrılmaları hem de yenilgi ve kazanımları kapsayan çok yönlü yapısıyla ilişkilidir. Modernliğin köşeye atılmış kalıntılarının peşine düşen (Frisby, 2012, s. 234), modern toplumsal gerçekliğin harabelerinin arasından geçip giden yolu bulmaya çalışan (s. 240) ve içsel deneyimin kendisini toplumsal araştırmaların konusu yapan (s. 341) bu düşünürler, modern kent deneyiminin ve modern olmanın, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek olduğuna işaret ederler. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (2012) isimli metninde belirttiği üzere Marshall Berman'a göre modernlik; "bir yandan ortak yaşamları kontrol etme ve çoğu zaman yok etme gücüne sahip devasa bürokratik örgütlerin gölgesi altında yaşamak, ama gene de bu güçlerin karşısına çıkmaktan, dünyayı değiştirmek ve bizim kılmak için savaşmaktan bir an olsun caymamak"tır ve "hatta denebilir ki tam anlamıyla modern olmak biraz da antimodern olmak demektir" (2012, s. 24). Berman, insanın birey olarak kendisini ve çevresini (yeniden) ürettiği dinamik bir alana işaret eden modern yaşamın aynı zamanda yok edici, tahakküme edici ve parçalayıcı bir forma bürünerek içerisinde bu zıt özellikleri de taşıyabileceği noktası üzerinde durur. Modern yaşam "bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler" (2012, s. 27). David Harvey'e (1998, s. 156) göre, özdeksel bir insan ürünü olarak çağdaş kentin genel bir özelliği çok katmanlı olmasıdır. Çağdaş kent ona göre; "eskileri silindikçe tekrar üzerine yazılan bir parşömen gibidir, zamanın geçişiyle birbirinin üzerine eklenen farklı yapıları biçimlerden oluşan almaşık bir peyzaj"dır. Bu almaşık peyzaj -modern kent yaşamı- her zaman zıtlık, gerilim ve çekişmenin yaratıcı biçimleriyle ilgilidir; kentin çoktüreelliğinden doğan gerilimler baskılanamaz (s. 161). *Kentsel Heterotopya* (2016) isimli

metninde Stavros Stavrides de modern kent hayatının basitçe yineleyip duran deneyimlerden oluşan uyumlu bir yapı olarak analiz edilemeyeceğini, bunun yerine potansiyel olarak özgürleştirici ve aynı zamanda yeniden büyüleyici deneyimlerin melez bir sentezi olarak anlaşılması gerektiğini vurgular (s. 86).

*Ferahfeza* (Elif Refiğ, 2013) filmine bakmaya da bu noktadan başlayabiliriz. Modern birey olmanın çelişkileri yani hem çeşitli baskı mekanizmaları altında yaşama hem de bunları dönüştürmeye yönelik bir potansiyele sahip olma dolayımında kentsel deneyimin yaşantılanması, filmin karakterleri Ali (*Uğur Uzunel*) ve Eda'da (*Makbule Sitare Akbaş*) vücut bulur. Film, günlük yaşamlarının boğucu rutinlerinden ve aynı zamanda bu rutinlerin içerisine yerleşmiş olan mikro iktidar ilişkilerinden kurtulmak isteyen, içerisinde buldukları yaşam deneyiminden ve mahalden başka bir deneyimi ve yaşamı düşleyen, başka bir yaşam deneyiminin mümkünlüğü üzerine kafa yoran öncelikle Ali ve Ali ile bu ortaklık bağlamında yolları kesişen Eda'nın yaşadıkları tersane bölgesinden kurtulmaya yönelik maceralarını ve deneyimlerini konu alır. Karakterleri baskı altında tutan hiyerarşik ilişkiler ve bununla bağlantılı olarak onları başka bir yaşam düşüne iten motivasyonlar, çeşitli mekân deneyimleri aracılığıyla anlam kazanırken; karakterlerin bölgeden çıkma ve başka bir yaşamın mümkünlüğüne doğru olan istek, umut ve çabaları da filmdeki çeşitli mekân imgeleri üzerinden aktarılır. Bu mekân imgeleri, -karakter deneyimi bağlamında- bir yanıyla iktidarın ve baskının mekânlarına işaret ederken diğer yanıyla kendine alan açmanın, düş kurmanın ve bu düşü bedenleştirmenin mekânlarına denk düşer.

Filmdeki mekân imgelerinin işaret edilen izlekler doğrultusunda neleri duyumsattığının ve nasıl yenileyici bir düşünsel tahayyüle yol açtığının betimlemesine geçmeden önce mekânın da, modern kent deneyiminin ve modern birey olmanın taşıdığı paradoks, tutarsızlık ve çelişkileri taşıdığı, yekpare olmadığı ve dolayısıyla mekânın da diyalektik olarak kavranması gerektiği belirtilebilir. Juhani Pallasmaa *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (2016) isimli metninde mekânın homojenleşmesinin var olma deneyimini zayıflatarak yer duygusunu ortadan kaldırdığına işaret eder (s. 59). O'na göre; "(Mimari) mekân fiziksel mekândan ziyade yaşanan mekândır ve yaşanan mekân geometriyi ve ölçülebilirliği daima aşar" (s. 79). Fiziki mekânın sembolik anlamlarından arındırılmış "boş" bir mekân olmadığını ancak "kültürel gözlüklerle" okunabildiğini belirten Öncü ve Weyland (2013, s. 31), özellikle modern kent deneyimi bağlamında ele alın-

dığında fiziki mekânın, çeşitli kültürel-siyasi-ekonomik anlamlar taşıdığı için önemli olduğunu, bu nedenle "mekân"ın bir metafordan ibaret olmadığını ancak, metropolde yer alan tüm sosyal gruplar için "mekân"ın, çeşitli anlamları birbirinden ayıklanamayacak bir bütüne işaret ettiğini vurgularlar. Dolayısıyla Serdar Öztürk'ün (2012, s. 26-27) de işaret ettiği gibi mekânın, salt toplumsal ilişkilerin pasif yansıtıcısı olmasının dışında toplumsal ilişkilere, var olan ilişkileri güçlendirebilen ya da zayıflatan ve hatta ortadan kalkmasına yardımcı olabilen şekilde iki yönlü olarak etki de ettiği söylenebilir. Mekânsal imgeler aslında Kracauer'in (aktaran Frisby, 2012, s. 141) de dediği gibi; "toplumun rüyalarıdır. Bir mekânsal imgenin hiyeroglifi nerede deşifre ediliyorsa, toplumsal gerçekliğin temeli de işte orada kendini sunar".

*Ferahfeza*'daki heterotopik mekân imgelerinin neleri duyumsattığına ve karakter deneyimi bağlamında nasıl bir düşünsel evrene karşılık geldiğinin betimlemesine geçmeden önce, karakterlerin deneyimlerinin bu mekân-imgeler aracılığıyla motive edilmesine karşıtlığıyla bir çeşit altlık oluşturan mikro-iktidar ilişkilerine ve bu ilişkilerin mekânlarına bakılabilir.

### Ait Ol(a)mamanın Mekânları

Mekânın hem ortaklığın hem de ayrıştırmanın bir koşulu olarak belirmesine yönelik Stavrides'in (2016, s. 149) vurgusu, Tuzla'daki tersanelerde geçen *Ferahfeza*'nın mekân okumasına da bir temel teşkil eder. Tersane; bir yandan yirmili yaşlardaki Ali ve Eda'nın yaşamlarını değiştirme ve oradan gitme arzusunun/hayalinin besleyicisi olan açık deniz imgesini barındırırken; diğer yandan ise her iki karakteri ancak özellikle de Ali karakterini, istemediği bir yaşama hapseden zorunlulukların mekânıdır ve bu anlamda çelişkilidir de.<sup>1</sup> "Bir yüzü denize, diğer yüzü endüstriye bakan bölge; sıvı

<sup>1</sup> Metropolün çeperinde konumlanan -tersaneleri de içine alan- Tuzla ilçesinin bulunduğu bölge, bir kıyı yerleşmesi olduğu halde kıyıya erişilebilirliğin ve suya dokunabilirliğin olanaksızlıklarını da taşır. Bölgenin içerimlediği bu çelişkinin kolektif bellek ve kentsel mekân algısı bağlamında verimli bir analizi için bkz. Sayar Avcıoğlu, S. & Akın, O. (2017). Bizim çalışmamız açısından ise, ilerleyen kısımlarda görüleceği üzere, tersane bölgesi bir yandan karakterleri hem metaforik hem de düz anlamda kıyıya eriştiren ve onların suya dokunabilmelerini, suyla bütünleşebilmelerini sağlayan *terrain vague*'lerdeki deneyimlerinin yeri iken diğer yandan baskı altında tutulmanın, sıkışıp kalmanın ve kendini gerçekleştirememenin yeridir. Dolayısıyla bölgenin hem reel yaşam deneyimleri hem de *Ferahfeza*'daki karakterlerin deneyimleri açısından barındırdığı bu çelişkiye, 20. yüzyılın son çeyreğindeki modern kentin/met-

ve katının, soyut ve somutun, hayaller ve zorunlulukların çatıştığı, yarı gerçek yarı rüya bir dünyaya işaret eder" (Göl & Yücel, 2014).

Filmde, iktidar ve tebaası arasındaki ilişkinin bir alegorisi gibi olan; tebaanın eylem alanını ve yaşam deneyimini şekillendirmeye ve denetlemeye çalışan iktidarın ve mikro-iktidar ilişkilerinin bir örneği, özellikle Ali ve babası arasındaki ilişkide görünürlük kazanır. İktidarın uygulanmasının temel unsurlarından biri olarak mekâna işaret eden Foucault, mekân kadar zamanın da bu denklemde önemli bir rolü olduğunu vurgular. İktidarın uygulayıcısı kurumlar, bireylerin zamanının tümünün ya da hemen hemen tümünün denetimi sorumluluğunu sürdürürler; "demek ki, bunlar, belli bir biçimde, bireylerin yaşamının tüm zamansal boyutunu üstlenen kurumlardır" (Foucault, 2015, s. 247). Foucault her ne kadar burada pedagojik, tıbbi, cezai ve sınaî kurumları kastederek bu kurumlardaki iktidar ve denetim düzeneklerinin iktidar ilişkilerini ürettiğine işaret etse de, toplumsal denetim mekanizmasının temelinde zamanın denetiminin ötesinde bireyin bedeninin denetimine yönelik olarak çalıştığını hatırlatır. Foucault'ya göre on sekizinci yüzyılın sonuna dek bireylerin bedeni esas olarak eziyet ve cezaların kaydolduğu bir yüzey olarak ele alınabilir; on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ise ortaya çıkan kontrol mercilerinde beden daha farklı bir anlam kazanır; beden "artık eziyet edilmesi gereken bir şey değil, oluşturulması, ıslah edilmesi, düzeltilmesi gereken şeydir, yetenek kazanması, bazı nitelikler edinmesi, çalışabilir beden olma niteliğini kazanması gereken şeydir" (Foucault, 2015, s. 249). Dolayısıyla tabi kılmanın

---

ropolisin oldukça ayrıksı bir süreç geçirmekte olduğu izleği üzerinden bakılabilir. Edward W. Soja (1997/2002, s. 286) günümüzdeki kentsel bölgelerle 20. yüzyılın ortalarında belirenler arasındaki ayrımları vurgulamak üzere *postmetropolis* terimini kullanır. Yaşanan değişimin altı farklı söylemce temsil edildiğini, bu söylemlerin tümüyle yeni olmak ya da geç dönem modern metropolise karşıt olarak var olmak yerine günümüzde daha karmaşık yollarla ona eklenerek öne çıktığını belirtir. Yeni kentleşme süreçlerinin günümüzdeki dışavurumunu geçmiştekinden farklı kılan şey de dolayısıyla yoğunlaşması, karşılıklı ilişkilenebilirliği ve genişleyen alanıdır. Tüm kentsel bölgenin/dokunun mekânsallığı ve toplumsallığının açıklanmasını amaçlayan altı farklı söylemden üçüncüsü olan Eksopolis (Dış-Kent), kentsel dokunun bir yeniden yapılanışı olarak içi dışı dışı içe dönüştüren bir mekânsallığa işaret eder. "Dış, hem geleneksel kentsel çekirdeğin 'dışarısında' gelişen kente hem de kentliğin geleneksel niteliklerine bundan böyle uymayan, kentin 'dışında' olan" (2002, s. 298) göndermede bulunur. Soja'nın Dış-Kent kavramsallaştırmasında değindiği bu izlekler, tersane bölgesini Dış-Kent ya da Dış-Kent'in bir türevi olarak düşünebilmemizi sağlayan bir ilişkilendirme için bize kapı aralar. Dolayısıyla bu ilişkilenebilirlikten yola çıkarak tersane bölgesini bir kent mekânı ve dahası içi dışı dışı içe dönüştüren bir mekânsallık olarak okumamız olanaklı hale gelir.

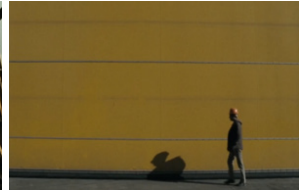
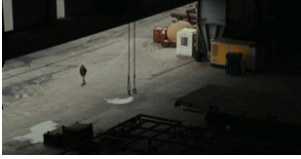
birinci işlevinin; insanların zamanını, yaşam zamanlarını, çalışma zamanına dönüştürerek zamanı söküp almak olduğu söylenebilir. "İkinci işlev, insanların bedeni işgücü haline gelecek şekilde davranmaktır. Bedeni işgücüne dönüştürme işlevi, zamanın çalışma zamanına dönüştürülmesine cevap verir" (Foucault, 2015, s. 250).

Ali ve babası arasındaki ilişki, Foucault'nun belirttiği izlekler üzerinden okunabilir. Ali'nin tersanede tedarikçilik yapan babasına ait işyeri ve ev arasındaki yaşamı, *yaşam zamanı*, babası tarafından disipline edilmeye çalışılır. Babasıyla çatışmasının asıl sebebi, Ali'nin babasının arzuladığı bir erkek evlat ol(a)mayışıdır. Babası tersanedeki işyerinde Ali'nin tıpkı kendisi gibi işleri yönetmesini, yoluna koymasını ve yaptığı işi Ali'nin devam ettirmesini ister; yani Ali'nin yaşam deneyimini, *yaşam zamanını*, çalışma zamanına dönüştürerek onun zamanını söküp almak, denetlemek ister. Arzuladığı erkek evlat kimliğinin Ali'de karşılığının olmaması sebebiyle baba, kendi yaşam deneyimini Ali'nin yaşam deneyimi haline getirmeye çalışır; babası için Ali düzeltilmesi, oluşturulması ve ıslah edilmesi gereken bir şey/bedendir. Babası, kendisinin içinde bulunduğu rasyonel cemaate Ali'nin de dâhil olmasını ister. Alphonso Lingis'e (1997, s. 16) göre rasyonel cemaatte bir şeyi bizim için faydalı kılan onun kendi doğası, onu doğal ortamına bağlayan özellikleri değil, bizim kurmuş olduğumuz araçsal sistemin içine sokulduğunda sergilediği özelliklerdir. "Rasyonel pratik, etrafımızdaki pratik faaliyet alanını (practicable field) kolektif girişimlerin ortak alanı haline getirir". Lingis, rasyonalist cemaatin mensubu olmanın, üstlenilip yerine getirilen işlerin gerçekliği içinde algılandığını; cemaatin kendisinin bir iş olarak algılandığını belirtir (s. 14). Zorla içerisine dâhil edilmeye çalışıldığı rasyonel cemaatin yanı sıra Ali, erkekliğe geçiş ayini olarak kabul edilebilecek meyhaneye gitme ritüeli ile erkeklik cemaatine de kabul edilmelidir. Ancak cemaatin istikrarını teminat almaya yönelik bu simgesel eylem amacına ulaşamaz. Foucault'nun (2012, s. 104) da belirttiği gibi iktidar mekanizmalarının analizi, iktidarın hem anonim hem de muzaffer olduğunu göstermeye yönelik değildir. "Tersine, herkesin konumunu ve eylem kipini, her iki tarafın da direniş ve karşı-saldırı olanaklarını belirlemek gerekir". Hem bir iktidar biçimine tabi olma hem de bir eylemin öznesi olma durumu filmin çeşitli sahnelerinde gözlemlenebilir. Ali'nin, babasının "*Paşa oğlum*" diye sevdiği Ejder isimli kediyi, babasının talimatı üzerine aşı olması için barınağa götürmesi ancak kediyi veterinerlere göstermeden geri getirmesi ve kedi Ejder'in bunun sonucunda ilerleyen sahnelerde ölmesi, babaya yönelik bir karşı-saldırı olarak değerlendirilebilir.

Kendi yaşam tasavvuruna denk düşmeyen, hatta onunla zıtlık oluşturan, uymaya zorlandığı bu ilişkiler ve eylemler bütünü; hiçbir kadın öznenin bulunmadığı -Ali'nin annesi yoktur- bu erkekli/eril yaşam-mekânlar, Ali için kimliğini bulduğu, kendini tam hissettiği mekânlar olmasının aksine ayak uyduramadığı ve bir anlamda da dışlandığı yaşam-mekânlardır.



Tersane bize açık bir imge sunmaz.



Ali, tersanenin sert dokusu ve metal yığınlarının ağırlığı altında ezilir. Tersane-deki çalışma zamanı, O'nun için neredeyse klostrifobik bir deneyimdir.

Ali için bu mekânlar; itaatle sorumluluğu özdeşleştiren toplumsal ideolojinin (Gruen, 2015, s. 18) yarattığı ilişkiler ağının yerleridir. Kendi kaderinin belirleyicisi olmaktan uzaklaştığı bu mekânlar O'nun için dışlanmanın ve ait ol(a)mamanın mekânlarıdır.

### **Terrain Vague'lere Doğru**

Ali, her fırsatta onu baskı altında tutan, istemediği bu yaşamı ona dayatan ve başka bir alternatifin olmadığını imleyen özelde babasının edimlerine ve genelde de tersanedeki yaşamına zıt olarak rüyalarında gördüğü ancak bir türlü ulaşamadığı *Vamos*<sup>2</sup> isimli geminin gerçek yaşamında peşine düşerek onu hapseden katı ilişkiler ağında bir yarık açar. *Vamos*'a

<sup>2</sup> *Vamos*, İspanyolca'da "haydi gel", "haydi ama" gibi anlamlara gelmektedir.





*Vamos*, Ali'nin rüyasında gördüğü ancak bir türlü ulaşamadığı gemidir.

dair düşsel imgesini bir mevcudiyet imgesi haline getirmeye çalışırken Ali, Eda'nın gemi grafitileriyle karşılaşır. Ali ve Eda'yı ortaklaştıran bu imge<sup>3</sup>, rüya ile gerçek yaşam deneyimi arasındaki sınırı tekinsizleştirir. Kimi sahnelerde Ali'nin dürbünle izlediği gemilerin ve gemilere ulaşma çabasının rüya mı gerçek mi olduğunu anlayamayız. Başka bir yaşam düşü, *Vamos* onları çağırılmaktadır; film boyunca bu düşün peşi sıra dolanırken "hayatlarını biktırırarcasına kontrol etmekte olan zaman-sal-mekânsal çeperlerde gedikler açmalarına" (Stavrides, 2016, s. 74) olanak veren ve başka türlü bir mekân deneyimine olanak sağlayan *terrain vague*'lerde karakterlerimiz, deyim yerindeyse iki kişilik öteki bir cemaat kurarlar. Lingis'e göre (1997, s. 18) öteki cemaat işte değil, işe ve çalışmaya

<sup>3</sup> Gemi imgesi başlangıçta Ali ve Eda için aynı şeyi ifade etmez. Her iki karakter için de "gitmek" eylemini imler ancak Eda için başlangıçta, babasının küçük yaşta onu ve annesini terk edişiyle bir tür yüzleşmemesinin sembolüdür. Ali içinse en başından beri başka bir yaşama doğru açılmanın sembolüdür. Babası ansızın geri döndüğünde ve Eda'ya "yeniden baban olmak istiyorum" dediğinde, babasının "mutlu bir aile olma" talebi Eda'yı altüst eder çünkü küçük yaşta baba tarafından terk edilmesinin üzüntüsü yıllar içinde öfkeye dönüşmüştür. Daha da önemlisi annesi ile kurduğu iki kişilik ailede Eda, "erkeksi" karakteriyle babanın yokluğunun bir çeşit telafisini yerine getirmiştir. Ancak babasının dönüşü ve annesinin de bu dönüşü onaylaması Eda'nın hem bu yokluk ve "gidiş" üzerinden şekillendirdiği yaşamında hem de annesiyle olan ilişkisinde bir kırılmaya yol açar. Bu kırılmadan sonra Ali'nin kendi babasıyla yaşadığı eve dönmek istemeyişi Eda'da karşılığını bulur. Artık o da tıpkı Ali gibi eve dönmek istememektedir. Eda için "gitmek" eylemiyle bağlantılı olan gemi figürünün anlamı da bu noktada farklılaşır; artık babasının gidişiyle yüzleşmemesinin acı verici deneyimiyle ilişkili değildir. Gemi, kendisi için başka bir yaşamı düşlemenin aracıdır. Dolayısıyla *Vamos* Eda'nın yaşadığı bu kırılma sonucu Eda ve Ali'nin ortaklaştığı bir imge haline gelir.

ara verildiğinde oluşur. Bu nedenle de rasyonel cemaat içinde massedilmiş değildir; tekrar tekrar ortaya çıkar, ikizi ya da gölgesi gibi taciz eder rasyonel cemaati. Foucault (1988, s. 10), boş zamanın kural olduğu toplumumuzda aylaklığın bir tür sapma olduğunu söyler. Tabi kılmanın birinci işlevi olarak yaşam zamanının sökülüp alınması ve çalışma zamanına dönüştürülmesine rasyonel cemaatten bir tür sapmayla yani aylaklıkla karşılık verir karakterlerimiz.

*Terrain vague* kavramının açılanmasına geçmeden önce heterotopya kavramından söz edilebilir çünkü *terrain vague*'ler de heterotopya mekânları içerisinde ele alınabilir yani heterotopya kavramı *terrain vague* kavramına temel teşkil eder.

Foucault "Öteki Mekânlara Dair" (1988) isimli metninde ütopya ve heterotopya kavramından söz etmeden önce yaşadığımız çağda mekânın mahaller arası ilişkilere işaret ettiğini ve bu çağın asıl tedirginliğinin zamandan ziyade mekânla ilişkili olduğunu belirtir (s. 8). Yaşamımızın, zamanımızın, tarihimizin erozyonuna sahne olan ve bizi yiyip bitiren mekân aynı zamanda heterojen bir mekândır da. Ve bu heterojen mekân kavrayışı birbirine indirgenemeyecek, birbirinin üzerine oturtulamayacak mahalleri resmeden bir ilişkiler setine işaret eder. Foucault bu farklı mahalleri, her mahallin tanımlanmasını sağlayacak ilişkiler setinden yola çıkarak tasvir etmenin mümkün olduğunu belirtir; asıl ilgisini çeken mahaller ise "tuhaf" olarak nitelendirdiği ütopyalarda ve heterotopyalardır. Ütopya ve heterotopya mahalleri hem diğer mahallerle ilişki içerisindedir hem de diğer mahallerin işaret ettiği, ayna tuttuğu ya da yansıttığı ilişkiler setini şüphe altına sokan, izole eden, tersyüz eden bir ilişki içerisindedir. Dolayısıyla hem ütopya hem de heterotopya mahalleri, tüm diğer mekânlarla bağlantılıyken aynı zamanda hepsiyle zıtlaşırlar da (s. 9). Ütopyaları, toplumun gerçek mekânlarıyla ters ya da düz bir analogi içerisinde bulunan, gerçek bir yeri olmayan mahaller olarak<sup>4</sup> tanımlayan Foucault'nun heterotopyalara dair tanımlamasında ise heterojenliğe yaptığı vurgu bu çalışma açısından elzemdir:

(Ütopyalar) dışında, muhtemelen her kültürde, her uygarlıkta gerçek yerler -sahiden mevcut olan ve ta toplumun kuruluşu sırasında teşekkül eden yerler- de vardır ki bunlar gerçek mahallerin, o kültür dâhilinde bulunabilecek tüm o diğer gerçek mahallerin aynı anda temsil,

<sup>4</sup> Foucault (1988, s. 11) ütopya ve heterotopya mahalleri arasında ayna metaforu üzerinden müşterek bir deneyimin de bulunabileceğine işaret eder.

tekip ve altüst edildiği, fiilen hayata geçirilmiş bir tür ütopya, karşıt mahal gibi bir şeydir. Gerçeklik içindeki konumlarına işaret etmek mümkün olsa da, bu tür yerler tüm yerlerin dışındadır. Bu yerler yansıtıkları ve dile getirdikleri tüm mahallerden kesinkes farklı olduğundan, ütopyaya tezat olarak heterotopya diye adlandıracağım bunları (1988, s. 11).

Yaşadığımız toplumda bu farklı ve öteki mekânların incelenmesi ve tasvirine yani "hem mitik hem de gerçek bir itiraz olarak bu tasvire heterotoloji" der Foucault (1988, s. 11). Stavrides'e göre, Foucault'nun heterotopyaların tek bir gerçek alanda birkaç mekânı barındırarak birbirleriyle uyumsuz yerleşimleri yan yana koyma gücüne yaptığı vurguya ek olarak, heterotopyaları tanımlayan şeyin tuhaf ve rahatsız edici bir belirsizlik olduğuna yönelik kanısı şuna işaret eder: "[...] heterotopyalar kompleks dünyalar olarak, yönetim düzeninin resmen dışında olmakla kalmaz, aynı zamanda bir anti-düzenin doğuş alanları olarak da görünür" (2016, s. 152). Foucault'nun, oldukça farklı biçimlerde tezahür ettiği için mutlak ve evrensel bir heterotopya tarzının bulunmadığına yönelik vurgusu, *Ferahfeza*'nın karakterlerinin başka bir yaşamı düşlemesinde ilerletici işleve sahip bir heterotopya imgesi olarak Vamos'un düş imgelerinin ötesinde farklı bir şeye dikkatimizi yöneltir. Daha açık söylemek gerekirse; Foucault'nun heterotopyanın ta kendisi olarak işaret ettiği gemi<sup>5</sup> olarak Vamos dışında filmde, başka türlü bir yaşamı düşleyen ancak bu yaşama giden yolu henüz bulamayan Ali ve Eda'nın karşılaştıkları ve çıkışa doğru yol aldıkları süreçte düzenin içinde bir tür düzensizliği, heterojenliği, terk edilmişlik ve belirsizliği barındıran ara/geçit mekânlar olarak ve bir tür heterotopya mekânı olarak Ignasi de Solà-Morales'in *terrain vague* dediği mekânların gözümüze iliştiği söylenebilir.

Mimar, tarihçi ve düşünür Ignasi de Solà-Morales *Terrain Vague* (1995/2014) isimli metninde bu kavramı açıklar. Özellikle 1970'li yıllarla birlikte kent mekânlarında yaşanan dönüşümün etkisiyle, çağdaş kent

<sup>5</sup> " [...] geminin yüzen bir mekân parçası, kendi başına mevcut olan, kendi üzerine kapanan ve aynı zamanda da kendini denizin sonsuzluğuna terk eden yersiz bir yer olduğunu, bahçelerde gizlenen en değerli hazineler uğruna limandan limana, genelevden geneleve, müstemlekelere kadar gittiğini düşünecek olursak, geminin neden sadece 16. asırdan günümüze kadar uygarlığımızda iktisadi gelişmenin çok mühim bir aracı olmakla kalmayıp (...), aynı zamanda muhayyilenin de en büyük haznesi olduğunu anlarsınız. Gemi heterotopyanın ta kendisidir. Gemisiz uygarlıklarda rüyalar solar, maceranın yerini casusluk, korsanların yerini de polisler alır" (Foucault, 1988, s. 15).

peyzajı fotoğrafçılığının odağının da dönüştüğünü ve büyük şehirlere bir diğer bakışı yönlendiren bir başka duyarlılığın ortaya çıktığını vurgular. Burada söz konusu olan *başka duyarlılık*; terk edilmiş, belirsiz, boş alan/ mekânların kent fotoğrafçılarının objektifine takılıyor olmasıdır (s. 25).

De Sola-Morales'e göre (2014, s. 26), Fransızca *terrain* terimi, İngilizce *land* teriminden daha kentsel bir niteliğe sahiptir. *Terrain* kelimesi İngilizcede ise, daha jeolojik ve zirai anlamlar kazanmıştır. Terim, aynı zamanda potansiyel olarak sömürülebilir durumda olan *land* teriminin fiziksel/jeolojik yönü ile bağlantılı olan ancak ondan daha büyük ve belki de daha az kesin olarak tanımlanmış bölgeleri (*territories*) ifade eder.

Fransızca *vague* kelimesi ise belirsizlik anlamının dışında Almanca dengesizlik, dalgalanma, salınım anlamına gelen *woge* kelimesine; İngilizcede ise boş, terk edilmiş anlamına gelen *vacant* kelimesine denk düşer. Dolayısıyla *terrain vague* kavramı, kent peyzajında bir tür leke gibi duran terk edilmiş, boş ve belirsizlik içeren mekânları/bölgeleri tasvir etmek için kullanılabilir.



Terk edilmiş ve kullanım dışı bir mekân, bir *terrain vague* imgesi. Keşfettikleri bu *terrain vague*'deki deneyimlerinden sonra Ali ve Eda, *Vamos*'u aramaya koyulurlar.



Eda'nın başladığı Ali'nin bitirdiği gemi grafitisi her iki karakter için de, henüz yalnızca bir düş imgesi olan *Vamos*'u, mevcudiyet imgesine dönüştürmek istemelerinin sembolüdür.

De Sola-Morales'e göre; kent mekânlarının faydacı kullanımının dışında kalma ile umut etme, bekleyiş ve özgürlük arasındaki ilişki, kentin *terrain vague*'lerinin çağrıştırdığı potansiyelleri anlamak için önemlidir. Boşluk, ıssızlık ve yokluk aynı zamanda bekleyişin, umudun ve mümkünün yani umut verici olan şeyin alanıdır. De Sola Morales, kavramın sınırlarının aksine negatif bir anlama sahip olmadığını belirtir. Her ne kadar olumsuz tınılara sahip terimlerden türemiş olsa da, kavramın içerdiği belirsizlik; hareketliliğin, avareliğin, boş zamanın ve özgürlüğün tınılarına da sahiptir. *Terrain vague*'ler kentin işlevsel/etkin çemberleri ve kullanışlı yapıları dışında var olurlar. Özellikle, sanayi bölgeleri, tren istasyonları, limanlar; yerleşimin olmadığı, güvensiz ve atıl yerler olarak *terrain vague*'ler, kentsel sisteme yabancı oldukları kadar kentsel deneyimin yaşantılanmasında olası alternatiflere de işaret ederler.

Filmde karşılaştığımız bu *terrain vague* imgeleri, karakterler için; bir yandan yaşadıkları bölgede yer edinememelerinin ve kendilerini gerçekleştirememenin simgesi olan mekânlarken diğer yandan onlar için hem bir korunma bölgesi/alanı hem de başka olana açılan bir geçit işlevi görür. İki karakter de bu *terrain vague*'lerde De Sola-Morales'in işaret ettiği umut ve bekleyişi deneyimler. Yaşamlarındaki rutin ve baskıdan kıs-



Başka bir yaşama dair düşlerine odaklandıkları, bu düşü güçlendirdikleri *terrain vague*'ler.



Karakterlerin en çok zaman geçirdikleri ve onlar için bir çeşit barınak/sığınak haline gelen bu *terrain vague* tersaneninin aksine açık bir imge sunar.

men bu mekânlardaki deneyimleri aracılığıyla sıyrılırlar. Pallasmaa'nın da belirttiği gibi mimari bir mekân, düşüncelerimizi çerçeveleyerek, durdurarak, güçlendirerek ve odaklayarak kaybolmalarını önler (2016, s. 56). Karakterlerin yaşamlarını dönüştürmeye yönelik isteklerini güçlendirdikleri ve bu arzuya daha da odaklandıkları yerlerdir *terrain vague*'ler. Dolayısıyla De Sola-Morales'in de işaret ettiği gibi negatif bir anlama sahip olmalarının aksine bu mekânlar, karakterlerin düş imgelerini mevcudiyet imgelerine dönüştürme sürecinde onları besleyen, geleceğe dair tasavvurlarını sürdürmenin mekânları olarak yapıcı ve olumlu bir anlama sahiptirler. Hem Ali'nin hem de Eda'nın kentin kullanım dışı bıraktığı bu atıl ve dışlanmış mekânlarla kurdukları özdeşlik, iki kişilik öteki cemaatin dünya ile kurduğu duyumsal ilişkinin ipuçlarını verir. Gerçek değerlerin uzlaşma içerisinde sahip olunan şeylerden ziyade her birimizi birey kılan, öteki kılan şeylerden oluştuğu (Lingis, 1997, s. 8) düşüncesiyle bu karakterler; üretken/rasyonel kent mekânlarının sürekliliğini bozan, *anamalci kentleşme biçiminin çatlakları* (Harvey, 1998, s. 161) olan *terrain vague*'lerle bir ortaklığı paylaşarak sürekliliğin yeniden üretimine karşı gelirler.

Stavrides'ten (2016, s. 154) esinle, heterotopyalar olarak *terrain vague*'lerin çevreleriyle ilişki içindeki ötekilik mahalleri olduğu ölçüde, ötekilik oluşumları arasındaki ilişkileri ön plana çıkaran yerler haline geldiği söylenebilir. Heterotopik düzensizliğin, bir mümkün düzenler çokluğu olarak farklılıklar üretmeye devam ettiği ve dolayısıyla askıya alınmış ötekilik mekânları olarak heterotopyalara (s. 155) karşılık gelen *terrain vague*'ler; karakterlerin düşlerinin mevcudiyete ulaştığı, onların tasavvur ettikleri başka bir yaşama karşılık gelen yerler değildir. Aksine varmayı umdukları olası yaşam deneyimi için onları hazırlayan bir ara alan ve geçittir bu yerler. Dolayısıyla geçilmek üzere olan bu geçit mekânlar, bir yerlere doğru açılmalıdır; bu anlamda bu geçit mekânlar karakterler için düşledikleri başkanın yerleri değil, o yerlere ulaşmak için kat ettikleri sürece karşılık gelir. Peki, *terrain vague*'lerin deyim yerindeyse bir tür altlık oluşturduğu bu süreç, bu geçit mekânlar *Ferahfeza*'da nereye açılır?

## **Başka'nın Yeri**

*Suyun çağrısı bir bakıma insanın bütünüyle, tüm içselliğiyle kendini vermesini ister. Su kendisinde oturacak bir sakin arar. Bir yurt gibi çağırır. [...]* Suyu görmek, 'onda' olmayı istemek demektir (Bachelard, 2006, s. 183).

Gaston Bachelard *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* (2006) isimli metninde aklımızın imgeleyici güçlerinin biçimsel ve maddesel imgelem olmak üzere iki farklı eksen üzerinden çalıştığını belirtir. Maddesel imgeleme özellikle vurgu yaparak, maddenin doğrudan imgelerine işaret eder. O'na göre; bütün bir insan imgelemi öğretisi ancak biçimler doğru maddelerine bağlanarak incelendiğinde tasarlanabilir. "İmgelemin egemenliğinde, çeşitli maddesel imgelemleri, ateşe, havaya, suya ya da toprağa bağlanıyor olmalarına göre sınıflandıran bir dört unsur yasası'nın getirilebileceğine" inanır (2006, s. 8, 10). Bir hayalin salt bir kaçış anı olmaması ve kalıcı bir biçimde devam etmesi için maddesini bulması, maddesel unsurun ona kendi özünü, kuralını ve kendine özgü şiirselliğini vermesi gerekliliğine yönelik Bachelard'ın önemli vurgusu, bu çalışma açısından elzemdir. Kentin üretkenliğinden dışlanan *terrain vague*'lerde, bağlı buldukları ilişkiler ağını ve yaşam formunu reddeden karakterlerin hayallerinin maddesi neye karşılık gelir? Film boyunca Ali'nin bir düş imgesi olarak *Vamos*'u bulmaya yönelik çabası bizi, bu hayalin/düşün maddesinin bir gemi olduğu yönünde ikna eder. " [...] gerçek deneyimlerimizin eşliğine gelmeden önce uykumuzdaki büyük ülkede yaşadığımız imgesel deneyimleri yakalamak için zorlasak kendimizi, imgeselliğin ve hayalin egemenliğinde, gündüzlerin bize gecelerimizdeki deneyimleri doğrulamak için verildiğini anlayacağız" (Bachelard, 2006, s. 204). Gündüz, gecenin deneyimine ulaştırmıştır hem Ali hem de Eda'yı; Ali'nin sıklıkla rüyalarına giren ancak rüyasında dahi bir türlü ulaşamadığı *Vamos*, gerçek yaşamında karşısına çıkar. Ancak onları arzuladıkları başka yaşam deneyimine ulaştıracak bir aracı olan *Vamos* gerçekte bir harabedir; kayalıklara vuran bir enkaz yığınıdır. Tam da bu noktada karakterler, imgelem güçlerinin maddesinin bir gemi olmadığını fark ederler.

Varoluşsal bir deneyim, güçlenmiş bir kendilik deneyimi (Pallasmaa, 2016, s. 52) olarak *terrain vague*'lerdeki deneyimleri Ali ve Eda'yı bedensel bir tepkiye, bir eyleme yönlendirir. Bu eylem onları uçsuz bucaksızlığa ulaştıran, denizle/suyla bütünleştiren eylemdir; denizin sonsuzluk imgesi, düşçüler olarak Ali ve Eda'yı kendine çeker. Deniz, düşlerinde aradıkları uçsuz bucaksızlığın evi gibidir. Bachelard *Mekânın Poetikasi*'nda (2017) düşlemenin büyüklüğü ve uçsuz bucaksızlığı temaşa ettiğini belirtir: "Büyüklüğün temaşası da öyle özel bir tavrı, öyle tikel bir ruh durumunu belirler ki düşleme, düşçüyü yakınındaki dünyanın dışına çeker, sonsuzluk işareti taşıyan bir dünyanın önüne koyar (s. 223). Karakterler için imgelem güçlerinin maddesi olan şey, bütünleştikleri ve uçsuz bucaksızlıklarını deneyimledikleri şey, sudur. Su, bir yazgı türüdür;



yalnızca kaçıp giden imgerlerin boş yazgısı, bitmeyen bir düşün boş yazgısı değil, varlığın tözünü durmaksızın dönüştüren temel bir yazgıdır (Bachelard, 2006, s. 12-13).

"Bazen umutlarla ve belirsizliklerle yüklü bu genellikle derme çatma teknelerde" der Stavrides (2016, s. 164), "bugün ama aynı zamanda yarın ve dün yelken açan, gelecektir; bilinmeyen, fakat bugünden alınanlarla yaratılmakta olan, yine de aşına olduğumuz bir gelecek". Karakterlerin geçit mekânlar olarak *terrain vague*'lerden ayrılarak denize gömüldükleri<sup>6</sup> son sahnede, varlıklarının özünü dönüştüren ve onları sarmalayan su, onlar için özel bir ölüm doğru çekilen özel bir yaşamın simgesini sunar; su, bir sığınağa kavuşmalarını sağlayan özel bir ölümdür (Bachelard, 2006, s. 59). Böylelikle su, onları ilk yolculuklarına çıkarır; bu yolculuk onlar için bedenleriyle dünyaya dokunmanın, yaşayan bedenler<sup>7</sup> olmanın, dünyayla kesişmenin ilksel deneyimidir; düşledikleri başka, belki de, bu ilksel deneyimin başladığı yerdedir.

### **(Bir Kentin Tasavvurunda) Neden Terrain Vague?**

De Sola-Morales, kentsel peyzajın fotoğraflanmasında özellikle 1970'lerle birlikte neden *terrain vague*'lere dair bir duyarlılığın ortaya çıktığını sorar. Fotoğrafçıların objektifi, neden inşa edilen hacmin biçimsel başarısına veya metropolün dokusunu oluşturan gösterişli yapıların geometrik düzenine değil de *terrain vague*'lere yönelir (2014, s. 26-27)? Pallasmaa'nın; göze yuva olan ama bedeni, diğer duyuları ve beraberinde anılarımızı, imgelemimizi ve düşlerimizi evsiz bırakan kent mekânlarının

<sup>6</sup> Bachelard'a göre deniz, şiddetli sular kategorisinde yer alır ve şiddetli su bir cesaret şemasıdır. Olaylar içerisinde açığı çeken "bir ruhun üzüntüsüne bir okyanusun sefaleti denk düşer" (2006, s. 186, 192). Bu denk düşme; tehlikeli bir başlayışın yankılarını da taşıyan ve bilinmeyene atlayışın tek yaşanabilir imgesi olan *denize atlama* (s. 183-184) eyleminde deneyimlenir Ali ve Eda tarafından. *Cesaretin arzusunun kesin bir eylemi olarak* (karakterlerin) yüzme deneyimi (s. 185) ise başka olana açıldıkları bu şiddetli suda bilinmezlik ve mücadelelerle dolu bir sürecin başlangıcıdır.

<sup>7</sup> Merleau-Ponty'nin beden felsefesine ilişkin kapsamlı bir inceleme için bkz. Direk, Z. (2003).



modernist tasarımına (2016, s. 24) yönelik eleştirisi De Sola-Morales'in sorusunun cevaplarından biri olabilir. Buradan yola çıkarak *terrain vague*'lere olan yönelimin sebebinin, kent mimarisinin ve ona bağlı olarak kent deneyiminin, bedeninin ve duyuların ihmal edilmesinin ve buna bağlı olarak duyusal sistemimizde oluşan dengesizliğin sonucu olduğu söylenebilir. *Ferahfeza* kapsamında düşünülecek olursa; yaşadıkları sanayi bölgesinin doğrudan üretime/işleve yönelik sert mekânları, içerisinde buldukları ancak içselleştiremedikleri ilişkiler ağının ezici işlevini üstlenen ve aynı zamanda onları dışlayan bir role sahiptir. Bu mekânların ağırlığından kurtulabildikleri yerler olarak *terrain vague*'ler karakterler için; bir mekânda kendilik deneyimiyle var olmanın, mekânı deneyimlemenin, duyumsamanın, düşsel olanı mekânda başlatabilmenin ve sürdürebilmenin yerleridir; *terrain vague*'ler onları imgelemlerinin maddesiyle buluşturan ve bütünleştiren bekleminin evidir.

Diğer cevap De Sola-Morales'in kendisinden gelir. Film yapımcıları -ve fotoğrafçılar-, kent kendilerine istismarcı bir kimlik, ezici bir homojenlik, kontrol altında bir özgürlük sunduğunda, kentin sınırlarına sığınmışlardır. Dolayısıyla, kendi topraklarımızdaki yabancılar, kentimizdeki yabancılar olarak biz metropol sakinleri için bu *terrain vague*'ler; hem kentteki güce uzak konumumuzun, güvensiz konumumuzun ve korkularımızın fiziksel bir ifadesini hem de başka olana, alternatif olana, ütopyaya ve geleceğe dair beklentimizi oluştururlar (s. 27-28).

Kent tahayyülüne yönelik söylemlerimiz ile toplumsal ilişkilerin yeniden biçimlenmesi arasındaki ilişkiyi anlamının önemine işaret eden Harvey (1998, s. 155), *Ferahfeza*'nın yönetmeninin duyumsattığı yenileyici düşünsel deneyimin vurgusunu yapar gibidir: "Eğer bizler imgesel olana söylemsel biçim ve form vermekte, böylece de henüz gelişmemiş istekleri özdeksel eylemlere dönüştürmekte uzman isek, imgesel olanın kendisini söylemsel yetilerimizle biçimlendirme gücüne de sahibiz. Böyle yaparak olası kentsel gelecekler için belli gelişme yönleri eklemlediriyoruz".

Dolayısıyla kent tasavvuru ve deneyimine yönelik *Ferahfeza*'nın barındırdığı söylem; -De Sola-Morales'in sezindiği anlamda- *terrain vague*'lerin muhafazası için bir çeşit mücadeleyi değil; yani "kentten bir bütün olarak söz etmeyi bir tarafa bırakmayı değil, kendilerini içeren 'şey'lerin inşasına temel olan toplumsal süreçlerin katmanına genel anlamda geri dönmeyi" (Harvey, 1998, s. 158) içerir.

## Sonuç

Mekânsal tecrübenin -hem denetim altında tutan hem de farklı bir yaşam tahayyülünü olanaklı hale getiren ve somutlaştıran- çok yönlü yapısıyla bağlantılı olan modern kent yaşamının, yekpare deneyimlerden oluşan uyumlu bir yapı yerine çelişki, çatışma ve belirsizlikleri de içerimleyen melez bir sentez olarak anlaşılması gerektiği izleğinden yola çıkan bu çalışmada bir yanıyla iktidar ilişkilerine dair uzlaşmayı sürdürmenin diğer yanıyla ise başka bir yaşamın düşüyle bu uzlaşmaya başkaldırmanın işaretlerini veren *Ferahfeza*'daki mekânsal imgelerin izi sürülmüştür. Hem reel yaşam deneyimleri hem de *Ferahfeza*'daki karakterlerin deneyimleri açısından bir kıyı yerleşmesi olduğu halde kıyıya erişilebilirliğin ve suya dokunabilirliğin olanaksızlıklarını da taşıyan Tuzla tersane bölgesi hem metropolün çeperinde, kentin dışında konumlanan bir Dış-Kent olarak hem de öteki mekânların ve anti-düzenin doğuş alanları olarak heterotopya mekânlarına ev sahipliği yapar. Ali ve Eda'nın yaşadıkları tersane bölgesinden çıkarak farklı bir mahallin ve yaşamlarını değiştirmenin düşünü kurmaya başladıkları, bu düşü sürdürdükleri geçit mekânlar olarak *terrain vague*'lerin ise oldukça farklı biçimlerde tezahür edebilen heterotopya mekânlarından biri olduğu söylenebilir. Bir tür heterotopoloji uğraşı olarak *Ferahfeza*'ya yönelik bu incelemenin önemle işaret ettiği şey; *terrain vague* imgelerinin Ali ve Eda'nın deneyimlerinin dışına taşarak -filmsel imgenin ötesinde- reel yaşamlarımızın, kentleri tasavvur edişimiz ve deneyimlememizin alanına temas ediyor oluşudur. Foucault'dan esinle; kentin verimli yapıları dışında var olan, kentsel sisteme ve bu sistem içerisindeki diğer mahallere yabancı olan, bu mahallerin işaret ettiği, ayna tuttuğu ve yansıttığı ilişkiler setini tehdit ve tersyüz eden *terrain vague*'lerin, kentsel deneyimin yaşantılanmasında olası alternatiflere işaret etmesinin ötesinde çağımız kentlerinin tasvirinde anahtar kavram/ mekân(lar) olarak özel bir yer işgal ettiği söylenebilir.

## Kaynakça

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* (Çev. O. Kunal). İstanbul: Yapı Kredi.

Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (4. Baskı) (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.

Berman, M. (2012). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. (15. Baskı) (Çev. Ü. Altuğ & B. Peker). İstanbul: İletişim.

De Sola-Morales, I. (2014). Terrain Vague. M. Mariani & P. Barron (Ed.), *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale* (s. 24-30). London: Routledge.

Direk, Z. (Ed.). (2003). *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis.

Foucault, M. (1988). Öteki Mekânlara Dair (Çev. B. Boysan & D. Erksan), *Defter*, 4, 7-15.

Foucault, M. (2012). İktidarın Gözü: Seçme Yazılar-4 (3. Baskı) (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2015). *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar-3* (Çev. I. Ergüden & F. Keskin, 4. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri* (Çev. A. Terzi). İstanbul: Metis.

Göl, B. & Yücel, F. (2014, Ocak). Umudun Savunusu: Elif Refiğ ile Ferahfeza. Elif Refiğ'le Söyleşi. *Altıyazı*. <http://www.altiyazi.net/soylesiler/umudun-savunusu/>

Gruen, A. (2015). *Normalliğin Deliliği-Hastalık Olarak Gerçekçilik: İnsandaki Yıkıcılık Üzerine Bir Kuram* (8. Baskı) (Çev. İ. İgan). İstanbul: Çitlembik.

Harvey, D. (1998). Mimarlar, Arılar ve Olası Kentsel Dünyalar Üstüne (Çev. Z. Aktüre). H. Pamir (Ed.), *Any Seçmeler* (s. 152-162). Ankara: Mimarlar Derneği.

Lingis, A. (1997). *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı.

Öncü, A. & Weyland, P. (2013). Küreselleşen Kentlerde Yaşam Alanı ve Toplumsal Kimlik Mücadeleleri. A. Öncü & P. Weyland (Ed.), *Mekân, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler* (4. Baskı) (s. 9-39). İstanbul: İletişim.

Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix.

Pallasmaa, J. (2016). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (3. Baskı) (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: YEM.

Refiğ, E. (Yönetmen). (2013). *Ferahfeza* [Film]. Türkiye: Muhtelif Yapımlar.

Sayar Avciođlu, S. & Akın, O. (2017). Kolektif Bellek ve Kentsel Mekân Algısı Bağlamında İstanbul Tuzla Köyiçi Koruma Bölgesi'nin Mekânsal Değişiminin İrdelenmesi. *İdealkent*, 22(8), 423-450.

Soja, E. W. (2002). Postmetropolis Üzerine Altı Söylem (B. Duru & A. Alkan, Çev.). B. Duru & A. Alkan (Ed.), *20. Yüzyıl Kenti* (s. 285-306). Ankara: İmge.

Stavrıdes, S. (2016). *Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru* (Çev. A. Karatay). İstanbul: Sel.