

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

İSTANBUL'UN SEÇİLİ FİLMLER ÜZERİNDEN SİNEMADA TEMSİLİ



BURCU BAKÖ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK TARİHİ VE KURAMI PROGRAMI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. ALEV ERKMEN ÖZHEKİM**

İSTANBUL, 2016

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İSTANBUL'UN SEÇİLİ FİLMLER ÜZERİNDEN SİNEMADA TEMSİLİ

Burcu BAKÖ tarafından hazırlanan tez çalışması 19.04.2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Alev ERKMEN ÖZHEKİM
Yıldız Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Alev ERKMEN ÖZHEKİM
Yıldız Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Nüket TUNCER
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. İpek AKPINAR
İstanbul Teknik Üniversitesi

ÖNSÖZ

Uzun bir süre sonra severek çalıştığım bir süreç oldu bu tez çalışması benim için. Öncelikle tez danışman hocam sevgili Doç. Dr. Alev Erkmen Özhekim'e sabırla, ilgiyle bana yol gösterdiği, destek verdiği için çok teşekkür ederim. Tez sunumumda bana zihin açıcı ve motive edici yorumları için jüri üyeleri değerli Doç. Dr. İpek Akpınar'a ve Yar. Doç. Dr. Nüket Tuncer'e teşekkür etmek isterim. Son olarak bu zaman diliminde ellerinden gelen tüm desteği sağlayan aileme, bana olan yardımlarından dolayı arkadaşlarıma ve tabii ki sevgili kedime teşekkür ederim.

Nisan, 2016

Burcu BAKÖ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ŞEKİL LİSTESİ.....	vi
ÇİZELGE LİSTESİ	x
ÖZET	xi
ABSTRACT.....	xii
BÖLÜM 1	
GİRİŞ.....	1
1.1 Literatür Özeti	2
1.2 Tezin Amacı	3
1.3 Hipotez	4
BÖLÜM 2	
SİNEMA VE MODERN KENT İLİŞKİSİ	5
2.1 Sinemanın Modern Kentte Doğuşu.....	6
2.2 Zaman ve Mekan.....	10
2.3 Yeniden Üretilen Kent Temsili : Fragmanlar / Kolajlar ve Montaj	13
2.4 Bireyin Modern Kent Deneyimi.....	15
2.5 Kentlerden Filmlere	16
2.6 Bölüm Değerlendirmesi	21
BÖLÜM 3	
19. YÜZYIL SONLARINDAN 1980'E İSTANBUL'UN SİNEMASAL TEMSİLİ.....	24
3.1 Sinemasal Kent İstanbul.....	25
3.2 Modern Kent İstanbul ile Sinemanın Tanışması	26

3.3	Karşıtlıklar Kenti İstanbul – 1950 - 1970 Dönemi	32
3.3.1	Kanun Namına (1952).....	32
3.3.2	Gurbet Kuşları (1964)	38
3.3.3	Ah Güzel İstanbul (1966)	46
3.4	Bölüm Değerlendirmesi	50
BÖLÜM 4		
1980'DEN GÜNÜMÜZE İSTANBUL'UN SİNEMASAL TEMSİLİ		53
4.1	Taşralaşan Kent : Muhsin Bey (1987).....	55
4.2	Küreselleşen Kentin Dışarıda Bıraktıkları: "Tabutta Rövaşata (1999)"	61
4.3	Merkezden Çepere Doğru Kent Manzaraları : "Büyük Adam Küçük Aşk (2001)"	67
4.4	Göçmenler Kenti: "Uzak (2002)"	72
4.5	Kentsel Yenileme-Kentsel Rant: "11'e 10 Kala (2009)"	77
4.6	Kentsel Mekanların Geçiciliği : "Şimdiki Zaman (2012)"	88
4.7	Çekmeköy'deki Mekansal Ayrışmanın Göktürk'teki Temsili: "Çekmeköy Underground (2015)"	102
BÖLÜM 5		
SONUÇ.....		108
KAYNAKLAR		114
ÖZGEÇMİŞ		120

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2. 1 Sinematografin icadına uzanan 1800’lerdeki teknolojik gelişmeler	7
Şekil 2. 2 Trenin Ciotat Garı’na Varışı (Lumiere Kardeşler, 1895)	9
Şekil 2. 3 Berlin Bir Şehir Senfonisi (Walter Ruttmann, 1925)	9
Şekil 2. 4 Kameralı Adam (Dziga Vertov, 1929)	10
Şekil 2. 5 Berlin Bir Şehir Senfonisi trenin kente girişi ile açılır (W. Ruttmann, 1929)	12
Şekil 2. 6 Paris qui Dort (R. Clair, 1925)	12
Şekil 2. 7 Onesime Horloger (R. Clair, 1912)	12
Şekil 2. 8 Fotomontaj, (Michael Dmitriev, 1930) [18]	14
Şekil 2. 9 Metropolis (Fritz Lang, 1927)	17
Şekil 2. 10 Çifte Tazminat (Billy Wilder, 1944)	18
Şekil 2. 11 5’ten 7’ye Cleo (Agnes Varda, 1962)	19
Şekil 2. 12 Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey (Jean Luc Godard, 1967)	19
Şekil 2. 13 Blade Runner (Ridley Scott, 1982)	20
Şekil 2. 14 Blade Runner (Ridley Scott, 1982)	21
Şekil 2. 15 Hong Kong	21
Şekil 3. 1 Sponeck Birahanesi’nde ilk film gösterimi ilanı (1896) [34]28	
Şekil 3. 2 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Nazım’ın Haliç Tersanesi’ndeki Tamirhanesi	33
Şekil 3. 3 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Nazım ve ailesinin yaşadığı Süleymaniye	34
Şekil 3. 4 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Nazım ve Ayten geleneksel konut dokusu önünde	35
Şekil 3. 5 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Vapur ve tramvayla kent hayatının canlılığı aktarılmıştır	36
Şekil 3. 6 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Aksaray Meydanı	37
Şekil 3. 7 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Aksaray Valide Sultan Cami	38
Şekil 3. 8 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Yeni Cami Meydanı	38
Şekil 3. 9 Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964) Ailenin Haydarpaşa’ya geldiği kare	40
Şekil 3. 10 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Ailenin Süleymaniye’de taşındığı ahşap konut	41
Şekil 3. 11 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) video karesi görüntüleri. Kardeşlerin İstanbul’la yer aldığı kadrajlar, onların geleceğinin habercisidir.	42

Şekil 3. 12	Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Cihangir	43
Şekil 3. 13	Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Aya Triada Kilisesi	43
Şekil 3. 14	Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Hilton Oteli yönetmenin Batı karşıtlığını sembolize eder.....	44
Şekil 3. 15	Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Saraçhane	45
Şekil 3. 16	Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Karaköy	45
Şekil 3. 17	Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966) Beylerbeyi'nde Haşmet'in dededen kalma yalısı.....	47
Şekil 3. 18	Ah Güzel İstanbul (A. Yılmaz, 1966) Filmden Boğaz manzaraları	47
Şekil 3. 19	Ah Güzel İstanbul (A. Yılmaz, 1966) Filmden Boğaz manzaraları	48
Şekil 3. 20	Güzel İstanbul (A. Yılmaz, 1966) Haşmet'in fotoğrafçılık yaptığı Sultanahmet Meydanı.....	48
Şekil 4. 1	Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1987) Galata Kulesi ve ünlü olmak için İstanbul'a gelen Ali Nazik.....	56
Şekil 4. 2	Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) Doğan Apartmanı	58
Şekil 4. 3	Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) Doğan Apartmanı	58
Şekil 4. 4	Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) Beyoğlu yıkım çalışmaları	58
Şekil 4. 5	Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) Galata	60
Şekil 4. 6	Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1999) Mahsun ve arkadaşı Sarı.....	62
Şekil 4. 7	Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Filmden Boğaz kareleri.....	62
Şekil 4. 8	Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Filmden Boğaz kareleri.....	63
Şekil 4. 9	Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Galata Köprüsü	63
Şekil 4. 10	Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Mahsun şaşkınlıkla habercileri izler	65
Şekil 4. 11	Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Bileti olmadığı için Mahsun içeri giremez	65
Şekil 4. 12	Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Araba kaçırın Mahsun'un gidebileceği bir yer yoktur, kentin dışında saklanır.	66
Şekil 4. 13	Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Sahne geçişlerindeki üstüste bindirme yöntemiyle sıkışmışlık hissi aktarılır ve Mahsun'un sonu hakkında ipucu verilir.	66
Şekil 4. 14	Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001) İş Kuleleri.....	68
Şekil 4. 15	Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Dilenci çocuklar	69
Şekil 4. 16	Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Banliyö treni	69
Şekil 4. 17	Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Banliyö treninden kent manzaraları	69
Şekil 4. 18	Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Ayazma'dan film kareleri	70
Şekil 4. 19	Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Ayazma.....	70
Şekil 4. 20	Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Ayazma Hejar'ın akrabalarının yaşadığı ev.....	71
Şekil 4. 21	Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Ayazma Hejar'ın akrabalarının yaşadığı ev	71
Şekil 4. 22	Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002) Fındıklı	73
Şekil 4. 23	Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Mahmut'un evi.....	73
Şekil 4. 24	Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Mahmut – Yusuf / İç - Dış.....	74
Şekil 4. 25	Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Karaköy.....	75
Şekil 4. 26	Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Eminönü	75

Şekil 4. 27	Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Eminönü	76
Şekil 4. 28	Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Mahmut.....	76
Şekil 4. 29	Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Yusuf.....	77
Şekil 4. 30	Uzak (.B. Ceylan, 2002) Yusuf	77
Şekil 4. 31	11'e 10 Kala (Pelin Esmer, 2009) Galata Köprüsü.....	78
Şekil 4. 32	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Mithat Bey	79
Şekil 4. 33	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Galata Köprüsü	79
Şekil 4. 34	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Emniyet Apartmanı.....	80
Şekil 4. 35	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Emniyet Apartmanı öneri maketi	80
Şekil 4. 36	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Sokaktaki inşaat görüntüleri	83
Şekil 4. 37	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Mithat Bey'in kabus sahnesi.....	83
Şekil 4. 38	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Mithat Bey'in İstanbul sahneleri.....	84
Şekil 4. 39	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Ali keyifle İstanbul'u seyreder	85
Şekil 4. 40	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Ali İstanbul'da endişe ve şaşkınlıkla dolaşır.	85
Şekil 4. 41	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Galata Köprüsü	86
Şekil 4. 42	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Eminönü	86
Şekil 4. 43	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Ali'nin yeni mahallesine yolculuğundan kent manzaraları	87
Şekil 4. 44	11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Karanfilköy	87
Şekil 4. 45	Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez, 2012) Mina'nın evinden iç ve dış çekimler	88
Şekil 4. 46	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Mina'nın komşuları taşınmaktadır	89
Şekil 4. 47	Şimdiki Zaman (2012) Filmden taşınma sahnesi	89
Şekil 4. 48	Şimdiki Zaman (2012) Mina endişe içinde onları izler	89
Şekil 4. 49	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Mina'nın gece eve geldiği sahne	91
Şekil 4. 50	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Gece boyunca bekleyen görevli Mina'yı tedirgin eder.	91
Şekil 4. 51	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Kamera açısı ve gölgeyle yaratılan grafikle Mina'nın tedirginliği yansıtılmıştır	92
Şekil 4. 52	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Merdivene tırmanmış görevli alt açıyla çekilerek tedirgin ediciliği yansıtılmıştır.	92
Şekil 4. 53	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Mina'nın çaresizliği binalar ile kurulan ölçekle aktarılır.....	93
Şekil 4. 54	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Taksim.....	93
Şekil 4. 55	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Tayfun ve Mina	94
Şekil 4. 56	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Kadıköy vapuru	94
Şekil 4. 57	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Mina ve Fazilet bir villaya fal bakmaya giderler	95
Şekil 4. 58	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Villa siteleri ve gecekondu caddenin iki yanına sıralanmıştır.	95
Şekil 4. 59	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Beyoğlu'nda bir teras katı.....	96
Şekil 4. 60	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Yoğun kent dokusu önünde Mina'nın sıkışmışlık hissi aktarılır	96
Şekil 4. 61	Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)	96
Şekil 4. 62	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) İstiklal Caddesi	97
Şekil 4. 63	Şimdiki Zaman (2012) Rumeli Han	98
Şekil 4. 64	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Yeldeğirmeni.....	100

Şekil 4. 65	Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Yeldeğirmeni.....	100
Şekil 4. 66	Çekmeköy Underground (Aysim Türkmen, 2015)	103
Şekil 4. 67	Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015) Tarık'ın evinden manzara..	104
Şekil 4. 68	Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015).....	104
Şekil 4. 69	Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015).....	105
Şekil 4. 70	Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015).....	105
Şekil 4. 71	Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015).....	106
Şekil 4. 72	Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015).....	106



ÇİZELGE LİSTESİ

	Sayfa
Çizelge 2. 1 Bölümde ele alınan filmlerin ilişki diyagramı	23
Çizelge 3. 1 Sinema ile İstanbul ilişkisinin Dönemsel Analizi - 1	51
Çizelge 3. 2 Sinema ve İstanbul ilişkisinin Dönemsel Analizi - 2	52
Çizelge 4. 1 Filmler ve işledikleri İstanbul dönüşüm başlıkları	110
Çizelge 4. 2 Kentle ilgili filmlerde geçen seçilmiş replikler	110

1980'DEN GÜNÜMÜZE İSTANBUL'UN SİNEMASAL TEMSİLİ

Burcu BAKÖ

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Alev ERKMEN ÖZHEKİM

Bu çalışmanın amacı, kentin sinemasal bir mekan olarak yeniden sunumu çerçevesinde, ağırlıklı olarak 1980 sonrası filmler aracılığıyla, İstanbul kentinin gelişim ve değişim sürecini incelemektir. Sinema ve kent arasındaki karşılıklı ilişki hakkında Marc Augé, sinema tarihi araştırmalarında şehircilikten; şehircilik tarihine ilişkin araştırmalarda sinemadan yararlanılabileceğini söylemiştir. Bu bağlamda kentsel gelişimin ve sinemasal temsilin değişim sürecini çapraz bir okumayla incelemek çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır. Çalışma boyunca filmlerdeki sinemasal mekanlar ile dönemin kentsel söylemleri ve uygulamaları karşılaştırmalı olarak yer almıştır

1980 sonrası küresel pazara eklenme sürecindeki politikalar doğrultusunda kentsel mekanın ekonomik rant aracı haline gelmesiyle, İstanbul'un fiziksel, sosyal, kültürel yapısında tekrar tekrar değişiklikler meydana gelmektedir. Sinema kenti analiz yöntemi, kent üzerine düşünme biçimi olarak ele alındığında İstanbul'un bu sürecinin filmler üzerinden temsili üzerine düşünülmesi gereken bir konudur. Çeperlerine doğru genişleyerek yayılan kentin sahip olduğu geniş ve çok değişkenli mekanların temsiline ne ölçüde benzeşmekte/ayrışmakta, nasıl bir dile evrilmekte olduğu sorusu çalışmanın başat noktasıdır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, kent, İstanbul, kentsel dönüşüm, sinematografik sunum

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**THE CINEMATIC REPRESENTATION OF ISTANBUL OVER THE SELECTED
FILMS**

Burcu BAKÖ

Department of Architecture

MSc. Thesis

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Alev ERKMEN ÖZHEKİM

This study is aimed to examine the process of urban development and change of Istanbul, mainly through the films after 1980, in the framework of a representation of the cinematic space. As Marc Augé pointed out, there is a mutual relationship between cinema and the city. In this context, this study aims to provide a comparative analysis to analyze the process of change of urban space and cinematographic representation.

Istanbul has changed socially, culturally, economically over the last thirty years because of the neoliberal politics. The cinematic representation of Istanbul has to be analyzed through cinema which is the way of analyzing urban space. This research focuses on how the representation of the city which is expanding towards its borders changes and similarities/differences between the representation of city.

Keywords: Cinema, city, Istanbul, urban transformation, cinematographic presentation



BÖLÜM 1

GİRİŞ

Modern kapitalizmin iki ürünü olan kent ve sinema, 19. yüzyıl sonlarında sinemanın ilk örneklerinden itibaren karşılıklı etkileşim içinde olmuş ve birbirini dönüştürerek gelişmişlerdir. Sanayi devrimi sonrası gerçekleşen teknolojik ve ekonomik gelişmeler ile yeni bir zaman mekan algısı oluşmuş, bu algı deneyiminin ifadesi kent ve sinema ilişkisinde önemli bir unsur olmuştur. Panorama gösterimlerinde bir seyir nesnesi olarak sunulan modern kent görüntüleri, sinematografin icadı ile birlikte ilk film örneklerinde yerini almıştır.

Lumiere Kardeşler *sinematografin* icadı ile kent senfonilerinin ilk örneklerini vermişler; garları, fabrikaları, sokaklarıyla gündelik hayatı filme almışlardır. Ardından 20. yüzyılın ilk döneminde yönetmenler modern kent algısı ve deneyimini sinemanın teknik olanaklarını kullanarak filmlerde işlemişlerdir. Sanayi kentlerinin parçalanmış zaman-mekan algısı filmlerde temsil edilmiştir. Örneğin, Dziga Vertov'un sinemanın teknik üretim süreciyle modern kentin bir gününü eş zamanlı kurguyla anlattığı "*Kameralı Adam*" da modern kent bir makine gibi temsil edilir. Sinemanın tasarım araçlarıyla yeniden üretilen kentsel mekanlar ve gündelik hayatın ritmi çarpıcı bir biçimde filme aktarılır. Kentler filmlerde hem belge hem de kurgu olarak işlenirler. E.G. Haussmann tarafından yeniden planlanan Paris'in dikey kent kurgusu, Fritz Lang'ın *Metropolis*'te distopik kent tasvirinde etkili olmuştur. Kameranın sokağa çıktığı ve kenti tüm gerçekliğiyle ele alan Yeni Dalga filmlerinde Haussmann'ın tasarladığı Paris, film kahramanlarının deneyim mekanlarını oluşturur. Filmlerde kapitalizmin kentte yol açtığı sorunlar, yeni üretim ve tüketim biçimleri birey-kent ilişkisi üzerinden incelenir. Fransız yönetmen Jean Luc Godard sinemayı bir modern kent eleştirisi olarak kullanmıştır. "*Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*" filminde 1960'ların Paris'i meşhur

ışıklar şehri tanımından çok farklı bir yüzüyle, inşaatları, uzun apartman blokları, vinç görüntüleriyle aktarılır.

Avrupa'daki gelişmelerle eş zamanlı olarak sinematografin Osmanlı başkenti İstanbul'a giriş yaptığı 19. yüzyıl sonları, aynı zamanda ülkede modernleşme hareketlerinin gerçekleştiği bir dönemdir. Avrupa kentlerinin görüntülerini yansıtan ilk sinema salonları, Osmanlı'da Avrupalı ve gayrimüslimlerin yaşadığı Pera'da açılmıştır. Bunun sonucunda sinema, hem yansıttığı imajlarla hem de mekânsal bir deneyim alanı olarak Batılı anlamda modern yaşamının bir ögesini oluşturur. Cumhuriyetin ilk elli yılında da sinema yine modern yaşam propagandası olarak kullanılmıştır. 1950'lere kadar geleneksel-modern çatışmasına tanıklık eden bir dekor olan İstanbul, bu dönemden sonra kentsel mekandaki çatışma ve ilişkiler üzerinden temsil edilmiştir.

İstanbul'un 1980 sonrası küresel pazara eklemelenmeye çalıştığı ve bu doğrultudaki kapitalist politikalar doğrultuda kentin ekonomik rant aracı haline gelmesiyle, kentin fiziksel, sosyal, kültürel yapısında tekrar tekrar değişiklikler meydana gelmektedir. Sinemayı kenti analiz yöntemi, kent üzerine düşünme biçimi olarak ele aldığımızda İstanbul'un bu sürecinin filmler üzerinden temsili üzerine düşünülmesi gereken bir konudur. Sınırları çeperlerine genişleyerek yayılan kent, bu geniş ve çok değişkenli kentsel mekanların temsilinin ne ölçüde benzeşmekte, nasıl bir dile evrilmekte olduğu sorusu çalışmanın başat noktasıdır.

1.1 Literatür Özeti

Sinema ve modern kent arasında birbirini etkileyen ve dönüştüren bir ilişki vardır; kentsel mekanlar filmler ile temsil edilir ve yeniden üretilirler. Sinema sunduğu kent temsilleriyle kenti analiz edebilmemizi sağlar. Kentin sinemasal sunumu ekseninde, kent temsilleri ve kentin gelişim süreci karşılaştırmalı olarak incelenebilir.

Birinci bölümde tez konusunun amaç ve yöntemine dair bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde sinema ve modern kent ilişkisinin tarihsel süreci incelenmiştir. Bunun için modernizm ve sanayileşme ile oluşan yeni zaman ve mekan algısı, bu algının ürünü kent ve sinemanın karşılıklı ilişkisi 20. yüzyıl ilk dönemindeki kent senfonilerinden postmodern kent filmlerine uzanan örnekler yardımıyla incelenmiştir. Üçüncü bölümde Osmanlı'da ilk sinema gösterimlerinden başlayarak 1980'e kadar olan süreçteki sinema

ve İstanbul ilişkisi, dönemin ekonomik, sosyal, kültürel dinamikleri aracılığıyla incelenmiş, seçilen filmlerdeki kentsel mekanlar ve dönemin kentsel uygulamaları karşılaştırmalı ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde ise 1980 sonrası döneme ait seçilen filmler üzerinden İstanbul'un kentsel gelişim ve değişimi incelenmiştir. Çalışma kapsamında, kentsel mekanların sinemasal sunumları ile kentsel gelişim süreçleri karşılaştırılmalı olarak tartışılmıştır. Bu filmlerin ortaklaştığı nokta küreselleşme sürecinde neoliberal politikalar ile yönetilen İstanbul'un geçirdiği değişim/dönüşüm başlıklarının okunabilir olmasıdır. Filmlerin ele aldığı başlıca konular sıralanacak olursa, *"Muhsin Bey (1987)"* 1980 sonrası göç ile değişen kültürel ortamını ve Beyoğlu'nun soylulaştırılmasını, *"Tabutta Rövaşata (1999)"*, küreselleşme yolunda İstanbul'un kültürel değerlerinin metalaşmasını, *"Büyük Adam Küçük Aşk (2001)"* 90'larda Doğu'dan İstanbul'a göç sürecini, *"Uzak (2002)"* artık 50'lerdeki kentli/taşralı ayrımından farklı olarak bir göçmen şehri haline gelmiş olan İstanbul'u, *"11'e 10 Kala (2009)"* deprem ile meşrulaştırılan kentsel dönüşümü, *"Şimdiki Zaman (2012)"* soylulaştırma ile yerinden edilmeyi, *"Çekmeköy Underground (2015)"* ise kapalı sitelerin yol açtığı mekânsal ve toplumsal ayrışmayı ele almıştır.

1.2 Tezin Amacı

Bu tezin amacı kentin sinemasal bir mekan olarak sunumu çerçevesinde, ağırlıklı olarak 1980 sonrası filmler ile İstanbul kentinin gelişim sürecini incelemektir. Sinema ve kent arasındaki karşılıklı ilişki hakkında Marc Augé, sinema tarihi araştırmalarında şehircilikten; şehircilik tarihine ilişkin araştırmalarda sinemadan yararlanılabileceğini söylemiştir [1]. Bu bağlamda kentsel gelişimin ve sinemasal temsilin değişim sürecini çapraz bir okumayla incelemek çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır. Çalışma boyunca filmlerdeki sinemasal mekanlar ile dönemin kentsel söylemleri ve uygulamaları karşılaştırmalı olarak yer almıştır.

Özellikle 2000 sonrası filmlerde artarak devam eden belli konuların başında kentsel sorunlar, açmazlar, kentlilerin yaşadığı sıkıntılar gelmektedir. Filmler üzerinden yapılan analiz ile hem kentin değişen fiziksel, toplumsal yapısı kronolojik bir biçimde ve öncesiyle ilişkilendirilerek incelenmiş, hem de kent filmlerinin ortaklaştığı, benzeştiği noktalar belirlenmiş, sinemasal temsilin nasıl bir değişim geçirdiği incelenmiştir.

Çalışmada incelenen filmlerin seçiminde önem verilen unsur, sinemasal anlatımda kentsel mekanın sadece olayın geçtiği yer, bir arka fon olmanın ötesinde, kentin toplumsal, ekonomik ve kültürel bileşenlerini analiz edebilmemizi sağlayacak şekilde temsil edilmesidir. Ele alınan filmlerde İstanbul hikayenin oluşumunda anlam kurucu bir öge olarak yer almakta; sosyal, kültürel, mimari yapısıyla filmlerin hem anlamsal hem de görsel dünyasını oluşturmaktadır.

1.3 Hipotez

Tül Akbal Süalp [2], “*Kent, İmge, Özne ve Dışarıklı Zamanmekanlar*” çalışmasında tarih boyunca toplumsal üretilen deneyimlerimizin filmlerde, romanlarda artan temsiliyle bir zamanmekan düğümü oluşturduğunu belirtir. Bu düğümün ipliklerinden çekerek temsil edilenden yaşanılana ulaşabileceğimizi söylemektedir. Özellikle 2000 sonrası pek çok nedenle artan film sayısı ve bu filmlerin bir kısmının kentin geçirdiği sosyal, ekonomik, fiziksel dönüşümü kendine dert edinmesi ve bilinçli bir şekilde filmin ana söylemini bu değişim üzerin kurması Akbal’ın belirttiği bir zamanmekan düğümünün varlığını işaret etmektedir. Çalışma sırasında incelenen filmlerin farklı uzantıları küreselleşme sürecindeki İstanbul başlığı altında bir düğüm oluşturduğu görülmektedir. Filmlerin geçtiği döneme göre farklı başlıklarda işlenen küreselleşme yolundaki İstanbul’un bileşenleri, filmlerin hem anlam dünyasını hem de ekrana yansıttığı görsel dünyayı oluşturur.

BÖLÜM 2

SİNEMA VE MODERN KENT İLİŞKİSİ

Sinemanın gelişimi ve yaygınlaştığı ilk dönemlerde ele aldığı konular incelendiğinde modern kent ve onun dinamikleriyle örülü olduğu görülür. Modern kentle eşzamanlı olarak gelişen sinema, ilk olarak içine doğduğu bu modern dünyayı ele almıştır. Sinemacılar, yeni sanayi kentlerini, teknolojik gelişmeler ile değişen modern dünyanın zaman-mekan algısını kısacası yaşadıkları dönemin birey üzerindeki etkilerini filmler yoluyla anlamaya çalışmışlardır. Bu bağlamda çalışmanın yöntemini oluşturan kenti analiz yöntemi olarak neden sinemanın tercih edildiği ve bu yöntemle hangi noktalara nasıl ulaşılacağı araştırılmıştır. Öncelikle sinematografin icadına uzana süreçte teknolojik gelişmeler ve yeni görme biçimleri neler olduğunun tarihsel analizi yapılmıştır. Ardından ilk film gösteriyle beraber kent hayatının neden sinemanın başat unsuru olduğu sorusunun cevabı aranmıştır. Bunun için sinema ve kentin kesiştiği noktalar modern kapitalizmin yeni zaman mekan algısı ve onun yeni biçimlerle ifadesi üzerinden inceleme yapılmıştır. Bölümün diğer bir başlığında seçilen filmler üzerinden sinema kent ilişkisi incelenmiştir. Filmlerin sinemasal mekanını oluşturan kentlerin sahip olduğu dinamikler, ortaklaştığı noktalar belirlenmiştir. Bölüm boyunca modern kent üzerine araştırmacıların söylemleri ve modern kent filmleriyle bir çapraz okuma gerçekleştirilmiştir. Son olarak bölüm boyunca işlenen tüm bu sorular nasıl bir kurgu oluşturuyor, İstanbul sinema ilişkisini incelemeye nasıl bir yol izlenmesi sağlıyor soruları cevaplanmıştır.

Henri Lefebvre, 1910'lardan itibaren modern kapitalizmin gösteri alanı haline gelen kentin, ancak sinematografi gibi bir enstrüman aracılığıyla okunabileceğini söylemiştir. "Sinema aygıtı olmaksızın ne fiziksel ne de ruhsal olarak deneyimlemenin mümkün olduğu büyük bir şehir doğmuştur ." [3].

"Sinema bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar ! Bir zamanlar içkilerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana yayılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız." (Benjamin, [4], 72)

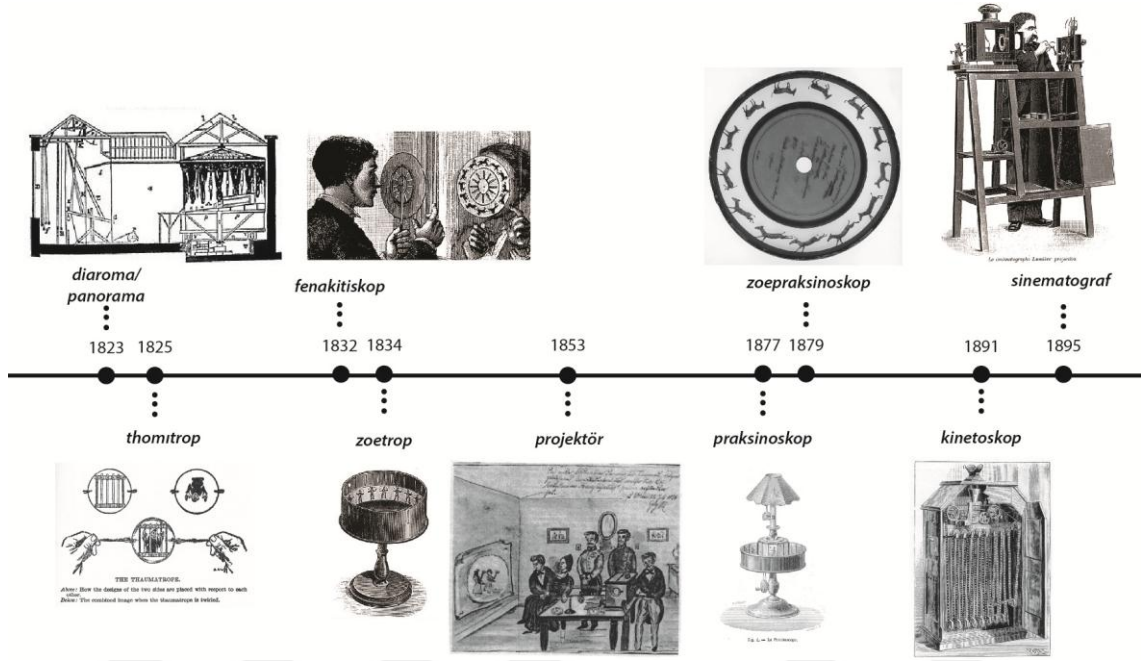
Walter Benjamin sinemanın sunduğu deneyimle ilgili bu ifadesi üzerinden sinemanın bireyi zihinsel bir keşfe çıkardığından, ona özgür bir alan sunduğundan bahsedebiliriz. 'Kent havası insanı özgür kılar' der bir Alman atasözü. Sinema içeriye sıkışmış insanlara kent havasını aktarır, onları hayal dünyasında yolculuğa çıkarır

Modern kent yaşamının temsili ile başlayan sinema ve kent ilişkisi, birbirini besleyerek dönüştürmesiyle ilerlemiştir. Tuncer endüstriyel kapitalizm değerlerinin şekillendirdiği yeni bir zaman ve mekan kültürünün iki ürünü olan sinema ve modern kentin, başından beri birbirinden ilham almış ve birbirini dönüştürdüğünü belirtir [5]. Sinema bir yandan kenti anlamaya yönelik bir alan olurken, bir yandan yeni bir kent tahayyülünün de sunulmasına imkan sağlamıştır. "Sinema ortaya çıkan yeni toplumsal ilişki biçimlerini konu edinmekle kalmamış, yeni toplumsal ilişki biçimleri doğurmuştur. Kentin toplumsal mekanlarını yansıttığı kadar , kente yeni toplumsal mekanlar kazandırmıştır." [5].

2.1 Sinemanın Modern Kentte Doğuşu

19. yüzyılda görme duyusunun çalışma prensibi üzerinden geliştirilen, yanılısama yaratarak sabit resimlerden hareketli görüntülerin elde edildiği optik aygıtlar, yüzyıl sonunda sinematografin icadına uzanan süreç içerisinde gelişmişlerdir (Şekil 2.1). Diorama ve panorama ile bir seyir nesnesi olarak sunulmaya başlanan kent görüntüleri, sinematografin hareketli imajlarında çarpıcı bir şekilde filme alınmışlardır. Lumiere Kardeşler'in kentin gündelik hayatından kesitler sunduğu filmler ile başlayan sinema-kent ilişkisi 'kent senfonileri' türünde filmler ile devam etmiştir. Modernizmin yeni kent

kurgusu, hız ve zaman algısı yeni bir görme biçimi sunan sinema ile sanatsal ifadesini bulmuştur. Bireyin algıladığı, içinde yaşadığı modern kent hayatı, sinemanın teknik olanaklarının sağladığı ifade biçimleriyle izleyiciyle buluşmuştur. Bu filmlerin ortak yanı ise Georg Simmel'in deyimiyle "modern kentlerin gitgide yükselen temposunu müziksel bir ritim duygusuyla yansıtmalarıdır." [5].



Şekil 2. 1 Sinematografin icadına uzanan 1800'lerdeki teknolojik gelişmeler

1800'lü yıllarda, durağan görüntülerden yüzey üzerinde hareketli görüntüler elde eden ve bunu insan gözünde yanılsama yaratarak gerçekleştiren aygıtlar geliştirilmiştir. Bu anlamda üzerinde durulması gereken ilk aygıt J. A. Paris'in 1825'te ürettiği kendi eksenini etrafından dönen diskin yanılsama yaratmasına neden olduğu *thomitrop* isimli aygıttır. F. Plateau 1830'ların başında disk üzerinde birbiri ardına çizilmiş durağan resimlerden, görmenin sürekliliği kuralına göre çalışarak kesintisiz hareketin elde edildiği *fenakitiskop* isimli aygıtı geliştirmiştir. 1834'te W. G. Horner *zoetrop* adında döner bir tamburun çevresinde bir kaç kişinin aynı anda durağan çizimlerden oluşan hareketi izleyebildiği aygıtı geliştirmiştir. 1800'li yılların ikinci yarısına gelindiğinde Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan bilimsel çalışmalar ile insan gözünün çalışma prensibinden yola çıkarak üretilen aygıtlar hızla gelişmeye devam etmiştir. Bu yöndeki çalışmalardan ilki büyüklü fener aygıtıyla yaygınlaşan yüzey üzerindeki durağan bir resmin, karanlık bir ortamda izdüşüm olarak yüzey üzerinde oluşturulması prensibine dayanan Baron Franz Von Uchatius'un 1853'te geliştirdiği *projektör* adlı aygıttır [6].

Yüzey üzerinde hareketli görüntüyü oluşturan bu yeni teknolojiler, 1800'lü yılların son döneminde yeni bir eğlence kültürü oluşturarak, insanları bu amaca yönelik mekanlara toplamıştır. Bu anlamda üzerinde durulması gereken ikinci olgu *panorama* ve *diaroma* gösterileridir [4]. "Panorama gösterisi izleyiciye çok geniş bir bakış açısının yanı sıra, ışık ve perspektif efektleriyle işlenmiş, çoğunlukla müzikle desteklenen çok büyük ve dairesel resimler sunmuştur. Böylece izleyiciler kendilerini devasa bir gösterinin tam kalbinde hissetmiş ve bir şehri gezdikleri ya da tarihi bir olaya tanık oldukları izlenimine kapılmışlardır." [6].

Fotoğraf, bulunuşuyla birlikte yeni bir resmetme ve çoğaltma tekniği olarak toplum içinde hızla yayılmıştır. E. Muybridge, 1873'te fotoğraf makinesiyle hareketin çözümlenmesine yönelik çalışmalar yapmıştır. 1878'te *Atın Hareketi* adlı kartpostal serisiyle hareket halindeki bir nesnenin hareketlerini durağan durumlarda tespit etmiştir. Muybridge yanılsama olarak hareketli görüntünün yüzey üzerinde ortaya çıkmasına yönelik *zoep raksinoskop* adlı aygıt (1879) geliştirmiştir. Bu aygıt aynı zamanda yeni bir eğlenme ortamının temelini atmıştır. 1800'lü yılların son çeyreğinde ortaya çıkan gelişmelerden biri de C. E. Reynaud'un *praksinoskop* adını verdiği tamburun içine yerleştirilmiş aynalarla, bir şeridin üzerine yapılmış resimlerden yanılsama olarak hareketli görüntülerin ortaya çıktığı aygıttır [6].

T.H. Edison, 1891'de hareketli görüntü kaydeden bir tür fotoğraf makinesi olan *kinetoskopyu* geliştirmiştir. Ancak kinetoskop hareketli görüntünün tek kişi tarafından izlenebilmesine yöneliktir. Bunun yerine birden çok insanın izleyebileceği bir aygıtın geliştirilmesini hedefleyen Lumiere Kardeşler, 1895'te *sinematografi* üretmişlerdir [6].

Saniyede 16 kare hızı kullanılan bu aygıt, kamera gösterim ve negatif filmin pozitif basımı için kullanılabiliyordu. Lumiere Kardeşler, ilk kez Mart 1895'te kendi fabrikalarında çalışan işçilerin fabrikadan dağılışının gösterildiği **Lumiere Fabrikalarından Çıkış** (La Sortie des Usines Lumiere, 1895) adlı filmi kamusal gösterime sundular. 28 Aralık 1895'te ise Paris'te **Trenin Ciotat Garı'na Varışı** (Arrivé d'un train en gare a la Ciotat) adlı 50 sn süren film gösterimi yaptılar (Şekil 2.2). Sinemanın ilk örneklerinden olan bu tek bir çekimden oluşan filmde bir trenin gara varışı gösterilir. Siyah-beyaz filmde, tren kameraya doğru gelir, durur ve yolcular inerler, binerler. Film, gerçek bir durumu beyazperdede büyütür gösterir [6].



Şekil 2. 2 Trenin Ciotat Garı'na Varışı (Lumiere Kardeşler, 1895)

Tuncer, Lumiere filmlerinin sokaklarda gezinti ile sinemada seyir arasındaki ilişkinin ilk estetik ürünleri olduğunu söyler. Lumiere kardeşlerin ilk yaptığı iş sokağa çıkmak; spor müsabakalarından özel törenlere, panayırlardan resmi geçitlere kadar gündelik yaşantının birçok anını filme almak olmuştur [6].

Lumiere Kardeşler ile birlikte gündelik hayatın görüntülerinin kaydını tutan sinema, bakışını kent hayatına çeviren ve kentsel mekanlara çevirerek kenti “şiiirsel bir kurgu içinde göstermeye” [1] başlamıştır. Sokaklar, binalar, hareket halindeki kalabalıklardan oluşan kentsel görüntüler, sinemanın ilk temsillerini oluşturmuştur. H. Weihsmann [13] 1920’lerin ortalarından itibaren ‘kent filmlerinin’ yeni bir tür olarak ortaya çıktığını söylemektedir.

Kent hayatının ritmi ile filmin kurgusunun eşzamanlı olarak anlatıldığı, birbiri üzerine binmiş görüntülerle modern dünyanın kent hayatının ve teknolojik süreçlerinin benzer ritme sahip olduğunu aktaran ilk kent portrelerinden biri Walter Ruttmann’ın 1925 tarihli **Berlin Bir Şehir Senfonisi** (Die Sinfonie der Grosstadt)’dir (Şekil 2.3).



Şekil 2. 3 Berlin Bir Şehir Senfonisi (Walter Ruttmann, 1925)

“Bu filmde kent her bir ögesi birbiriyle müthiş bir uyum içinde hareket eden büyük bir makine gibi resmedilmiştir” diyen Tuncer’e göre filmde “kentlilerin yaşamındaki sıradan bir günü anlatan filmde kentlilerin uyanışı, işçilerin fabrikalara doluşu, makinelerin çalıştırılması ve sokakların kalabalıklaşması gibi günün erken saatlerindeki hareketlilik paralel kurguyla verilir” [5]. Berlin’in bir gününe ait görüntülerde yer alan

insanlar, taşıtlar, binalar ile öyküsünü kuran film sinemanın sunduğu teknik olanakları kullanarak modern kent algısını yansıtır.

Sine-göz manifestosunun kurucusu Dziga Vertov'un **Kameralı Adam** (Man with a Movie Camera, 1929) filmi üç farklı Sovyet kentine ait görüntüleri kullanarak bir makine gibi işleyen kentin sinemasal sunumunu yapmıştır (Şekil 2. 4).



Şekil 2. 4 Kameralı Adam (Dziga Vertov, 1929)

Sinemanın kurgu süreciyle kentin bir gününe ait görüntüleri grafiksel olarak benzeterek eşzamanlı olarak aktaran film bunun için tren raylarının makas değiştirmesi ile film karelerinin kesilip montajlanması, bir kadının uyanması ve şehre bakması ile kameramanın mercek ayarı yapması gibi benzerlikler kurar. Kracauer [8], **Kameralı Adam**'ın bir kentin kolektif yaşamını sergilediğini, alacakaranlık bastırmadan önce kenti boydan boya dolanarak insanların uykusuna ve sessizce kıpırdayan parçalı varlığa kulak kesildiğini belirtir. Montaj sinemasının önemli isimlerinden olan Vertov, filmde montajın tüm imkanlarını kullanarak kent görüntülerini birbirini üstüne bindirir, açıları değiştirip çapraz kurgular ve böylece bir insanın görme algısının ötesinde mercek aracılığıyla yepyeni bir görme olanağı sağlar.

2.2 Zaman ve Mekan

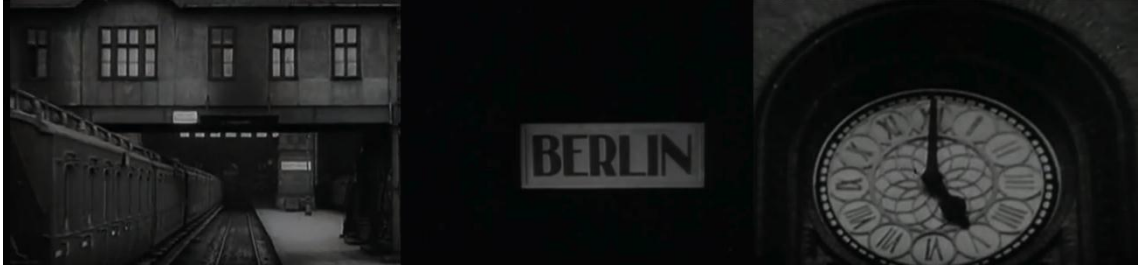
Modern kentlerin "Altın Çağı"nı yaşadığı 1920'lerde, kentin gündelik hayatı sinemanın ana ögesidir. Sinematografik temsille, modern kent hem bir arzu ve seyir nesnesi olarak sunulmuş, hem de onun kentli tarafından algılanma ve deneyimlenme halini aktarmak sinemacılar için bir teknik deney olmuştur. Bu dönemde aynı zamanda düşünürler modern kentle ilgili çalışmalar gerçekleştirmiştir. Başta S. Kracauer, G. Simmel, W. Benjamin olmak üzere modern kent hayatını başarılı bir şekilde inelemelerde bulunan isimler, sinemanın modern kentle ilişkisinin altını çizmişlerdir.

Siegfried Kracauer'e [8] göre dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik, bütün karmaşıklığı ve uzanımlarıyla metropol varoluşunun insan hayatına dayattığı niteliklerdir. Bunun nedeni de metropolde farklı çıkarlara sahip pek çok insanın biraraya gelmesi ve aralarındaki ilişki ve işleri karmaşık bir organizmada bütünleştirmek zorunda olmalarıdır.

Sanayi devrimi sonrasında demiryolu ulaşımının yaygınlaşması, küresel saat uygulaması, kentlerin sanayileşme ile birlikte daha önce deneyimlenmemiş bir hızla değişimi yeni bir zaman-mekan algısını doğurmuştur. Bu teknolojik gelişmelerden biri olan sinemanın ilk örneklerinde kent hayatı ve yeni zaman-mekan algısı yönetmenlerin gözünden aktarılmıştır.

Zaman mekan algısının değişimi modern dünyanın önemli araçlarından tren sayesinde yaşanmıştır. Trenle hızla ileriye doğru yol alırken, demiryolu kenarındaki sabit ağaçların ya da telgraf direklerinin geriye doğru hareket ettiği görülür; ancak hareket eden trendir. Bu durum görünürde hareket yanılgısıyla ilgili bir olgudur. Bu olgu hareket ve görüntü üzerine birçok deneyin yapılmasına ve gelişerek sinemanın keşfine kadar uzanmasına yol açmıştır.

Tren etkisi bir metaforik öneme sahiptir; çünkü hareket eden bir tren geleneksel zaman ve mekan kavrayışının dönüşmesine katkıda bulunmuştur. Filmler zamanla ve mekanla oynayarak trenin geleneksel mekan ve zaman kavramını bozması gibi bozar. Trenle ulaşımın başlamasına kadar zaman yerel olan zaman, tüm mekanlar için tek ve tutarlı bir hale geldi. Bu yüzden hareket eden trenlerin modernizmin simgesi olarak filmlerde yer alması sürpriz değildir [9]. **Berlin Bir Şehir Senfonisi** 'nde yakın plan dalgalı su görüntüleriyle başlayan açılış sekansı bu dalga hareketinin giderek hızlanan çizgisel hareketleri ve ardından tren rayları görüntüleri ile devam eder. Doğa görüntülerinden makine görüntülerine geçiş yapan film, Barbara Mennel'in de [9] belirttiği üzere modern kent yaşamının hızlı ritmiyle doğanın sakinliği arasında tezatlığı vurgular. Devam eden sahnede hızla giden bir trenden (Şekil 2. 5) dışarı bakan kamera sırasıyla ormanları, fabrikaları ve banliyöleri geçerek adım adım kente yaklaşarak Berlin Garı'na ulaşır. Gar saatini gördüğümüz karenin ardından kentin uyanışını ve boş sokakların yavaş yavaş doluşunu izleriz.

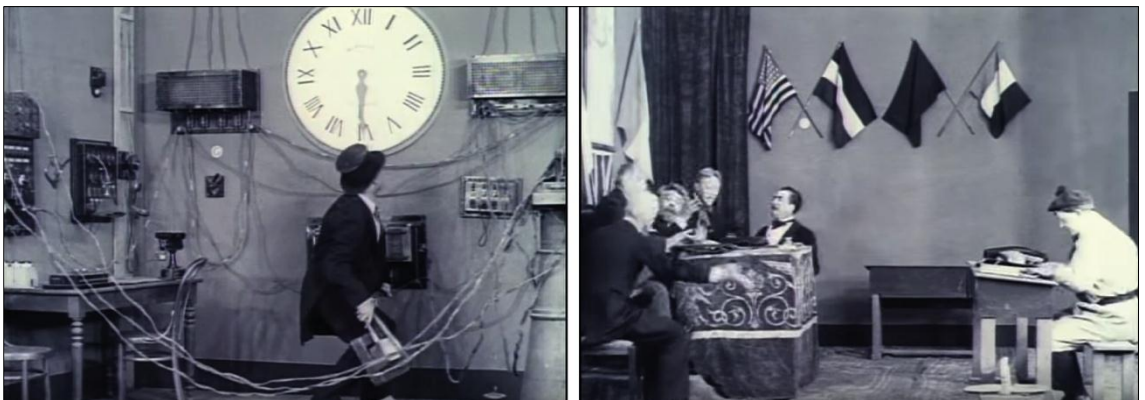


Şekil 2. 5 Berlin Bir Şehir Senfonisi trenin kente girişi ile açılır (W. Ruttmann, 1929)

Tuncer'e [2] göre kent ve sinema arasındaki bu iki yönlü ilişki, en net haliyle Rene Clair'in **Paris qui Dort** (1925) filminde göze çarpar. Eyfel Kulesi'nde açılan film, bir bilim adamının zaman makinesini keşfetmesi ve kent zamanını dondurmasını konu alır (Şekil 2. 6). Clair'in bir diğer filmi **Onesime Horloger** (1912) ise merkezi saat ayarlama ofisindeki saatin bozularak zamanın ve kent yaşantısının hızlanmasını filme alır (Şekil 2. 7). Gerek **Onesime Horloger**, gerekse **Paris qui Dort** filmlerinde aslında bu yeni zaman rejminin ortaya çıkardığı başlıca mekan olarak kent, onun yeni ilişki biçimlerini ve yeni özelliklerini birer estetik öğeye dönüştürülür.



Şekil 2. 6 Paris qui Dort (R. Clair, 1925)



Şekil 2. 7 Onesime Horloger (R. Clair, 1912)

George Simmel de [10] **Paris qui Dort** filminin konusuna benzer bir durumdan şöyle bahseder: “Berlin’deki bütün saatler ansızın farklı zamanları gösterecek olsa, bütün iktisadi hayat ve iletişim alt üst olurdu...”

Sinemanın giderek büyüyen büyürken de zamansal-mekansal olarak parçalanmış şehirdeki yaşantıyı betimlemek için hem çok uygun hem de yaratıcı olduğunu söyleyen Virginia Woolf’un deyişiyle “sinema, bizleri sokakların karmaşasında, belki anlık bir renk, ses veya belli faktörlerin aniden bir araya gelişinde, sadece küçük kahramanlar, yeni sanatın dönüşümünü bekleyenler haline getirmiştir” [11]. Modern kent hayatı ve zaman kavramı, yine bir modern deneyim olan sinema ile en çarpıcı şekilde aktarılacaktır.

2.3 Yeniden Üretilen Kent Temsili : Fragmanlar / Kolajlar ve Montaj

Camera obscuradan sinemanın ilk gösterimine kadar olan zaman içerisinde teknolojik gelişmeler sonucu 20. Yüzyıl’da yeni görme ve düşünme biçimlerini doğmuştur. Öte yandan demiryolu ulaşımının genişlemesi, küresel saat uygulaması, telgrafın kullanılmaya başlanması yeni bir zaman-mekan algısını ortaya koymuş, Zaman ve mekanın toplumsal yaşamın yeniden üretilmesini sağlayan maddi pratikler aracılığıyla yaratıldığını söyleyen David Harvey [12], kapitalizmin kendi doğasındaki yeniden üretme pratiğinin zaman mekan algımızı da yeniden ürettiğini söylemektedir. Weihsmann [13], modernizm ve 19. Yüzyıl sonundaki teknolojik gelişmelerin algılamaya yönelik paradigmalara değişimine neden olduğunu ve bunun da kentlerin farklılaşmasını beraberinde getirdiğini söylemektedir. Kentler artık “parçalanmış, ayrılmış ya da patlamıştır.” Kentlerin bu yeni parçalı yapısıyla ilgili olarak Harvey de kentsel bir olgu olan modernizmin “patlamalı bir kentsel büyümeyle, kırdan kente yoğun bir göçle, sanayileşmeyle, makinalaşmayla, mimari çevrede devasa bir değişimle” huzursuz ve karmaşık bir ilişki sürdürdüğünü açıklamaktadır.

Modern kentin temsili değişen zaman mekan algısı ve görme biçimlerinin sonucu olarak yeni bir üretim biçimiyle ortaya konulmuştur. Modern hayatın anlık ve gelip geçici olma hali montaj/kolaj teknikleriyle temsil edilmeye başlanmıştır. Harvey, modern sanatçının anlık ve kaotik olanı şok ya da montaj/kolaj tekniklerini kullanarak zamanı mekansallaştırdığını, farklı zamanlardan ve mekanlardan gelen etkiler üstüste

getirilerek yaratılan eşzamanlı etkiyle sanatçının gelip geçici olanı mekanı olarak kabul ettiğini belirtmektedir [12].

Weihsmann, parçalanmış kentin görsel dile kolaj ile çevrildiğini belirtir ve Dadacıların ilk kolaj örnekleri verdiğini şu şekilde açıklar:

İlk kolaj örnekleri Birinci Dünya Savaşı sırasında Sovyet Devrimi'nde, Dadacılarla ortaya çıkmıştır. Dadacıların ilk kolaj örnekleri "şeylerin temsili"ne ait klasik perspektif anlayışını ve hiyerarşik boyutlandırmaya ve ölçüme dayalı düzeni değiştirdi. Homojen şeyleri parçalayarak, birbirlerine ait olmayan parçaları bir arada kullanarak yeniden kurma düzeni, fotomontajı neredeyse bir kural haline getirdi." (Şekil 2. 9) [13]



Şekil 2. 8 Fotomontaj, (Michael Dmitriev, 1930) [18]

Dadaist sanatçıların çalışma biçimleri montaj sinemacıların çalışma prensibiyle benzer esasa dayanır. Filmlerde farklı imgelerin, farklı ölçeklerle bir araya getirilmesiyle yeni bir anlam üretilir. Dadaist sanatı ve sinemanın yarattığı bu benzer algıyı, Walter Benjamin, *Pasajlar*'da şu şekilde açıklamıştır:

"Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde sanat yapıtı, Dadacılar da bir mermiye dönüşür. İzleyiciye çarpar. Dokunsal bir nitelik kazanır. Böylece Dadacı sanat yapıtı, filme duyulan istemi desteklemiştir; filmin dikkat dağıtıcı öğesi de birincil dokunsal bir öğedir, başka deyişle olayların geçtiği yerlerin ve bakış açılarının değişimini temel alır; bütün bu söylenenler, darbeler halinde izleyiciye çarpar... Duhamel bu durumu şu notuyla tanımlamıştır: 'Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı.' Film, Dadaizm'in aynı zamanda ahlaki şok etkisinin ambalajı içerisinde sakladığı fiziksel şok etkisini, teknik yapısının aracılığıyla bu ambalajdan kurtarmıştır." (Benjamin, [4], 74)

Ulus Baker, kenti parçalayıp yeniden birleştirmenin ve ona bir bakış açısı kurmanın sinemanın doğasına ait olduğunu belirterek bunun bir analiz ve sentez olduğunu söyler

[14]. Tül Akbal Süalp, Henri Lefebvre'nin "mekan toplumsal üretilir" sözünü hatırlatarak kentin, tüm bu toplumsal üretimin temsil alanlarından biri olduğunu söyler. Bu nedenle kentin temsili de toplumun dinamiklerinin temsidir; "kent bir filmde bir romanda ya da şiirdeki yeniden temsili, bize, temsilin siyasi, felsefi ve sanatsal tüm düzeylerdeki katlarını, birbirinin içine girmiş zarflarından çıkararak analiz edebilmemizde yardımcı olur; bir bilme biçimi yaratır." [3].

Melis Oktuğ , kentsel mekanın gündelik yaşamın sahnesi olduğunu, sinemanın ise bu canlı, doğaçlama ve kitlesel devasa sahnenin aktif bir aktörü olduğunu belirtir. "Kentsel mekanları, hatıraları ve kentsel arzuları filme çevirmek ise, onu kişiselleştirmek, onu yeniden yapılandırmaktadır. Sinema, kenti yeniden sunarken, ona yeni renkler, sesler, anlam ve duygular verir." [1].

Kracauer'e [8] göre mekânsal imgeler toplumun rüyalarıdır. Bir mekânsal imgenin hiyeroglifi nerede deşifre ediliyorsa, toplumsal gerçekliğin temeli de orada kendini sunar:

"Modern yaşamın hızla iç içe geçen imgelerden oluşan yapısını göstermek için sinema çok uygun bir sanat biçimiydi. Bu yaşamın kentlere getirdiği dinamik yapı, geçici karşılaşmalar, yeni bakış açıları ve bu duruma adapte olmaya çalışırken insanların algılamaya çalıştığı hızla akıp giden modern kent imgeleri, içinde bulunduğu çağın özelliklerini tam olarak kavrayamayan fakat onun içinde devinen insanın, çevresinde olup bitenlere anlam verebilmesi için süregelen temsil araçlarından farklı bir ifade biçimine gereksinim duyduğunu ortaya koymuştu. Bir modern sanat biçimi olan sinema, ilk çekilen filmlerden başlayarak kent hayatının imgelerini gözler önüne serdi."

Bu açıklamalardan yola çıkarak , sinemanın parçalama/birleştirme ve yeniden üretme araçları ile bir deney alanı olduğu söylenebilir. Bu deney, kentin çok katmanlı yapısının analizinin yapılmasını ve yeni bir görme/bilme biçimi yaratılmasını sağlar. Kent imgelerinin barındırdığı anlam ve bu anlamı oluşturan sosyal, ekonomik, kültürel dinamikler filmler ile görünür kılınır.

2.4 Bireyin Modern Kent Deneyimi

Sanayileşme, kapitalist sistemin çalışma düzeni, teknolojik gelişmeler ile ulaşım ve iletişimin kolaylaşmasıyla kentler, tüm bu değişimin mekanı olarak yıkılarak yeniden inşa edilmiştir. Tüm bu köklü değişimler ve bireyin mekanını yitirşi kendisini

savunmasız bir noktada bulmasına neden olur. Yaşanılan bu sarsıntılı deneyim yabancılaşma, tedirginlik, geçmişe özlem duyma gibi farklı şekillerde gerçekleşir. Benjamin, modern hayatın eskiyi yıkarak yeniye inşa ettiği bu deneyimde bireyin evini terk etmiş ve sürekli bir arayışında olduğu sonsuz bir yolculuk halinde olduğunu söylemektedir. [4].

Sinemacılar, modern hayatın dinamiklerini, modern bireyin kentle ilişkisini farklı açılardan bakarak sinemayı geniş bir deney alanı olarak kullanıp filmlerde işlemişlerdir. Modern kentle eş zamanlı doğan sinema, bu anlamda modernizmin önemli bir temsil aracı olmuştur. Benjamin [4], “Yeniden üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır... bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle çok yakından bağlantılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise, filmidir.”

“Sinemada bu yeni yapı içinde bilinmeyene karşı duyulan korku ve toplumsal çözülmenin bir sonucu olarak özel yaşam öne çıkmıştır. 1920’lerin kent senfonileri daha ziyade kentlerin kamusal alan yaratma yeteneklerini belgelerken, çağdaş filmler genellikle özel alanlara yönelmiş; kamusal alanın kayboluşunu veya yokluğunu ortaya çıkarmıştır.” [6].

Modern toplumda kendini tedirgin hisseden, geçmişin kaybolan imgesini kalabalıklar içinde arayan *flaneur*ün bakış hali sinematografin bakma haliyle benzeştirmek mümkündür. Flaneur gibi sinematograf da modern hayatın içinden çıkmış ve bakışını kente yöneltmiştir ve sorularına cevap aramaktadır. “Modernliğin fantazmagorik dünyasında, kent adaları arasındaki yolculukların virtüözü flaneur kentsel deneyimleri cam binalar, saydam yüzeyler, vitrinler dolayımı ile kurar. Aylak gezgin flaneur, kent imgeleri toplayıcısıdır; kentte algısal montaj yapar; zihnine nesneler, arzular, mallar, renkler, dokular yerleştirir, zihinsel sinemayı icat eder. Kamera aygıtının içinde gözün, özneliliğin tarihi vardır.”[11].

2.5 Kentlerden Filmlere

Paris sinemanın doğduğu, geliştiği ve ilk kez insanlarla buluştuğu bir kent olmasının yanı sıra modern kent planlamasının da ilk örneğidir [9]. Georges-Eugène Haussmann,

1860'lı yıllarda, Paris'in Ortaçağ'dan kalan eski kent dokusunu yıkarak Paris'i modernizm simgesi haline getirmeyi amaçlayan bir kent planı tasarlamıştır. Bu plan doğrultusunda meydanlara açılan lineer uzanan ve birbirini dikey kesen geniş caddeler yapıldı. Benjamin, Haussmann'ın tasarımının "Napoléon'un emperyalizimine uygun düşen bir olgu olduğunu" ve kamulaştırma sonucu oluşan spekülasyon sonucu kiralara yükselmesiyle işçi sınıfının kentin merkezinden uzaklaştığını belirtmektedir [4]. Haussmann'ın yarattığı kentsel görünüm Fritz Lang'ın 1927 tarihli **Metropolis**'inden 1960'lardaki Fransız Yeni Dalgası'na sinemada yerini almıştır. Hausmann'ın modernliğin saklı kısmı kanalizasyon sistemini ve metro hatlarının yeraltında organize ederek tasarladığı dikey kent, **Metropolis** 'te (Şekil 2. 9) aşağıya ve yukarıya dikey olarak büyüyen bir kent olarak temsil edilmiştir. Kentin üst kısımları Sokak düzeyi klostrofobiktir ve alt sınıfların yaşam alanıdır. Polis ile yeraltı grupları arasındaki farklılık filmin mekansal tasarımı ve tasarrufuyla ilgili olarak da gözlemlenebilir. Her iki grubun kentle ilişkileri ve kenti haritalama biçimleri farklı temsil edilmektedir. Bu modern sanayi kentlerinin gökyüzüne doğru yükselen binalarıyla artık derinliği de olan bir uzayı ürettiğini, bakışın ve algının dikey boyutta da hareket edeceğini anlatan kamera hareketleri **Metropolis** filminin tamamen bu algılayışıyla ürettiği kent tasarımına sahiptir ."[3].



Şekil 2. 9 Metropolis (Fritz Lang, 1927)

"1940'ların ve 50'lerin başında çekilmiş Hollywood gerilim filmlerinin kara kenti, karanlık tiplerin baştan çıkarıcı şeyler ve amansız tehditlerle mücadele ettiği suç ve uygunsuzluklar diyarıdır." [15]. 1929 Büyük Buhran sonrası Amerikan toplumunda yaşanan sosyal kargaşa, kurumlardaki yozlaşma filmlerde dışavurumcu estetikle temsil edilmiştir. 1944 tarihli Billy Wilder filmi **Çifte Tazminat** (Double Indemnity) Los Angeles'ta kontrastı arttırılmış ışık kullanımıyla, çizgisel gölgelerle, jaluzilerden sızan ışıklarla ve çapraz kamera açılarıyla çıkışsızlık hissi mekan üzerinden aktarılır. Otel

lobisi, barlar gibi bir bekleme halinin olduğu, zaman geçirilen mekanların tercih edilmesiyle karakterin tedirginlik, güvenli bir yere ait olamama hissi pekiştirilir (Şekil 2. 10).



Şekil 2. 10 Çifte Tazminat (Billy Wilder, 1944)

Fransız Yeni Dalga Sineması, kamerayı sokağa çıkarmış, kent ve gündelik yaşamı filme almıştır. “Parizyen yaşam tarzı deneyimini” aktarmak için Hausmann’ın kentsel görünümünü kullanmıştır [18]. Agnes Varda’nın filmi **5’ten 7’ye Cleo**’da (Cleo de 5 à 7, 1962) (Şekil 2. 11) seyirci gerçek zamanlı olarak 2 saat boyunca Cleo’nun kent deneyimine eşlik eder. Hastane raporunun sonucunu evde bekleyemeyen Cleo, kendini Paris sokaklarına atar. Film boyunca pek çok aynadaki yansımasıyla gördüğümüz Cleo’nun kentteki bu deneyimi, yaşadığı toplumun çatışmalarının yansımasının deneyimi haline gelir. Takside, Cezayir savaşıyla ilgili radyo haberleri duyduğumuz sahnenin devamında, savaşı protesto eden maskeli öğrenciler aniden taksinin önüne çıkarak Cleo’yu tedirgin ederler. Filmin sonunda Cleo, bu savaştan bir süreliğine gelmiş bir askere aşık olacaktır. Cleo’nun bulvarları, cafeleri, hokkabazları, kalabalıklarına tanık olarak bir nevi flaneuse deneyimi yaşadığı Paris, Jean Luc Godard’ın **Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey**’de (2 ou 3 choses que je sais d’elle, 1967) yine bir kadın gözünden başka bir şekilde karşımıza çıkar (Şekil 2. 12). Fimin adında geçen “O” sözcüğü kadın kahramanı değil, Paris’i işaret etmektedir. “Godard’ın Paris hakkında bildiği iki-şeyden biri kesin olarak bir bireyin kent ortamında bir an için bile huzur ve sükunet bulamadığıdır.” [16]. Aşına olduğumuz Paris’ten farklı kent görüntüleri izleriz; vinçler, inşaat gürültüsü, uzun ve tekdüze cepheli konut blokları...



Şekil 2. 11 5'ten 7'ye Cleo (Agnes Varda, 1962)



Şekil 2. 12 Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey (Jean Luc Godard, 1967)

J. Sauvagat [6] ise kentin artık bir bütün olarak algılanmadığının üzerinde durur: “Kentlerde yaşanan sorunlar, krizler perspektifleri değiştirdi. Artık, çekici olan kentin estetiği değil, marjinallikleri, mesafeleri, yoksulluğu, dışlanmışları, kavgaları vs. Bu durumun birkaç objektif açıklaması olabilir, insanları bugün ilgilendiren şeylerin eskiye nazaran değişmiş olması bir olasılıktır, kent artık bir bütün olarak algılanmamaktadır.”

Asuman Suner , postmodern kent filmlerinde, mekan-kimlik ilişkisinin ikinci boyutunu bizatihi mekanın kimliği sorusu oluşturduğunu belirtir. “Bu filmler, sinemanın görsel imkanlarını mekansal paradokslar yaratmak, böylelikle özne-mekan ilişkisine dair yeni sorgulama alanları açmak için kullanırlar. Postmodern kent filmlerinde karşımıza çıkan çarpıtılmış, çoğaltılmış, ters çevrilmiş, içi boşalmış, sıkıştırılmış mekanlardır.”[17].

Bu bağlamda, **Blade Runner** (Bıçak Sırtı, 1982), Harvey’inde [12] ifade ettiği gibi esnek üretim ve zaman-mekan sıkışması bağlamına yerleştirilmiş, postmodernist temaların sinemanın elindeki bütün hayali olanakları kullanılarak ele aldığı bir bilimkurgu filmidir. “**Blade Runner** bize, toplumsuzlaştırılmakta ve üretimden ayrıştırılmakta olan mekanın topografyasını, ne tür deneyimlere gebe olduğunu ve katmanların coğrafyasını taşıyacak yeni bir coğrafya tanımını getirmektedir” diyen Süalp’e göre filmde (Şekil 2. 13) bugün yaşadığımız kentler, geleceğin kenti olarak, fiziki mimarisiyle yayvan, karanlık, ıslak bir tabandan, yine karanlık ve başını ne kadar kaldırırsan bakmakla

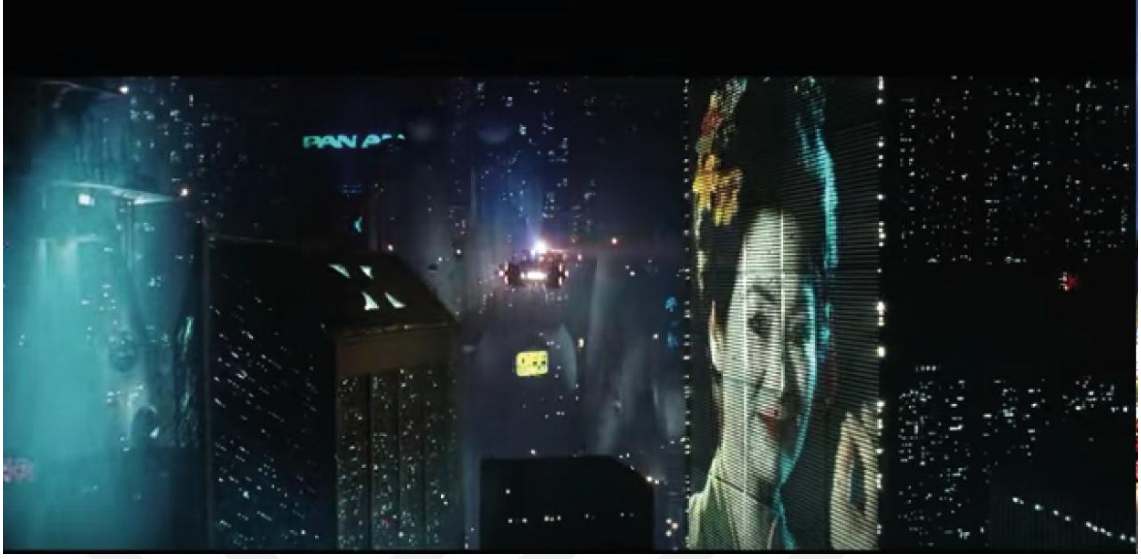
ulaşamayacağın gökyüzüne doğru, incelererek yükselir [3]. Harvey, *Postmodernliğin Durumu*’nda ele aldığı film hakkında kentin sokak düzeyinde insana verdiği duygu her bakımdan kaotik olduğunu söyler. “Mimari tasarımlar postmodern bir kargaşa sergiler: sokaklarda eski Yunan ve Roma sütunları birbirine karışır, alışveriş merkezlerinin mimarisinde Maya, Çin, Doğu, Victoria dönemi İngiltere ve çağdaş mimariden esintiler vardır. Her yer benzeşler ile doludur.” [12].



şekil 2. 13 Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Uğur Tanyeli ise Hong Kong’un sinema tarihinin en etkili distopyalarından olan **Blade Runner**’a esin kaynağı oluşturmasına değinir. “Hong Kong modern bir metropolün tüm karmaşıklığını, avantaj ve dezavantajlarını, gücünü ve enerjisini, tabii ki trafik sorunlarını, gelir dağılımı uçurumlarını en keskin biçimde içerir. Sürekli kaotik, ıslak, puslu, sıcak, cehennem biçiminde kalabalık bir gökdelenler kentinin boşluklarını

dolduran, yemek ve alveriş etkinlikleriyle karakterize olmuş bir dev metropol olması *Blade Runner*'ın tasarımında etkilidir.” (Şekil 2. 14, Şekil 2. 15) [46].



Şekil 2. 14 Blade Runner (Ridley Scott, 1982)



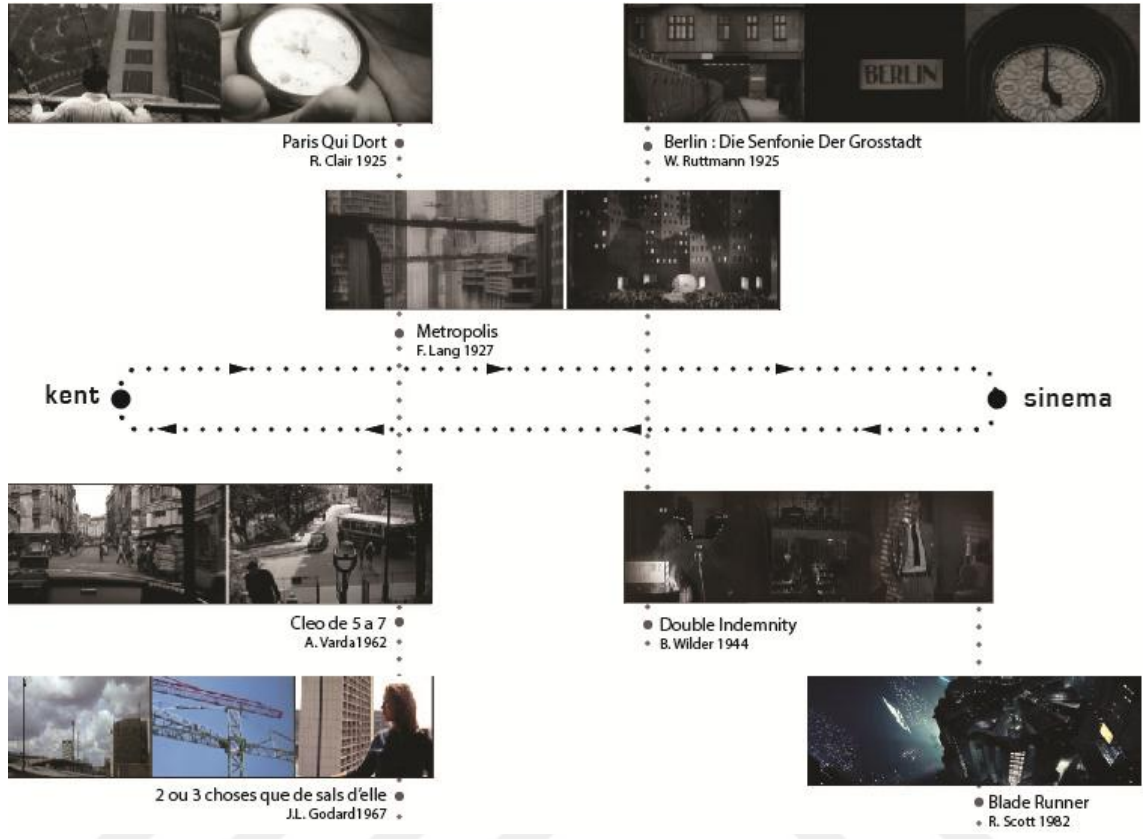
Şekil 2. 15 Hong Kong

2.6 Bölüm Değerlendirmesi

Kent ve sinema arasında birbirini etkileyen, dönüştüren tekrar tekrar kurulan bir ilişki mevcuttur ve bu ilişki pek çok perspektiften ele alınabilir. Bu çalışmada ise tarihsel bir süreç içerisinde bu ilişkinin okuması yapılmıştır. Modern kapitalizmin yeni kenti, değişen zaman mekan algısı Harvey'in de ifade ettiği gibi bir zaman mekan sıkışması yaratmış; bu durum yeni bir temsiliyet gerektirmiş ve bu temsiliyet yine bir modern

kapitalizm ürünü olan sinemada karşılığını bulmuştur. Kent hayatı, sinemanın öncülü panoramalardan beri – hatta daha önce- bir seyir unsuru olmuştur. Lumiere Kardeşler ile birlikte hem sinematograf hem de kentin temsili insanlara sunulmuştur. Devam eden süreçte 1920’lerle birlikte modern kent hayatı sinemanın vazgeçilmez deney alanı haline gelmiştir. 1920’lerde Paris, Berlin ve 1950’lerde Los Angeles ağırlıklı olarak filmlerin sinemasal mekanını oluşturmuştur. Yapılan çalışmada bunun nedenleri bu kentlerin modernizmin ekonomik, kültürel, sosyal merkezler olduğunu, filmler ile modern kentin tüm canlılığı, çelişkileriyle beraber imgelerinin dolaşıma sunulduğu, aynı zamanda sektöründe geliştiği merkez olduğu tespit edilmiştir. Bu tespit üçüncü bölümde sinema İstanbul ilişkisinin analizinde benzer bir durumun geçerli olduğunu ve İstanbul’un diğer kentlerle karşılaştırıldığında ne gibi benzerlik-farklılık sahip olduğunun belirlenmesine yardımcı olacaktır. Bölümde incelenen filmlerde aynı kentlerin farklı dönemler ve farklı türlerde işlendiği belirlenmiştir. Haussmann’ın yeniden inşa ettiği Paris kenti, bir distopik kurgu olan Metropolis’in tasarımına ilham verirken, R. Clair’in filmlerinde ince bir mizahla eleştirilmiştir. Agnes Varda, Paris’i bireyin dönüştüğü, karşılaşmalarla, deneyimlerle farkındalık kazandığı, toplumsal olanın görünür olduğu bir mekan olarak filme alırken, Jean Luc Godard kapitalizm ve onun inşa sürecini eleştirerek Paris’i bilindik anlamalarının dışına taşır. Berlin modern kent hayatının bir gününün bir makine gibi resmedildiği Berlin : Bir Şehir Senfonisi filminde işlenirken, Alman yönetmenlerin İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika’ya göçmesi sonucu dışavurumcu film estetiği Los Angeles’ta geçen kara filmlerin dilini oluşturmasında etkili olmuştur. Blade Runner filminde ise Los Angeles, postmodern kent anlatısının sinemasal mekanını oluşturmuştur. Böylelikle kentlerin sahip olduğu dinamiklerin zaman içerisinde nasıl ifade ettiği ve birbirini beslediği incelenmiştir. İstanbul’un da benzer şekilde nasıl anlamlara sahip olduğu ve temsil edildiği, oluşturulan ortak dil nelerdir soruları sormadan önce geniş bir perspektiften analiz yapılmıştır.

Çizelge 2. 1 Bölümde ele alınan filmlerin ilişki diyagramı



19. YÜZYIL SONLARINDAN 1980'E İSTANBUL'UN SİNEMASAL TEMSİLİ

Bu bölümün amacı, çalışmada ağırlık verilen 2000 sonrası filmleri analizlere ışık tutması amacıyla sinema İstanbul ilişkisini tarihsel süreç boyunca gelişimini incelemektir. Bölümde öncelikle Osmanlı başkenti İstanbul'un modernleşme hareketleri ve sinema ile tanışması eş zamanlılığına değinilecek, birbirini besleyen kültürel, ekonomik, teknolojik gelişmelerden bahsedilecektir. Böylelikle Avrupa kentlerine benzer şekilde İstanbul'da da sinemanın modern hayatın önemli öğelerinden biri olduğunun altı çizilecektir. Bölümün devamında Cumhuriyetin kurulmasıyla beraber sinemanın yeni bir ulus bilinci yaratmada oynadığı rol ve bu rolde İstanbul'un sahip olduğu anlamlar belirtilecektir. Bölümün bir diğer başlığında 1950 sonrası değişen siyasi düzen, değişen kent politikaları ve toplum yapısı incelenecek ve seçilen filmler üzerinden sinemadaki temsilleri incelenecektir. İstanbul'un ihmal edildiği erken Cumhuriyet Dönemi'nden sonra yeniden inşa sürecinde geçirdiği değişimler, kentsel kararlar ve politik söylemler incelenecek, yapılan çapraz okumayla bu fiziksel, toplumsal değişimin sinemasal kodları incelenecektir. Bölüm sonucunda İstanbul'un yaklaşık 100 yıl süren sinema ile ilişkisi ortaklaşan noktalar üzerinden değerlendirilecektir. Sinemanın Suriçi-Beyoğlu arasındaki mekânsal, kültürel ayrımı keskinleştiren bir araç olduğu, 50'lere kadar Batılı modern yaşamın simgesi iken '50 sonrası modern karşıtı ulusal söylemin gerçekleştiği filmler üretildiği belirtilecektir. Böylelikle dördüncü bölümde küresel kent olma yolunda değişen, dönüşen İstanbul ve sinemasal temsili arasındaki farklılıklar nelerdir, bu süreç nasıl ilerlemiştir soruları çalışma sonucunda cevaplanacaktır.

3.1 Sinemasal Kent İstanbul

Sinemanın geliştiğı 20. yüzyılın ilk döneminde film üretim ve dağıtımının gerçekleştiğı kentlerin başında Paris, Berlin ve Los Angeles gelmektedir. Kültürel ve ticari merkez olan bu kentlerde gelişen sinema, filmlerde modern kent hayatını yansıttığı gibi onların ekonomik ve kültürel gelişimine de katkıda bulunmuştur.

İstanbul'un 1800'lerin sonunda Osmanlı döneminde sinemayla buluşan ilk kent olmasının nedeni benzer şekilde kültürel, ekonomik, sosyal dinamiklere sahip olmasıdır. Cumhuriyet sonrası modern hayatın sinemasal temsilde bir fon olarak kullanılan İstanbul, 1960'lerden sonra filmlerin anlam kurucu öğelerinden biri olmuştur. İstanbul ülkemizde ilk film gösteriminin gerçekleşmesi ve pek çok sinema salonunun açılarak yaygınlaşmasının ardından sinema sektörünün merkezi haline gelmiştir.

Mehmet Öztürk'e göre İstanbul, imgesi en ücra köşeye kadar sinema yoluyla ulaşan bir kent olduğu için sinemasal bir kenttir [17]. "Gerek film sektörünün örgütlendiğı merkez, gerekse film öykülerinin geçtiğı başlıca mekan olarak İstanbul kenti Türk sinema tarihi içinde daima ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur... İstanbul filmlerde daima bir referans noktası, anlam oluşturunca bir öğe olarak varlığını sürdürmüştür." [18]. Şükran Esen: "Bakacağı her şeye İstanbul yönünden bakar. Göstereceğı her şeyi İstanbul'dan gösterir. Anadolu'yu, taşrayı, köyü; Avrupa'yı, Amerika'yı, dünyayı, evreni, insanı, geçmiş, geleceğı; düşlerini, düşüncelerini hep İstanbul'dan bakışla aktarır." [Esen, 19].

Yeşilçam sineması ve seyircisini inceleyen Kirel, Türk sineması'nda İstanbul'un bir kent olarak imgesel boyutuyla ele alınmasıyla kent yaşamı ve kent yaşamının popüler kültürde nasıl temsil bulduğuna dair ipuçlarına ulaşılmasının mümkün olduğunu söyler. Kirel'e göre sinema, "İstanbul'u yani, büyük kenti merkezden uzaklara taşıyan bir araç olarak kent ve kentli olmaya dair temsilleri, kalıpları, prototipleri ve stereotipleri ürettiğı filmler yoluyla aktarır durur. Filmler yoluyla, hayatında İstanbul'u hiç görme olanağı bulamayan uzaktaki bir seyircinin bile, İstanbul ve İstanbulluluk konusunda mutlaka bir fikri olmuştur." [19].

Bunun yanı sıra, İstanbul'un yapılan dış çekimlerde plato olarak kullanılmasının da coğrafi olarak İstanbul'la ilgili bilgilerin sinema yoluyla aktarılmasına ve kaydedilmesine doğrudan neden olacağı açıktır. Önder Erkarlan, İstanbul'u konu alan 1950-1960 Yeşilçam filmlerinde önemli iki nokta olduğunu belirtir ve onları şu şekilde açıklar:

“Birincisi sinemasal sunum; haritalardan ve mülkiyeti niceliksel olarak tarifleyen tapu kayıtlarından farklı olarak, kentin ölçülemeyen niteliksel yönlerini aktarır. İkincisi filmsel öyküler; kamusal mekanların dönem içerisinde hangi fonksiyonlar ile kullanıldığı, hangi anlamlar yüklendiği ve kentin genel yapısı ile kurduğu ilişkiyi aktarırken diğer yandan kent sınırını belediye ve mücavir alan gibi yasal kalıpların dışına çıkararak kentin duyumsanan sınırlarını çizer.” (Erkarlan, [20], 77).

İstanbul'un sinemada hem sektörün merkezi olması hem de öyküdeki yerinin ağırlığı sadece rakamlarla ölçülür bir şey değil; günlük yaşamda pek çok İstanbullu'yu da etkileyen bir faktördür. Orhan Pamuk, *İstanbul : Hatıralar ve Şehir* kitabında dönemin İstanbul'unun bir set olarak kentliyle kurduğu ilişkiyi ve bu filmlerin aynı zamanda bir bellek aracı olduğunu şu şekilde belirtir :

“1950'lerde, 60'larda şehrin her köşesinde bir kenara park etmiş bir film şirketi minibüsü, jeneratörle çalıştırılan iki iri lamba, rollerin ezberleyemeyen aşırı boyalı kadınla yakışıklı jöne yardım ederken jeneratörün gürültüsünü bastırmak için bütün gücüyle bağırarak bir suflör ve onları seyreden meraklı kalabalık ve çocukları tekme tokat girişerek kameranın görüş alanından uzaklaştıran set işçilerinden ibaret küçük film ekipleriyle karşılaşır, ben de herkes gibi olanlara uzun uzun bakardım. Kırk yıl sonra Türk film sanayii çökünce televizyonda hepsi yeniden gösterilen bu siyah-beyaz filmlerdeki sokak sahnelerini, eski bahçeleri, Boğaz kıyılarını, yıkılmış konak ve apartmanları, tam onları yaşadığım ve hatırladığım gibi siyah beyaz olarak görünce, kimi zaman seyrettiğim şeyin film değil hatıralarım olduğu duygusuna kapılır, bir an hüzünden sersemledim.” [21].

3.2 Modern Kent İstanbul ile Sinemanın Tanışması

Avrupa'da sinemanın gelişmesi ve İstanbul'un modernleşmesi yakın tarihlerde gerçekleşmiştir. Sinema, modernleşme hareketi içindeki İstanbul'da Avrupa'daki gelişimine neredeyse eşzamanlı olarak ilerlemiştir.

Modernitenin, Avrupa'da sanayi devriminin gerçekleşmesi sonrasında, evrensel bir proje olarak, 1840'lı yıllardan itibaren Osmanlı ekonomisinin ve kurumsal yapısını da dönüştürmeye başladı. Kent mekanlarında önemli dönüşümler 1860'lı yıllardan sonra

yaşanmıştır. Osmanlı ekonomisinin kapitalist ilişkiler içerisinde dünya ekonomisine eklemlenmeye başlamasıyla merkezde, bankalar, sigorta şirketleri, işhanları, oteller kuruldu. Bu yeni ilişkiler yeni altyapılar getirdi. Demiryolu istasyonları, rıhtımlar, antrepolar, posta binaları yapıldı. Kent içi ulaşımında tramvay, vapur, banliyö treni yer almaya başladı. “Bir modernite projesi olarak kent planlaması, Türkiye’ye öncelikle İstanbul’dan başlayan uygulamalarla girdi ve İstanbul’un ilk planlama çalışması 1836-1837 arasında Von Moltke tarafından yapıldı” [22].

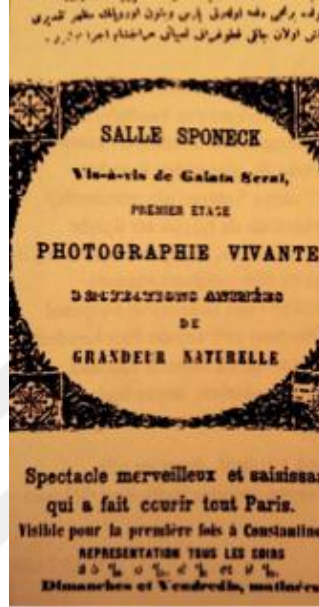
Kırım Savaşı sırasında yaşanan sıkıntılar Osmanlı’nın zayıf ekonomik yapısı ile birleşince Galatalı tacirlerle bankerler, ekonomik ve siyasi nüfuzlarını artırma fırsatını elde etmişlerdi. 1882’deki nüfus sayımına göre, yaklaşık 220 bin kişi, yani kent nüfusunun çeyreği, Galata’da yaşıyordu, bu da Galata’yı Fatih’ten sonra İstanbul’un en kalabalık ikinci bölgesi yapıyordu. Galata’nın nüfusu heterojendi, sakinlerinin neredeyse yarısı Avrupalılardan ve gayrimüslimlerden oluşuyordu [23]. Doğan Kuban, bu dönemde giderek artan Sur içiyle Galata-Pera bölgesindeki ayrımı şöyle aktarır:

“Sur içinde, Üsküdar’da bir iki katlı ev dizileri, toprak ya da kaba taş kaplama daracık yolları, küçük bahçeleri, mescitleri, mahalle bekçileri ve imamları ile tarihten arta kalan bir İstanbul yaşarken neoklasik, barok mimarileriyle, daha sonraları da yeni Osmanlı üslubu ile büyük apartmanlar, tiyatrolar, lokantalar, tramvaylar, aydınlatılmış sokaklar, alafranga yaşamıyla, hareketli limanı, levantenleri, her dilden yayınları, Avrupa malları satan büyük mağazaları, Galatasaray’ı, Robert College’i, papaz mektepleri, Beyoğlu’su,... art nouveau yalı ve köşkleriyle başka bir İstanbul oluştu.” (Kuban, [24], 229).

Beyoğlu’nun Avrupa’nın kültürel gelişmelerini yakından takip eden çok kültürlü ortamı, sinemanın İstanbul’la buluşmasına da önayak olmuştur. Kirel, “sinematografin sıcaklığına Pera’ya gelmesinin” nedenini, Paris’te olup bitenleri yakından izleyen İstanbul’un Pera semtinde çoğunluğu oluşturan yabancılar ve azınlıklar olduğunu belirtir [19].

Böylece İstanbul’da Avrupa’daki optik buluşlara eş zamanlı olarak bu yeni tekniklerin yardımıyla halka açık gösterimler yapılmıştır. İlk olarak 1843’te Galatasaray Lisesi yakınlarında *microscope solaire* isimli aygıt ile yapılan ekran üzerine yansıtılan görüntüleri, 1855’te bugünkü Çiçek Pasajı olan Naum Tiyatrosu’nda ‘*cosmorama*’, 1882’de ‘*lantern magic*’ (büyülü fener), 1885’te *diapanorama* gösterimleri takip etmiştir. Lumiere Kardeşler’in 28 Aralık 1895 tarihinde Paris’te halka açık ilk

sinematograf gösterisi düzenlemelerinin hemen ardından sinematograf Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'a da ulaştı. Halka açık ilk gösteri bir süredir İstanbul'da yaşayan ressam Henri Delavallée tarafından Aralık 1896'da Beyoğlu'nda Galatasaray dönemecinde Avrupa Pasajı'nın tam karşısındaki Sponeck birahanesinde yapılır. (Şekil 3. 1)



Şekil 3. 1 Sponeck Birahanesi'nde ilk film gösterimi ilanı (1896) [25]

16 Ocak 1897 tarihinde gazeteler şöyle yazar: “Sponeck Salonu’nda akşam altıdan ona kadar ışıklı projeksiyonlar ve canlı fotoğraflar eşliğindeki sinematografin sunduğu ilginç deneyimler büyük merakla izleniyor.” [26]. Beyoğlu’nda başlayan bu modern dünyanın deneyimi bir süre sadece bu bölgedeki insanlara hitap etmiştir. Giovanni Scognamillo, *“sinemanın henüz Türkiye’ye değil, İstanbul’a özellikle İstanbul’un bir semtine, Beyoğlu’na girdiğini; seyircinin çoğunluğu ya levantenler ya da Pera’nın yabancı uyruklarının oluşturduğunu; gösterilerle ilgili el ilanları, tanıtımlar bile Türkçe’den başka her dilde (çoğunlukla Fransızca, Rumca, Ermenice, Almanca vb.) bastırıldığını”* aktarır. Bu gelişmelerin ardından, Pathe’nin temsilcisi olarak fotoğraf aletleri satmakta olan Weinberg, 1908 yılında işletmeciliğini kendisinin üstlendiği ilk sinema salonunu Tepebaşı’nda açmıştır [7]. 6 Kasım 1913’te ise seyirciler Pathe sinemasının suaresinde filmlerin Türkçe altyazılı olmamasını protesto etmiştir [25].

Öztürk ise Suriçi ve Pera arasındaki derin ayrımı, muhafazakar bir yazar olan Peyami Safa’nın *Fatih Harbiye* romanındaki “Doğu’yu, Müslümanlığı ifade eden Fatih’tedir”

ifadesiyle örneklendirir. Peyami Safa, sinema karşısında da muhafazakar kalarak, sinemayı “zekanızın merkezini uyutarak sathını oyalama” şeklinde tanımlamıştır [17].

14 Mart 1914’te Türkler tarafından işletilen ilk sinema salonu Şehzadebaşı’nda Milli Sinema adıyla Cevat Boyer ve Murat Bey tarafından açılmıştır [25].

Burçak Evren, Fuat Uzkınay’ın **Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı**’nı çektiği 14 Kasım 1914 tarihini Türk sinemasının başlangıç tarihi olarak ele alınmasını bu filmle ilgili hiçbir belge günümüze kadar ulaşmaması nedeniyle doğru bulmaz. “Uzkınay’dan çok daha önce, Makedonyalı Yanaki ve Milton Manaki Kardeşlerin 1911 yılında Sultan Reşat’ın Selanik ve Manastır gezilerini filme aldıkları ve bu filmin günümüze ulaştığı bilinmektedir.” [27].

Nezih Erdoğan, İstanbul’da açılan sinemaların giderek yayıldığını ve bunun kent hayatını canlandırdığını aktarır. 1922’de haftasonu İstiklal Caddesi boyunca yürüyen bir kişi vitrinlere bakar, alışveriş yapar, birahane ya da kafede oturur ardından “günün filmlerini” seyrederdi [26].

Ahmet Hamdi Tanpınar ise *Beş Şehir* adlı eserinde İstanbul’da sinema ile birlikte toplumsal hayat ve eğlencenin köklü bir şekilde farklılaşmasını şöyle eleştirir:

“...eski İstanbul mahalleleri artık sadece bir hatıradır. İşin garibi onlarla beraber, toplu yaşamayı, toplu eğlenmeyi de kaybettik. Eski İstanbul’da, hatta benim çocukluğumda bile zengin, fakir her sınıf beraberce eğlenirdi. Mehtap sefaları, kağıthane alemleri, Çamlıca gezintileri, Boğaz mesireleri, şehrin adetan beraberce yaşamasını temin ederdi. Bir yandan iktisadi şartların değişmesi, öbür yandan bu zevkin kalmaması, dışarıdan gelen bir yığın yeni modanın ve hasretin her gün bizi birbirimizden biraz daha ayırması, eskiye karşı duyulan haklı haksız bir tepki, İstanbul’u bütün halkının beraber eğlendiği bir şehir olmaktan çıkardı. (...) Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği devirde yaşıyoruz. Karanlıkta toplanıyoruz. Honolulu’da, mehtaplı gecede güzel çamaşırcı kızına fevkalade zeki, cüretle ve fedakar demir kralının oğlunun söylediği gitarlı şarkıları, ertesi sabah Boğaz kıyılarında mağaza çıraklarının ıslığından dinleyeceğimiz gülünç ulumaları dinliyor, kadının tuvaletinde, erkeğin perendelerine hülâsa bir yığın ahmaklığa hayran oluyoruz.” (Tanpınar, [28], 365).

Bu dönemdeki ilanların önemli bir bölümü Avrupa’yı etkileyen filmlerin şimdi de İstanbul’a geldiğini haber veriyordu. Avrupalı seyirciyle özdeşleşmek, modern kentlerin alanı ve anlarına dahil olmak anlamına geliyordu [26].

Cumhuriyet'in kurulmasının ardından gerçekleşen devrimler Batılı anlamda modern bir toplum ve ulusal bilincin yaratılmasını amaçlıyordu. Sibel Bozdoğan, cumhuriyetin altı ilkesinin kabul edildiği 1930'lar ile birlikte resmi söylemlerde geleneksellik negatif yan anlamlar kazandığını ve hayatın her alanında eskinin yanına yeni çıkarıldığını belirtir. Eski yeni karşıtlığını Bozdoğan şu şekilde açıklar:

"...gelenek-modernlik, cehalet-aydınlatma gibi ikili karşıtlıkların hepsi, 1930'larda ... eski ile yeni arasındaki zıtlıkta cisimleşmişlerdir. Yeniye sadece kendi içinde, bir ilerleme simgesi olarak değil, daha çok artık geri kalmışlığın işareti olarak görüldüğü için gözden düşen zıt eski imgesiyle karşı karşıya konarak değer veriliyor, yeni olan her şey övülüyordu." (Bozdoğan, [29], 76).

Bu dönemdeki Türk sineması Doğu/Batı sorunsalına ve Batılılaşma biçiminde yaşanan modernleşmeye konumlanışları açısından Narlı-Kotaman tarafından "cumhuriyetçi-inkılapçı sinema" olarak tanımlanmıştır. "Cumhuriyetçi-inkılapçı sinema, modernleşen İstanbul'a eşlik etmiş ve bu modernleşmenin sosyo-kültürel bir aktörü olmuştur. Bunun işaretleri Muhsin Ertuğrul'dan Lütfi Akad'ın film görüntülerine, şehirlerden kasabalardaki sinema ortamlarına kadar anlaşılabilir." [30]. 1930'larda sinemanın bir propaganda aracı olduğuna dair tartışmalar yapılır; sinemadan eğitici-öğretici bir işlevle yararlanmak isterler, halkevlerinde film gösterimleri düzenlenir [31].

Cumhuriyet sonrası sinema Batılı olmayı gündelik hayat deneyimi haline getirmek için bir araç olmuştur. Öztürk, sinemanın Batılı görünmenin öğrenildiği bir alan olduğunu belirtir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinemaya rastgele seçilmiş kıyafetlerle girmek uygunsuz bulunuyordu. Sakallı erkeklerin alınmadığı sinema salonlarını takım elbiseleriyle erkek ve kadınlar doldururdu [17].

Yönetmen Muhsin Ertuğrul'un egemenliği nedeniyle 1922-1938 Türk sinema tarihinde 'Tiyatrocular ya da Muhsin Ertuğrul Dönemi' olarak adlandırılır. Kentsoylu sınıf Batı kökenli kültürel eserleri yenilikçi ve modern, Doğu kökenli olanları ise geleneksel olarak değerlendirir. Kültürel seçimleriyle seçkin ve sıradan arasındaki ayrımı belirleyen bu sınıf, Batılı kültür eserlerini genellikle diğerlerinden üstün tutar. Bu bakış sinema sektöründe de geçerlidir. 1920-40'lı yıllar Ertuğrul'un tiyatrosundan oyuncular tarafından oynanan Batılı piyeslerin uyarlamalarını filme almasıyla geçer [32].

İstanbul ilk kez 1922’de Muhsin Ertuğrul’un **İstanbul’da Bir Facia-i Aşk** filminde yer almıştır. Ancak sinemanın sokağa çıkıp İstanbul’u anlattığı ilk film 1952 yapımlı **Kanun Namına** filmi olarak kabul edilir. Bunun nedeni Ertuğrul’un filmlerinde İstanbul’un okunabilir bir kent olmaktan öte bir fon olarak yer alması, kentin kimliğinin ve mekanının filmlerde bir parametre olmaması olarak söylenebilir. Dış çekimin tercih edilmesinin bir diğer sebebi de teknik nedenlerdir. O zaman ışık yeterli olmadığı ve gelişmediği için kamera dışarıda olduğu ve gün ışığı tercih edildiği belirtilmiştir. Türkiye sinemasının ilk sesli filmi **İstanbul Sokaklarında** (1931) Ertuğrul tarafından çekilmiştir.

1923-1950 yılları arası filmler Öztürk’e göre İstanbul’la ilgili bir kent olarak bilgi vermekten çok şık ve gösterişli yapıları ele almışlardır. Tarihsel olarak başlangıç sayılabilecek bu ilk dönemdeki kent temsiline ait örneklerin ardından film üretim sayılarının ve dış çekimlerin artması ile birlikte İstanbul’un farklı yerlerinin gösterildiği pek çok film yapılmıştır [19]. “Dönemin inkılapçı filmlerinde öne çıkan tema, modernleşmenin ölçütü görülen Batı uygarlığının kültürel normlarının benimsenmesidir. Bu çerçevede Muhsin Ertuğrul’un filmlerinde İstanbul, Cumhuriyetin inkılapçı yüzünün bir göstergesi olarak temsil edilir. Bu dönemde kentler modernitenin yeri halinde düzenleniyordu, bunun nedeni ülke mekanını ulus devlet mekanına dönüştürerek ulus bilinci yaratmak ve ulus inşası gerçekleştirmektir.” [32]. “Filmlerde de İstanbul bu doğrultuda işlenmiştir. İstanbul’un dış mekanda çekilmiş görüntüleri, zaman, düzen, modernlik kavramlarını işler. İstanbul, karmaşanın olduğu bir kent değil, cumhuriyetin modernleşmesinin bir sonucu olarak zaman ve mekanın birliğinin gerçekleştiği saat gibi işleyen düzenli bir kent olarak temsil edilir.” [33].

Ankara’nın Türkiye’nin başkenti ilan edilmesinin ardından eski Osmanlı başkenti İstanbul “yeni hükümet tarafından siyaseten ihmal edilmekteydi.” [23]. İstanbul’un idari işlevlerinin Ankara’ya geçişi, İstanbul için ayrılan kamusal kaynakların kısıtlı olması gibi nedenler, kentin demografik yapısında değişim ve ekonomik gücünde azalmaya yol açmıştır. [23]. Bozdoğan [29] bu dönemde Ankara’nın yeniliği ve temizliğinin İstanbul’un tozu toprağı ile karşılaştırılarak övüldüğünü, İstanbul’a Ankara’nın ötekisi rolünün verildiğini belirtir. Sahip olduğu ayrıcalıklı konumu kaybetmesine rağmen İstanbul, Murat Gül’ün belirttiği gibi Türkiye’nin en önemli kültür, sanayi, ekonomi merkezi olmayı sürdürmüştür.

3.3 Karşıtlıklar Kenti İstanbul – 1950 - 1970 Dönemi

3.3.1 Kanun Namına (1952)

1950’li yıllarla birlikte İstanbul, “Türk modernleşmesinin ve sinemasının odağı” haline gelmiştir [30]. Erkaslan, bu dönemdeki filmlerin, seyirciyi çeşitli yaşam biçimleri üzerinden bir hayaller sitesi olarak temsil edilen İstanbul’un modern kent hayatına davet ettiğini belirtmektedir [20]. Türk sinemasında Binbirgece Masalları dekoru altında, batılılaşmış burjuva sınıfların yaşam tarzlarının masalımsı temsillerinin yanı sıra modernleşme ve geleneksellik karşıtlığının belirgin bir şekilde yer aldığını söyleyen Avcı ve Özhan’a göre bu dönemde “Doğu uygarlığından Batı uygarlığına geçiş sürecinin doğurduğu kopma olgusuna bağlı olarak toplumsal ve insani ilişkilerin çözülüşünü, yozlaşmasını, kuşaklar ve bireyler arası iletişimsizliği anlatan filmler” üretilmeye başlanmıştır [33].

Türkiye sinemasında kameranın ilk defa gerçek hayatın resmedilmesi anlamında sokağa çıktığı, sokağı sahne olmaktan kurtarıp yaşayan bir mekan olarak temsil eden film **Kanun Namına**’dır (1952). Lütfi Ö. Akad’ın yönettiği, Osman F. Seden’in senaryosunu yazdığı, başrolünde Ayhan Işık’ın oynadığı film, İstanbul’da yaşanan gerçek bir olaydan esinlenerek çekilmiştir. Filmde; geleneksel değerlere sahip bir işçi ve eşinin zengin ve Batı’ya özenen tanındıkları tarafından kandırılması, olayların sonunda adamın cinayet işlemesi ve polisten kaçıışı anlatılır. Bu nedenle 1950’lerin İstanbul’unda geçen filmin ana kurgusu geleneksel modern çatışmasına dayanır. İstanbul’un cadde ve sokakların doğal bir dekor olarak kullanıldığı filmde, geleneksel modern çatışması kentin farklı mekanlarının üzerinden beslenerek anlatılmıştır. Erkaslan, Kanun Namına’da dönemin Yeşilçam filmlerinden farklı olarak İstanbul’un bir kartpostal manzarası değil, çatışmanın, çıkmazın mekanı olarak aktarıldığını belirtir. “O güne kadar kamera gizlenerek sokak çekimi yapılırken, Lütfi Ö. Akad kamerayı sokaktaki insanların arasına sokarak İstanbul günlük yaşayışını, 1952 İstanbul’unun Haliç’indeki tersane bölgesi, Süleymaniye, Beyazıt Meydanı, Kapalıçarşı, Nuruosmaniye Camii ve Sirkeci’yi tüm canlılığıyla filme almıştır.” [20].

Öykünün geçtiği 1950’lerde, İstanbul açısından en önemli kentsel olgu, dönemin başbakanı Adnan Menderes’in doğrudan kontrol ettiği 4 yıllık imar çalışmalarıdır. “Menderes, imar etkinliklerinin amacını trafiği rahatlatmak için yollar ve meydanlar açmak, kenti güzelleştirmek ve dini yapıları restore etmek olarak tanımlamıştı. Otomobil kültürü ortamında yeni tavır, karayolu mühendislerinin tasarladığı yolları gerçekleştirmek için eski kenti buldozerle yok etmek şeklinde gerçekleşmiştir.” [24].

Filmde Ayhan Işık’ın canlandığı Nazım Haliç tersanesinde bir otomobil tamir atölyesinin sahibidir. (Şekil 3. 2). Başrolün otomobil tamircisi olması dönemin İstanbul’unun hızla artan araç sayısının gündelik hayata yansımaları nedeniyle anlamlıdır. “1950’lerin ilk yarısında tarımda makineleşme ve hızlı ekonomik büyüme sonucu ivme kazanan köyden kente göç, kentin nüfusunu artırmıştır. 1950-1955 yılları arasında nüfus 285.000 artarak 1,2 milyona çıktı. Bu nüfus artışıyla birlikte İstanbul sokaklarındaki motorlu taşıt sayısı da artmıştır. Örneğin, araç sahiplerinin sayısı 1944’te 1971 iken, 1955’de 20.868’e çıktı, bu yoğunluk trafikte sorunlara yol açmıştır.” [23].



Şekil 3. 2 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Nazım’ın Haliç Tersanesi’ndeki Tamirhanesi

İbrahim Altınsay [34], 1960’ların ortasına kadar sinemanın İstanbul Sineması olduğunu ve bunun bir sebebinin de karakterlerin ve kahramanların İstanbullu olup tüm hikayenin İstanbul’da geçmesi olduğunu belirtir ve bu nedenle “**Kanun Namına** bu anlamda tam bir İstanbul filmidir.” Filmin girişindeki monologunda doğma büyüme

İstanbullu olduğunu söyleyen Nazım ailesiyle, Aksaray’da ahşap bir evde orta gelirli bir hayata sahiptir (Şekil 3. 3). Doğan Kuban, dönemin Aksaray’ını şöyle açıklar :

“Aksaray, Cumhuriyet’ten İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar belli başlı anıtsal yapılarını, kent dokusunu, konaklarını ve mütevazı evlerini koruyan canlı bir kent ortamıydı. Semt halkının büyük bir bölümü İstanbul yerlisi denilebilecek Müslümanlardan oluşuyordu. Geleneksel yaşamı sürdüren bir sosyal yapısı vardı... Cumhuriyet’in ilanından sonra işlevlerini ve ekonomik güçlerini yitiren Osmanlı aristokrasininin terk ettiği Fatih-Sultanahmet-Eyüp-Beyazıt-Eminönü semtlerinden oluşan Suriçi, 1940’lı yıllarda orta sınıfın yerleştiği bir bölgeye dönüşmüştür. Bu yıllarda Suriçi’nde orta ve alt-orta sınıf ataerkil aile yapısı içinde, cemaat ve mahalle kurallarıyla yaşamıştır.” (Kuban, [24], 161)

Ayten’in Nazım’ın başka kadınla buluşmasını engellemeye ve evine dönmeye ikna etmeye çalıştığı sahnede iki karakter, Aksaray’da ahşap bir konutun önünde yer almaktadır. Burada fonda yer alan konut, aynı zamanda geleneksel aileyi de temsil ettiği için anlatımı güçlendirmiştir (Şekil 3. 4). Polisten kaçan Nazım’ı yakalamak zorlaşınca Kapalıçarşı’da, “Aksaray merkezden Nazım’ı tanıyan memurlar çarşığı araştırsın” duyurusundan İstanbul’un o zamanlar çok kalabalık olmadığını, hatta herkesin birbirini tanıdığını anlarız.” [27].



Şekil 3. 3 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Nazım ve ailesinin yaşadığı Süleymaniye¹

¹ Filmin 28:35-28:50 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 3. 4 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Nazım ve Ayten geleneksel konut dokusu önünde

Alaturka-alafranga zıtlığı filmdeki karakterler ve yaşadıkları mekanlar üzerinden aktarılmıştır. Filmde, Nazım ve Ayten geleneksel değerlere sahip olmakla birlikte modern giyimlidirler. Filmde kötü bir karakter olan Ayten'in kardeşi Nezahat ise gelenseksel hayattan kopuk, Batı'ya özenen biridir. Ayten ve Nazım'ın arkadaşlarıyla musikileri dinlediği sahnede, Nezahat sakız çiğneyip dergi karıştırır. Nazım ve Ayten'in gittiği bir partide bulunan insanlar, zengin ve yozlaşmış karakterler olarak sunulur; kimisi İngilizce kelimeler kullanır, kimisi lakabının Amerikan olduğunu söyler. Bu dönemde Türkiye, Amerika'dan aldığı yardımların yanı sıra onu rol model olarak da görmekteydi.

Filmde kötü karakterin yaşadığı apartmanın Ayazpaşa olması Osmanlı'dan beri süregelen Doğu-Batı, Suriçi-Beyoğlu, iyi-kötü karşıtlıklarını simgeler.

1950'li yıllarda İstanbul'da gündelik hayatı aktaran Levon Panos Dabağyan, Suriçi'nde yaşayan bir İstanbullu olarak Beyoğlu ile olan karşıtlığı şöyle aktarır:

“Zira Suriçi'nden bir İstanbullu için Beyoğlu'nu her daim yabancı bir diyar, esrarengiz bir belde, eşsiz bir eğlence bölgesi olarak değerlendirmiştir. Biz Suriçi İstanbulluları için Pera ve Beyoğlu, bir Frengistan, yani Avrupa'nın bir benzeridir. Beyoğlulu ise Frenk yani Avrupalı sayılırdı. Garip ve anlaşılmas bir haleti ruhiye ile onlara yani Beyoğluluya hem tepeden bakar hem de gizli gizli onları kıskanırdık. Üstelik bu kıskançlığı kendi kendimizden dahi saklamaya çalışırdık. Suriçi İstanbulluları içinde Türk ve Ermeni vatandaşları tarafından Beyoğlu, daha doğrusu Beyoğlulu pek

sevilmemekteydi. Bu niçin böyle idi ? Böyle idi zira Beyoğlu'na hakim olan Jön Türk, Suriçi sakinlerine de hakim olan Osmanlılık düşüncesi idi.” (Dabağyan, [35], 626).

Filmde pek çok sahnede tüm canlılığıyla ve doğallığıyla bugün kullanılmayan İETT tramvayı ile vapurlar yer alır (Şekil 3. 5). Kuban [24], kentte oldukça iyi çalışan bir tramvay ve deniz işletmesi olmasına rağmen Menderes’i en çok rahatsız eden olgunun İstanbul’un ulaşımı olduğunu ve bu rahatsızlığının temel nedeninin ise , eski kent dokusunun ve onun çevresindeki yapılaşmanın eskiliğinden kaynakladığını belirtmektedir. Filmin geçtiği dış mekanlar olan Aksaray ve Beyazıt meydanları, Eminönü Meydanı, Karaköy “Cumhuriyet’ten önceki hallerini fotoğraflarıyla tanıdığımız, bir bölümü 1950’lere kadar yaşayan en önemli meydanlar olup Suriçi’nde kentin ilk kuruluşundan bu yana var olan mekanlardır.” [24].



Şekil 3. 5 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Vapur ve tramvayla kent hayatının canlılığı aktarılmıştır

Filmde gördüğümüz Beyazıt Meydanı, Henri Prost Planı ve On yıllık Programı çerçevesinde buradaki bazı bakımsız binalar yıkılarak medrese ortaya çıkarılmış ve yeniden düzenlenmiştir. Meydanın güneyinde Ordu Caddesi’nin genişletilmesi için Beyazıt Meydanı’nın önünden geçen 9,5 m’lik tramvay yolu 30 m olacak şekilde genişletilmiştir (Şekil 3. 6) [22].



Şekil 3. 6 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Aksaray Meydanı¹

Aksaray Meydanı, Pertevniyal Valide Sultan Cami ve Atatürk Bulvarı filmde yer alan diğer İstanbul manzaralarıdır. “Aksaray Meydanı’ndan Cerrahpaşa’ya çıkan yolun ağzında ise, R. E. Koçu’ya göre eski bir yeniçeri kolluğunun yerine yapılmış neoklasik üsluplu ve karakteristik bir revakı olan ünlü Aksaray Karakolu vardı (1957’de yıkılmıştır). Adnan Menderes döneminin imar etkinliklerine gelene kadar meydan ve çevresinin oldukça yeşil bir görünümü vardı. 1937-1938’de yeni kent düzenlemeleri sırasında yapılan Aksaray Parkı, o zamana kadar duran bir bostan üzerinde kurulmuştu. Eski Bous Forumu’nun yerindeki Aksaray Meydanı, ortadaki büyük ve bol ağaçlıklı refüjün çerçevesinde, Valide Cami’nin görkemli avlu cephesi ve taç kapısı, Aksaray Karakolu’nun revakının yanısıra her iki tarafından da kısmen ahşap , gösterişsiz dükkanlarla çevriliydi. Deniz tarafından birkaç sokak üzerinde çarşı alanı bulunuyordu.” (Şekil 3. 7) [24].

¹ Filmin 1:19:27-1:19:35 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 3. 7 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Aksaray Valide Sultan Cami



Şekil 3. 8 Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1952) Yeni Cami Meydanı¹

Bu dönem aynı zamanda, yeni İstanbul imgesinin oluşturulması dönemidir. **Kanun Namına**'da resmedilen Henri Prost'un projelerinin sonucu olarak gördüğümüz İstanbul, Menderes'in çağdaş kent ideolojisi ile henüz tanışacaktır. Alaturka-alafranga karşıtlığı bu geçiş sırasında kentin ve içinde yaşayan bireylerin bu kırılma noktasındaki gerilimini yansıtır. Toplumsal yapıda bireyler arasında yaşanan bu gerilim, İstanbul'un sembolik anlam taşıyan mekanları, ve değişen dokusu üzerinden beyazperdeye yansımıştır. O döneme kadar sinemada bir kartpostal olarak yer alan İstanbul, gerçekçi bir şekilde mekanların filmin öyküsünü besleyen bir şekilde yer almıştır.

3.3.2 Gurbet Kuşları (1964)

1950 ve 1960'lı yıllarda Yeşilçam Sineması'nda İstanbul bir masal kent olarak sunulurken, Anadolu'dan kente göçen insanların sayısı hızla artmaktaydı. Böylelikle iş bulup para kazanmak için fırsat olarak görülen İstanbul'un sahip olduğu cazibe,

¹ Filmin 1:26:32-1:26:38 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

filmlerde aracılığıyla pekiştiriliyordu. Yeşilçam filmlerindeki İstanbul'un Anadolu seyircisi için "bir arzu nesnesi" olduğunun altını çizen Avcı ve Özhan, kentin bu şekilde temsilinin altındaki ekonomik/politik nedeni şu şekilde açıklamaktadırlar :

"Türk sinemasının masallar vadetmesinin nedenlerinden biri kuşkusuz Demokrat Parti'nin popülist politikalarıydı ki 'Her mahallede bir milyoner yaratacağız' sloganı ve yaratılan yeni zenginlerle sınıflar arası gelir dengesizlikleri artar. Menderes hükümetinin izlediği politikalar ile kentlerde ticaret ve sanayinin gelişmesi için adımlar atılmış ve kente göç özendirilmiştir." [33].

Bu dönemde İstanbul'a göçün nedenlerinden biri İkinci Dünya Savaşı sonra alınan Marshall yardımıydı. Tarımda makineleşmenin sonucu kır nüfusunun kente göçmesine neden olan bu yardımın dışında diğer bir faktör de İstanbul'da artan inşaat faaliyetleri ve ortaya çıkan işçi ihtiyacıdır. 1960'ta iç göçün %60'ını almakta olan İstanbul'un 1950 yılında 975.000 olan nüfusu, 1965'te 2.141.00'e yükselmiştir [22, 24]. Artan bir ivmeyle kırsaldan kente göç etmiş çok sayıda insan, modern kentin açmazlarıyla karşılaşmıştır. İstanbul'un vaat ettiği "sonsuz olasılıkları, yaşam tarzları, estetik normları ve yüksek kültürleriyle yüz yüze geldikçe, kendilerinin bunlardan dışlandıklarının keskin bir şekilde bilincine vararak şekillenmeye" başlamışlardır [36]. Sinemada yansıtılan İstanbul, Semih Sökmen'in [37] deyimiyle, artık Türkiye'deki modernleşmeye dair her tür umudun, kaygının ve arzunun aktığı bir metropoldür. Modernliğe bağlanan umutların sarsılmasıyla birlikte, İstanbul'un masumiyetin yitirildiği büyük bir tuzağa dönüşen ve tehlikelerle dolu yanının ortaya çıktığına dikkat çekilir.

Yeşilçam filmlerinde yaratılan İstanbul manzarası dışında göçmenlerin geldikleri kentte yaşadığı sorunlar sinemada işlenmeye başlanmıştır. "İstanbul'un gerçek yüzü 1960'lı yılların Galata Köprüsünden Süleymaniye'ye uzanan ve Tarabya'nın yeşil vadilerinde dolaşan kameraların tatlı rüyalarına uymamaktadır... Bir yandan günlük sosyal hayatta taşralılık diğer yanda kent mimarisinin biçim bozumuna uğraması, film manzaralarına yansır." [30].

Halit Refiğ'in **Gurbet Kuşları** (1964) filmi, köyden kente göçü bir sorun olarak işleyen, taşralı ve şehirli arasındaki çelişkileri aktaran ilk filmlerden biridir. Maraş'tan İstanbul'a umutlarla göç eden aile yaşlı anne baba, üç erkek çocuk (Murat, Selim, Kemal) ve bir kız çocuk'tan (Fatma) oluşmaktadır. Çocukların yaşadığı taşralı kentli çatışması, kente

uyum sağlama gibi zorlukların ardından son olarak kızlarını kaybeden aile Maraş'a geri döner.

Gurbet Kuşları filmi, Haydarpasa Tren İstasyonu'nun ön cephesindeki merdivenlerde Maraşlı ailenin heyecan dolu şaşkınlığıyla başlar. Açılıшта, "İstanbul'un şahı olma" hayalleriyle geldiğini öğrendiğimiz aile, filmin sonunda hayalkırıklığı ve üzüntü içinde İstanbul'u terkederken yine Haydarpasa'da görüntülenir (Şekil 3. 9). Serpil Kirel, Yeşilçam filmlerinde Haydarpasa Garı'nın İstanbul'a gelenler ya da göç edenler için bir eşik ve kente girilen ilk yer olduğunu, başka bir deyişle, Haydarpasa Garı, Anadolu'nun İstanbul'a açılan kapısı/sembolü olduğunu belirtir [19]. Gar imgesi, aynı zamanda Avrupa'da 1920'lerde çekilen kent senfonilerinden bu yana sinemada modern hayatı temsil etmiştir.



Şekil 3. 9 Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964) Ailenin Haydarpasa'ya geldiği kare

Filmin genelinde evlerin konum ve çevresi sosyal coğrafyayı işaret ederken, toplumsal sınırları belirlemekte ve olay örgüsünü biçimlendiren görsel aktarımı oluşturmaktadır. Sosyal statü ve kimlik olgularının mekanla karşılaşma ve karşıtlama üzerinden görselleştirildiği film, karakterleri mekanlarla vurgulamaktadır [47].

Gurbet Kuşları'nda Maraş'tan İstanbul'a göç eden aile Süleymaniye'de yıkık dökük bir ahşap bir eve yerleşir (Şekil 3. 10). Eski kentin ünlü mahallerinden olan Süleymaniye'nin göçle gelen kırsal nüfus tarafından iskan ya da işgal edilerek çöküntü haline geldiğini

belirten Kuban'ın deyimiyle Süleymaniye "konağından çıkıp Babıali'ye işine giden üst düzey Osmanlı bürokratinin yaşam alanı, her odasında birkaç genç bekar ve işsiz Anadolu köylüsü oturan ve zemin katlarında narenciye deposu ya da plastik atölyesi olan gecekondu alanlarına dönüşmüştür." [24].



Şekil 3. 10 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Ailenin Süleymaniye'de taşındığı ahşap konut¹

Filmdeki kardeşler taşındıkları bu mahallede kendilerini modern İstanbul'un dışında hissetmektedirler. "Onlar pencerelerinden görünen manzarada, şehrin kuzey kesimindeki modern, betonarme apartmanların birinde yaşamak istemektedir" [38]. Kardeşlerin evin penceresinden gördükleri İstanbul semtleri onların kentle kuracakları ilişkisinin bir temsilidir. "Selim ve Murat Haliç'in öbür kıyısına; ışıltılı Pera ve Beyoğlu'na pencereden bakmaktadır. Bu bakışa karşılık üniversite öğrencisi tıbbiyeli Kemal, İstanbul'un ışıltılı hayatına sırtını dönmüştür. Kız kardeş Fatoş'un penceresinden, sinema perdesine yansıyan minaresiyle cami de tesadüf değildi." Fatoş'un başına gelecek kötü olayların habercisidir [38]. (Şekil 3. 11)

¹ Filmin 6:02-6:08 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 3. 11 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) video karesi görüntüleri. Kardeşlerin İstanbul’la yer aldığı kadrılar, onların geleceğinin habercisidir.

Filmdeki mekanlar, sınıflar arasındaki kültür farklılıklarını altını çizen nitelikleriyle yer almaktadır. Bakırcıoğlu ailesinin yerleştiği, dar sokakları ve ahşap evleriyle tarihi yarımadanın tipik mahallesi, yoksulların yaşadığı bir bölgedir. Kemal’in nişanlısı Ayla’nın ve Fatma’nın zengin erkek arkadaşının yaşadığı Avrupa yakasının kuzey bölgeleri ise, geniş asfalt sokakları ve modern betonarme binalarıyla varlıklı orta sınıfa hitap eder. “Kiliseleri ve itibarsız mekanlarıyla” Beyoğlu/Pera ise gayrimüslüm azınlıklara hitap etmektedir. Son olarak bir de yersiz yurtsuz köylülerin sığındığı gecekonduculardan oluşan bir başka, öteki İstanbul vardır [38].

Fatma’yı kandıran kötü erkek karakter, zengin ve Batılı bir hayat sürmekte ve Beykoz’da Boğaz manzaralı bir villada yaşamaktadır. Kemal’in kız arkadaşı Ayla ise İstanbullu ailesiyle birlikte Cihangir’de bir apartmanda yaşamaktadır. Abisi Amerika’da doktor olarak çalışmakta, kendisi de aynı şekilde Amerika’ya taşınmayı planlamaktadır. Ayla ile Kemal’in sahnelerinin geçtiği dönemin Cihangir’i ahşap binalar ve apartman inşaatları ile beyazperdeye yansımaktadır (Şekil 3. 12). Yıldız Sey, bu dönemdeki önemli bir olgunun apartmanlaşma olduğunu şu cümlelerle açıklamaktadır:

19. Yüzyılın sonlarından İstanbul’da başlayan ve Batılı yaşam biçiminin bir simgesi gibi kabul edilen apartmanların yapımı bu dönemde bütün Türkiye’de yaygınlaştı. Buradaki amaç, kentsel rantı artırmaktı. Apartmanlaşma sürecini etkileyen iki önemli etken konut tarzında yap-sat usulünün egemenliği ile kat mülkiyetinin yasalaşmasıydı. Beyoğlu yakasında gerçekleşen, daha çok üst ve üst orta sınıfların oturduğu apartmanlaşma biçimindeki gelişme, Beşiktaş, Nişantaşı,

Teşvikiye, Osmanbey, Şişli ve Mecidiyeköy’de, Boğaz’a bakan yamaçlardaki alanların iskana açılması ve var olan dokunun yoğunluğunun artırılması biçiminde olmuştur (Sey, [42], 34).



Şekil 3. 12 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Cihangir

Filmdeki iyiliğin Doğu kültürü ve mekanları, kötülüğün ise Batı kültürü ve mekanları üzerinden ilerlemesine diğer bir örnek, ailenin oğluyla ilişki yaşayan Rum kadın Despina’nın filmdeki kötü karakterlerden biri olarak yer almasıdır. Beyoğlu’nda yaşayan Despina, Selim’den ayrılmak istediği sahne, Aya Triada Kilisesi’nin bahçesinde geçmektedir. Kadının pişmanlığını simgeleyen kilise, aynı zamanda döneme ait haliyle belgelenmiş olur (Şekil 3. 13).



Şekil 3. 13 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Aya Triada Kilisesi

Tıp öğrencisi olan Kemal ile Ayla'nın Maçka Parkı'ndaki sahnede yönetmen, yapının imgesi üzerinden Batı karşıtlığını aktarmaktadır. Ayla evlendikten sonra Amerika'da yaşamak isterken, Kemal ise buna karşı çıkıp kendi ülkeleri için çalışmalarını savunur. Bu karede o zaman yeni yapılmış olan İstanbul Hilton Oteli iki karakterin arasına yerleştirilmiştir (Şekil 3. 14). "Amerikan firması SOM ve Türk mimar Sedad Hakkı Eldem tarafından, Maçka Parkı'ndaki yerinden şehrin manzarasını çerçevelemek üzere tasarlanan Hilton Oteli'nin kullanımı, Türkiye'nin o dönemdeki siyasi ittifakları üzerine önemli bir yorum ve eleştiri niteliğindedir." [38]. Demokrat Parti'nin, Prost Planı'nın ışığında, İstanbul'u modern bir sahne yapmak amacıyla, yeni mimari dil, Yüksek Modernizm ya da Uluslararası Stil'le çevrili, yolların ağ oluşturduğu Amerikan kentlerinin imgesini baş tacı ettiğini söyleyen İpek Türel'i'ye göre Hilton Oteli, dönemin yeni liberal ekonomi politikalarının bir göstergesi ve Amerikan yatırımının, turizm ve ticaretin gelişmesinin simgesiydi ve aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı sonrası iki kutuplu dünyada, Sovyetler'e karşı da bir mesaj barındırıyordu [38].



Şekil 3. 14 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Hilton Oteli yönetmenin Batı karşıtlığını sembolize eder

Kemal ve nişanlısı Ayla gecekondu mahallesine giderler ve Kemal burada Ayla'ya yurdunda kalıp buradaki insanlar için çalışması gerektiğini söyler. "Gecekondu yerleşimi şehrin antitezi olarak görülür. Gelecek, Kemal ve Ayla'nın yani eğitimli aydınların elindedir. Onlar ortak bir gelecek için birleşmek istese de, orel ikonuyla simgelenen Amerika, Halit Refiğ'in göç karşıtı ve Batı karşıtı teorilerini yansıtır bir biçimde yer alır." [38].

1955 yılından itibaren dış ödemelerdeki dengesizlikle birlikte azalan otobüs ithali, İstanbul kent içi ulaşımında minibüs, steysin ve taksilerle dolmuşçuluk artmasına neden olmuştur. İstanbul’da 1957 yılından itibaren tramvayların kaldırılması sonucu kamu ulaşım sistemlerinin artan kent nüfusunun ihtiyacını karşılamada yetersiz hale gelmiştir. Kent içi ulaşımında oluşan bu açık, yeni dolmuş hatları açılması ve hatlara tahsis edilen araç sayılarının artmasıyla karşılanmaya çalışılmıştır. [39]. Filmde para kazanmak için babanın araba tamirciliği ve oğlu Murat’ın taksicilik yapması, İstanbul’daki artan araç sayısı ve hizmet ihtiyacının bir yansımasıdır. Murat’ı filmde taksisiyle Edinekapı’dan Saraçhane’ye doğru yol alırken (Şekil 3. 15) ve o dönem Karaköy’de yer alan otoparkta müşteri beklerken görürüz. Yoğun taşıt trafiği ve gürültü filmin diğer dış mekan sahnelerinde olduğu gibi burada da görüntülenir. “DP’nin imar planı dahilinde Karaköy’ü Dolmabahçe’ye Salıpazarı üzerinden bağlayan bir yol yapıldı. Karaköy Meydanı, Haliç’in kuzey kıyısına paralel olarak konumlanan ve Perşembe Pazarı’ndan geçen geniş bir yolla Atatürk Köprüsü’ne bağlandı.” (Şekil 3. 16) [23].



Şekil 3. 15 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Sarayhane¹



Şekil 3. 16 Gurbet Kuşları (H. Refiğ, 1964) Karaköy²

¹ Filmin 14:17-14:22 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 56:07-56:15 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

3.3.3 Ah Güzel İstanbul (1966)

“1960’larda, kentte ortaya çıkan yeni fırsatların çektiği alt gruplarının yaşadığı zorluklar kadar sınıfsal konumunu kaybeden kent soyluları da film konusu olmuştur. Yeni ekonomik fırsatların ortaya çıktığı bu dönemde ve 1960’lı yıllarda bazı köklü ve modern aileler yeni yapı içinde yer bulamayıp sosyal mobilité kazanamamış ve sınıfsal konumunu yitirmiştir.” [30]. **Ah Güzel İstanbul**’da İstanbullu Haşmet’in kentin yeni koşullarla beraber yitip giden değerlerine nostaljik bakışı aktarılır.

Yönetmenliğini Atıl Yılmaz’ın yaptığı **Ah Güzel İstanbul** (1966) filminde Sadri Alışık’ın canlandığı Haşmet İbriktaroğlu, dededen İstanbul’ludur. Dedelerinden kalan mirası önce babası sonra kendisi har vurup harman savurmuştur. Biraz para kazanmak için de Sultanahmet’te seyyar fotoğrafçılığa başlamıştır. Ayça Çiftçi’nin deyişiyle Haşmet, gerçek bir ‘alaturka bohem’dir. “Hırsıyla çalışmanın, kariyer yapmanın, gösterişin, yalanın yüceltildiği bir toplumda kıyıda köşede kalarak varlığını sürdürür. İzmir’den artist olmaya gelen Ayşe ile tanıştıktan sonra modern dünyanın zıtlıklarıyla yüzleşmek zorunda kalır.” [40].

Musiki eşliğinde, İstanbul’un kıyıları, yalılarını aktararak devam eden film Haşmet’in İstanbul nostaljisi ve alaturka-alafranga karşıtlığı üzerinde kuruludur. Haşmet gerçek bir flanördür; geçip giden zamanın, kaybolan kentin nostaljisini tutar. Çiftçi’nin dediği gibi olmaması gereken bir zamanda, olmaması gereken bir yerdedir. Bu yüzden hüznölüdür. “Film geleneksel sinema kodları üzerine kurulmuştur. Kent insanının yaşadığı hayattan gitgide hoşnutsuz olmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan geleneksellik nostaljisinin savunucusu olan geleneksel sinema, yaşanan anın ve şimdinin reddedilmesi üzerine kuruludur.” [33]. Haşmet’in sahip olduğu hüznü duygusunu Ahmet Hamdi, *Beş şehir*’de şöyle aktarır.

“Her büyük şehir nesilden nesile değişir. Fakat İstanbul başka türlü değişti. Her nesilden bir Parisli bir Londralı, doğduğu yaşadığı şehrin otuz kırk yıl önceki halini, yadırgadığı bir yığın yeni adet, eğlence tarzı, mimari üslubu yüzünden hüznü duyarak hatırlar.”

Beylerbeyi’nde dededen kalan yalıyı son çare olarak satmış olan Haşmet, yalının yanındaki ahşap, döküntü bir kulübede yaşamaktadır (Şekil 3. 17). Haşmet, tam da nostaljik karakterine uygun bir şekilde buranın adını Hüznöl Kulübesi koymuştur.

İçerisi dededen kalma antika eşyalar ile doludur. Bir zamanlar sahip olunan İstanbul ve onun zenginlikleri, değişen kentte şimdi bir ahşap gecekonduya dönüşmüştür. Film boyunca o zamanki Beylerbeyi iskelesi, vapurlar, Boğaz manzaraları, yalılar, Rumeli Hisarı fonda yer alır (Şekil 3. 18., Şekil 3. 19).



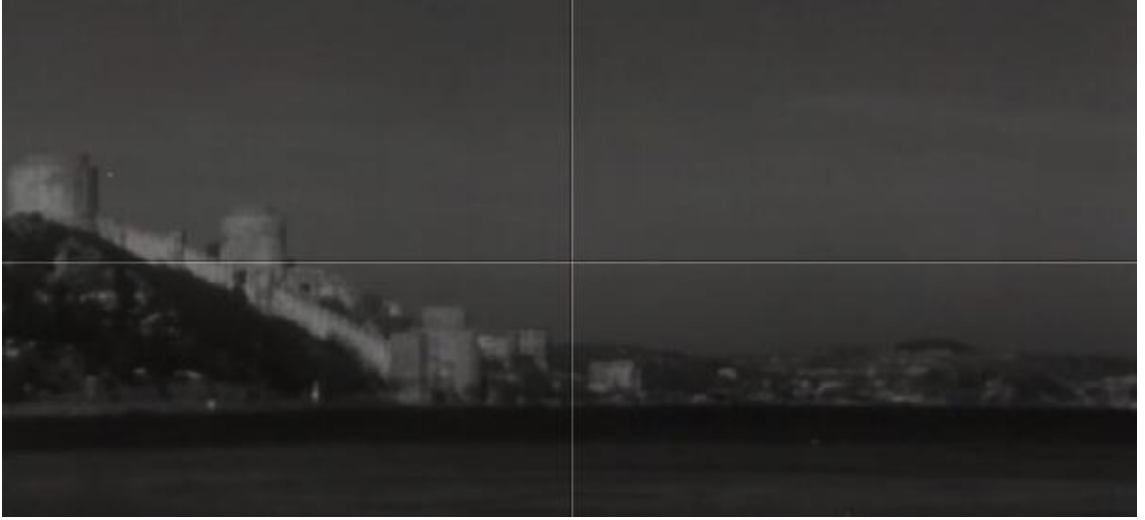
Şekil 3. 17 Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966) Beylerbeyi'nde Haşmet'in dededen kalma yalısı¹



Şekil 3. 18 Ah Güzel İstanbul (A. Yılmaz, 1966) Filmden Boğaz manzaraları²

¹ Filmin 31:14-31:23 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 31:02-31:14 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 3. 19 Ah Güzel İstanbul (A. Yılmaz, 1966) Filmden Boğaz manzaraları¹

Sultanahmet Meydanı'nda fotoğrafçılık yapan Haşmet'in bu mesleği seçmesi onun flanör yanıyla örtüşür. Flanör, kentin kalabalıkları içinde, kendini farketirmeden, insanları kenti izler, gözlemler. Haşmet, fotoğraf makinesinin arkasından rahatlıkla insanları seyreder, müşterileriyle konuşur, kayıp giden zamanın kaydını tutar (Şekil 3.20).



Şekil 3. 20 Güzel İstanbul (A. Yılmaz, 1966) Haşmet'in fotoğrafçılık yaptığı Sultanahmet Meydanı

Dededen İstanbullu ve İstanbul'da bir flanör olan Haşmet karakteri Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* kitabında tanımlanmıştır. Tanpınar, İstanbul'da eski İstanbul

¹ Filmin 3:45-3:48 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

mahallerinin kaybolduğunu ve artık sadece geçmiş zamanı anmak için semt semt dolaşan ihtiyar mahallellilerden bahseder ve şöyle devam eder :

“Bence İstanbul’un aşır şairleri onlar; adım başında, titrek ayaklarıyla geçmiş zaman peşinde dolaşn, onu üslupsuz apartman köşelerinde, iki yanıhenüz boş asfalt üzerinde, eski ahbab çocuklarının çehresinde beyhude yere arayan ve bulamadıkları için şaşkın şaşkın dört yana bakınan bu kervan artığı biçarelerdir.” [28].

Filmin Batı karşıtlığı bir çok sahnede dile getirilir. Sirkeci’de genç kızların meşhur olmaya geldikleri İstanbul’da kaldıkları pansiyonun adı medeniyet pansiyonudur. Yine alaturka ve alafranga müzik üzerinden Doğu-Batı çatışmasının aktarıldığı filmde, Batı tarzı müzisyenin halkın zevkini batılılaştırma, bayağılıktan kurtarma niyeti Doğulu olanı küçük gören Batılı düşüncesini aktarır.

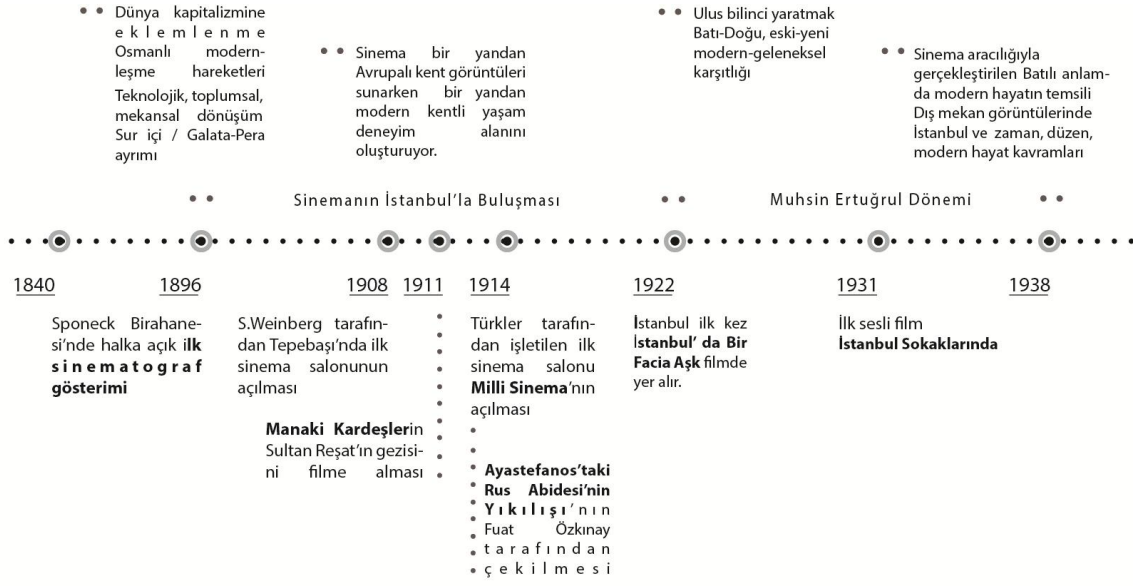
Filmde Gurbet Kuşları’nda olduğu gibi Batı simgesi olarak Hilton kullanılmıştır. Ayşe ünlü olup Batı tarzı bir hayat benimsediğinde arkadaşlarıyla Hilton’da eğlenir ve burada konaklar.

Gurbet Kuşları ve **Ah Güzel İstanbul** filmleri 60’lar Dönemi İstanbul’una farklı perspektiften bakan iki filmidir. Bu dönemde İstanbul, Menderes’in “İstanbul’u 1900’lerdeki görünümünden kurtaracağız”, “İstanbul’u bir kere daha fethedeceğiz” söylemlerinin gerçekleştiği [41] bir kenttir. Dönemin savaş sonrası Amerika ile ilişkileri pek çok toplumsal ekonomik sonuçlar doğurmuş, kente göç hızlanmış, gelişmiş kentin imgeleri ile - karayolu, araba - insanlar, her mahalleden bir milyoner olduğu mahallelerde yaşamak istemişlerdir. Kentin geleneksel dokusu yapılan yollar, yıkılan evler ile daha önce deneyimlemedikleri bir hızla değişmiştir. Bu değişim, kentin yerlileri ve kente taşradan göç edenler tarafından deneyimlenmiş ve dönemin sinemacıları tarafından gerçekçi bir dille filme aktarılmıştır. İki film de Ulusal Sinema’nın alafranga-alaturka, Doğu-Batı, modern-geleneksel, iyi-kötü karşıtlık denklemleri üzerine kurulmuştur. Filmlerdeki Batılılaşan İstanbul, **Ah Güzel İstanbul**’da artık bireyin hüznüyle yitip gidişini izlediği, sahip olduğu değerlerin yozlaştığı bir kenttir. **Gurbet Kuşları** ’nda ise türlü kötülüğün olduğu, işsizlik ve mücadelenin yer aldığı bir kenttir; her iki filmde de İstanbul kendilerine ait bir kent değildir.

3.4 Bölüm Değerlendirmesi

Osmanlı ekonomisinin dünya kapitalizmine eklemlendiği 19. yüzyıl sonlarında değişen kültürel, sosyal, ekonomik ilişkilerle birlikte kentsel mekanın yapısında değişimler yaşanmış, başkent İstanbul bu değişimlerin ilk ve en görünür olduğu yerdir. Bir yandan tramvay, tünel gibi ulaşım araçları, diğer yandan postane, banka, oteller ile yeni bir kent yüzü oluşmuşmaya başlamıştır. Avrupa'daki teknolojik gelişmelere eşzamanlı olarak sinema, İstanbul'a kentin Batı'yı temsil eden kapısı Pera'dan giriş yapmış ve Batılı bir deneyim aracı olarak tüm kente yayılmıştır. İstiklal Caddesi yani Cadde-i Kebir'de tiyatro salonlarının sinema salonlarına dönüştürülmesiyle yaygınlaşarak, yeni bir gündelik kent deneyimi sunmuştur. Avrupa kentlerinin görüntülerine filmler aracılığıyla ulaşan seyirci, sinemaya gitme deneyimini yine bir modern kentli pratiği içinde gerçekleştiriyordu. Sinemanın modernleşme hareketine bu şekilde katkı sağlaması Suriçi - Pera arasındaki toplumsal-mekansal ayrışmanın da keskinleşmesine neden olmuştu. Cumhuriyet ile ulus bilinci oluşturma ve Batılı anlamda modern yaşamı yaygınlaştırma amacıyla sinemanın propaganda gücünden yararlanılmıştır. Modernlik, düzen, yeni kavramlarının işlendiği filmlerde İstanbul kusursuz bir kent olarak temsil edilmiştir. Başkent'in Ankara olmasıyla siyasetçiler tarafından ihmal edilen İstanbul, yine de filmlerde yerini korumuştur. Bunun nedenleri olarak İstanbul'un sahip olduğu mekanları, doğası, manzarası, sektörün burada gelişmiş ve devam ediyor olması ve kentin sahip olduğu kültürel birikim sayılabilir.

Çizelge 3. 1 Sinema ile İstanbul İlişkisinin Dönemsel Analizi - 1



Ancak İstanbul'un gerçek dinamikleriyle filmle alınması ancak 1952'de **Kanun Namına** filmi ile mümkün olmuştur. 1950'lerde hükümetin 4 yıllık imar planları ile İstanbul'da pek çok yeni yol ve meydan çalışmaları gerçekleşmiş, tarihi dokunun büyük bölümü yeni kentleşme süresince tahrip edilmiştir. Popülist politik söylemlerle köyden kente göç özendirilen bu dönemde tarımda makineleşme sonucu kentlere göç hızla artmıştır. Bu artışla beraber kentlerde konut ihtiyacı, iş gücü açığı gibi sorunlar ortaya çıkmıştır. İstanbul'un hızla değişen yapısı sonucu kent filmlerde çatışmanın, çıkmazın mekanı olarak yer almıştır. O güne kadar modern hayatın kusursuz görüntülerine yer veren sinema, artık modernlik karşıtı bir söylem geliştirecektir. Kente göç edenler, filmlerde modern hayat karşısında değerlerinin yozlaşması, işsizlik, kültürel çatışma gibi sorunlarla birlikte ele alınmıştır (**Gurbet Kuşları**, 1964). İstanbullularsa, artık eski değerlerin yitirildiği bir kentte, çaresiz ve nostaljik bir tutum içerisinde gösterilmiştir (**Ah Güzel İstanbul**, 1966). Sinemanın kentle buluştuğu günden bu yana değişmeyen tek nokta mekânsal-toplumsal ayrışmanın Suriçi-Beyoğlu üzerinden gerçekleşmesidir. Bu filmlerle hem dönemin kentin fiziksel dokusu belgelenirken, hem de kent imgelerinin barındırdığı anlam ve bu anlamı besleyen toplumsal, kültürel, ekonomik dinamikler kayıt altına alınmıştır.

Çizelge 3. 2 Sinema ve İstanbul ilişkisinin Dönemsel Analizi - 2

- | | | | |
|--|--|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • 4 yıllık imar çalışmaları Yol, meydan yapımları Tarihi dokunun tahribatı Artan nüfus / artan taşıt sayısı /göç/ yapı ve işçi ihtiyacı | <ul style="list-style-type: none"> • Demokrat Parti'nin popülist politikaları Köyden kente göçü ö z e n d i r m e Kente sanayi ve ticareti geliştirme i s t e ğ i | <ul style="list-style-type: none"> • Geleneksel-modern, alturka-lafranga, Doğu-Batı karşıtlığı Mekanlar üzerinden sosyal statü ve kimlik k a r ş ı t l ı ğ ı Çatışma ve çıkmanın mekanı kent | <ul style="list-style-type: none"> • Geleneksel değerler in modern hayatla y o z l a ş m a s ı Göçmenlerin kente t u t u n a m a s ı İ s t a n b u l l u n u n d e ğ i ş i m i l e b i r l i k t e b e l l e ğ i n i k a y b e t m e s i |
|--|--|--|---|

Ulusal Sinemacılar Dönemi

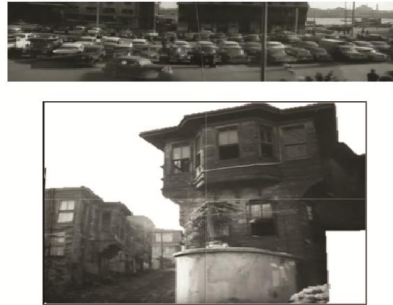
1952

Kanun Namina



1964

Gurbet Kuşları



1966

Ah Güzel İstanbul



1980'DEN GÜNÜMÜZE İSTANBUL'UN SİNEMASAL TEMSİLİ

1980 sonrasında uygulanan neoliberal politikalar doğrultusunda sanayinin kent dışına taşındığı ve üretici hizmetlerin, finans ve gayrimenkul sektörlerinin güçlendirildiği İstanbul'da mekanın yeniden üretimi 'dönüşüm süreçleri' üzerinden gerçekleşmektedir [43].

Bu bölümde 1980 sonrası İstanbul'da yaşanan,

- Bu dönüşüm sürecinin kent ve kentliye etkileri nelerdir ?
- Bu etkiler filmlerde nasıl temsil edilmiştir ?

soruları gündeme alınacaktır. Ele alınan filmlerde, dönemin İstanbul'unda yaşanan dönüşüm, hikayeyi oluşturan ayaklardan birisidir, hatta belki en belirleyici etkidir. Bireyin öyküsü ve onun geçirdiği süreç, kentin geçirdiği dönüşümün omurgasına sarılmıştır, bireyin süreci kentin sürecinden etkilenerek ilerler. Kentsel politikalar doğrultusunda alınan kararların, kentli üzerindeki etkilerini bu filmler üzerinden açıkça okuyabilmekteyiz. Ayrıca İstanbul'un ekrana yansıyan görüntüleriyle de değişimin öncesi ve sonrasını görebilmekteyiz.

Sema Erder, 1950 sonrasında İstanbul'un değişen kültürel yapısını iki yönlü göçün oluşturduğunu belirtir. Bunlardan ilki gayirmüslim nüfusun dış göçü diğeri ise kentin olanaklarından yararlanmak için gelenlerin oluşturduğu iç göçtür. "1980'ler sonrasında merkezi konumdaki gecekondu bölgeleri rant değeri kazanmasıyla birlikte, göçmenler bir yandan da farklı olanaklara ve kaynaklara sahip olan, kentsel rantlardan pay alabilen ve kendi aralarında oluşturdukları örgütlenmelere bağlı olarak kentte yer edinen aktörler haline gelmiştir" [44]. **Muhsin Bey** (Yavuz Turgul, 1987) filminde

dönemin yaşadığı bu arabesk patlaması ve kente göçenlerin artık kent yerlisi karşısında değişen konumu ele alınmaktadır. “Paranın tatlı yüzünü gören Ali Nazık’ın ‘artık kabuğumu kırıp dışarı çıkıyorum’ cesareti yerini almış ve seçkinci Muhsin Bey değerlerinin alt üst oluşuyla başbaşa kalmıştır.” [30]. “Değişen sadece değerler değil, kentin fiziksel yapısıdır da. 1983 seçimlerinden sonra kent yönetimine seçimle gelen politik kadrolar eski kentliler için yeni bir olguydu. Yeni politik liderler eskilerinden farklı olarak eski İstanbullu değildi. Bu yeni yöneticiler, köylü göçünü yadırgamadıkları gibi, kendi misyonlarını açıkça, ‘kente yeni gelen hemşehrilerinin sorunlarını çözmek’ diye tanımlıyorlardı” [45].

İstanbul’un kültürel değerlerinin metalaştırılarak tüketime yönelik bir marka haline getirilmesi, özellikle doğrudan tüketime yönelen mekanlarda kentli bireylerin bir bölümü dışlanmasına ve bu süreç kentlerde mekânsal bir ayrışmanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. [46]. **Tabutta Rövaşata**’da (Derviş Zaim, 1999) Mahsun, Rumelihisarı’nda yaşayan evsiz bir balıkçıdır. İstanbul’un tarihi mekanlarının bir kültür vitrini olarak sunulmasıyla birlikte Mahsun da yaşadığı kentte dışarıda bırakılacaktır.

1950’de Türkiye’nin toplam nüfusunun yüzde 5’i İstanbul’da yaşarken, bu oran 2000’de yüzde 14’e ulaşmıştır. İstanbul artık 1950’lerden bu yana aldığı göçle kente gelenlerin yerleştiği bir “göçmenler kenti”dir. **Büyük Adam Küçük Aşk**’ta (Handan İpekçi, 2001) kent merkezinden çepere yayılan kent manzaraları bu yeni göçmenlerin yaşam alanlarını seyirciye aktarır. **Uzak**’ta (Nuri Bilge Ceylan, 2002) farklı zamanlarda taşradan İstanbul’a gelmiş kuzenler“yaratıcı endüstrilere hizmet eden ve profesyonel-yönetici sınıfın bir üyesi olan reklam fotoğrafçısı Mahmut ile vasıfsız işçi Yusuf”un kent deneyimleri birbirinden farklı olmasına rağmen sınırlanmışlık hissinde ortaklaşır [38].

“1980’lerin ortalarında başlayan ve 1990’lar boyunca devam eden kamu ve özel sektör yatırımcıları giderek devasa boyutlara ulaşmıştır. 2000’li yıllara, bu tetikleyici yatırımların desteği ve 1999 depreminin meşrulaştırıcı gücüyle meşrulaşan kentsel dönüşüm” damgasını vurmuştur [48]. **11’e 10 Kala** (Pelin Esmer, 2009) filminde tam da bu meşrulaşan söylemin kentliler tarafından farklı ele alınışı işlenir. Apartman sakinleri tarafından bir gelir kaynağı olarak görülen yıkma/yeniden yapma, eski İstanbullu Mithat Bey ve yeni İstanbullu Ali için zorla yerinden edilmeye neden olur.

“2000’lerde kentsel dönüşüm projeleri ve buna dayanarak yapılan operasyonların savunmasının dayandırıldığı söylemlerde yararlanılan mekanizmalardan birisi de tarihi kent merkezlerinde “soylulaşma/ mutenalaşma” (gentrification) olarak adlandırılan sürecin başlamasıdır. Konutların el değiştirerek restore edilmesi ve mahallelerin sınıfsal kompozisyonunun değişmesiyle birlikte yerinden edilmelere yol açan bu süreç, İstanbul’daki önemli konut dönüşümlerinin bir başka örneğini teşkil etmektedir.” [47]. Geleneksel olarak ya da bu mekanların terkedilmişliğinden dolayı uzun süredir orada yaşayan ve çalışan alt gelir grupları bu bölgelerden dolayı ya da dolaysız baskılar sonucu yerinden edilmekte ve onların yerine üst gelir grupları ve yüksek kültür sektörleri yerleşmektedir [48]. **Şimdiki Zaman** (Belmin Söylemez, 2012) filminde İstanbul’daki soylulaştırma sürecinin son duraklarından biri olan Yeldeğirmeni yer alır. El değiştiren bina otele dönüşeceği için binayı boşaltması gereken Mina’nın İstiklal Caddesi’nde çalıştığı han da aynı şekilde sermayenin tehdidi altındadır.

Son olarak **Çekmeköy Underground** (Aysim Türkmen, 2015) filminde kuzeye doğru hızla büyüyen kent görüntüleri, görmeye alışık olduğumuz İstanbul imgelerine yer verilmeden filmde aktarılır. Konutun bir tüketim nesnesi haline gelmesi, kapalı sitelere tercihi artırmış, ancak mekânsal ayrışma kültürel ayrışmaya yol açmıştır.

4.1 Taşralaşan Kent : Muhsin Bey (1987)

1980’li yıllarda Türkiye’de yapılan filmler, ağırlıklı olarak video sektörüne yönelikti ve arabesk sinema ve müzik kitle kültürünün belli başlı formlarından biriydi. Bu zamana değin burjuva kesim tarafından dışlanan ve horlanan kişilerin kültürü olan arabesk , İstanbul’a göç edenler arasında hızla yayılmıştı. Bu dönemde kente yeni gelen insanlar “artık kentli yaşam tarzlarını benimseme gayreti göstermiyor, modernleşmeye direniyor ve yarı köylü yarı kentli bir lümpen olarak kentte var olmaya çalışıyordu. Bu lümpen kültürün şehirleri istilası ve köyün kente taşınmasıyla yeni oluşan kent görünümü artık taşralaşmış kentti.” [30].

1980’ler boyunca toplumsal yapıyı derinden etkileyen bu hızlı değişimin yansımaları, yönetmen Yavuz Turgul’un sinemasında yer almıştır. Yavuz Turgul filmlerinde değişime bakış, “tüm bu kavramların yansımalarını içeren, bireyden hareketle toplumsal

hikayelere meyleden bir bakıştır. Ve bu niteliğinden dolayı yaşanan değişimlerin tanığı konumundadır.” [49].

Filme adını veren **Muhsin Bey** (1987), ön planda toplumda arabesk kültürün yayılmasıyla birlikte yaşanan değerler değişiminin, arka planda ise İstanbul’daki sadece kültürel değil kentin fiziksel yapısında yaşanan değişimin tanığıdır. Tanığı olmakla birlikte bu değişimin de karşısında duramayan bir bireydir.

Arabesk kültürün yarattığı değişim, Urfa’dan İstanbul’a şarkıcı olmak için gelen Ali Nazik üzerinden aktarılır (Şekil 4. 1). Türk sanat müziğı hayranı olan Muhsin Bey, fazla rekabetin yaşandığı müzik piyasasında kaset yapmak ve kısa yoldan şöhret olmak isteyen Ali Nazik’e direnemez ve ona kaset yapmak için yardım etmeye çalışır. Ali Nazik popüler olduğu için arabesk kaset yapmak istese de Muhsin Bey ona türkü kasedi yapmak istemektedir. “Arabeske direnmesi, alaturkayı yaşatmaya çalışması ve genel değerler sistemi nedeniyle, neredeyse düşmanı haline gelmiş rakibi tarafından naftalinli olarak anılmaktadır” [50].



Şekil 4. 1 Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1987) Galata Kulesi ve ünlü olmak için İstanbul’a gelen Ali Nazik

İkisi arasındaki müzik üzerinden aktarılan farklılık, onların hayallerinde de geçerlidir. Muhsin Bey, zengin olurlarsa Üsküdar’da Kız Kulesi manzaralı ev alıp yaşadığı Beyoğlu’ndan taşınmak, hayranı olduğu şarkıcı Afitap Hanımı düşkünler evinden almayı düşlerken Ali Nazik altın kolye, ipek gömlek, bir sürü kadın hayali kurar. Muhsin Bey, düzenledikleri sahte ses yarışması için hapse girer; çıktığında Ali Nazik arabesk kaset

ıkarıp nl olmuş, Muhsin Bey'in sevdiği Hanım'ı onun elinden almıştır. Eski mazlum hali değişmiş, altın kolye takıp viski içen, Seveda Hanım'ı dven bir adam olmuştur. "Kendini dinleyen yoksul ve acılı kitleden çok farklılaşmıştır. Sahip olduğu parayla kentin kendilerine sağladığı özgürlüğü doyasıya, hedoniste ve narsiste yaşayabilir. Fakat modernleşme karşıtı kimliği ve bu kimliğe karşı koyan kentlileşemeyen ve taşralılığa sığınan insanları temsil eder." [30].

Kentlere iyice yerleşen, kendilerine tartışılmaz yaşama alanı edinen eskimiş gurbetçiler, ki artık gurbetçi değil kent halkının parçası durumundalar, kendilerine biçilen konuma razı olmaktan vazgeçip yeni kimlik ve değerler arıyorlardı. Birinci kuşak gecekond u mahalleleri metropollerin ortasında kaldığı için, bazıları gayrimenkule dayalı rant refahını yakalıyordu. Ancak diğer yandan, devam eden gle, üçüncü, dördüncü kuşak gecekond u mahalleleri oluşuyordu. Bu mahallelerin sakinleri, rant refahından uzak yoksul insanlardı [51]. Nurdan Gürbilek, taşra kavramıyla yalnızca büyük şehrin dışını değil, bu toplumun modern olabilmek için bugüne kadar dışarıda bırakmak zorunda kaldığı herşeyi tanımlamıştır. "80'ler taşraya kendi kimliğini koruyarak da büyük şehrin imkanlarıyla; yazının, kaset piyasasının; yalnızca sazın değil synthesizerın, yalnızca mahallenin değil kamunun da imkanlarıyla buluşma fırsatını tanımıştır." [52].

Muhsin Bey, hapisten çıktığında değişen sadece Ali Nazik değil, İstanb ul'dur. Filmde *Doğan Apartmanı* (şekil 4. 2 ve şekil 4. 3) Muhsin Bey'in yaşadığı mekanın çekildiği yerdir. Hapis sonrası döndüğünde ev sahibi Fransız madam, evin yıkılacağını, zaten bütün Beyoğlu'nu yıktıklarını söyler (şekil 4. 4) Filmin geçtiği Galata-Beyoğlu'nun bu döneme kadar ki değişimini incelemek filmin referans verdiği bu değişimi anlamaya yardımcı olacaktır.



Şekil 4. 2 Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) Doğan Apartmanı¹



Şekil 4. 3 Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) Doğan Apartmanı²



Şekil 4. 4 Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) Beyoğlu yıkım çalışmaları³

¹ Filmin 4:18-4:44 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 1:16:00-1:16:25 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

³ Filmin 1:26:55-1:27:00 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

2. Dünya Savaşı sonrasında yoğunlaşan azınlık karşıtı politikalar, 6-7 Eylül (1955) İstanbul Pogrom'u ve Kıbrıs'ta Rumlar ve Türkler arasında yükselen etnik gerilim gayrimüslüm nüfusu ve Beyoğlu'nun kozmopolit yapısını hızla bitirir. Bu bölgedeki terk edilmiş binalar yoğunlaşan iç göç ile kente gelen yoksullara kucak açar [88]. Bu dönemden sonra yapı stoku hiç bakım görmemiş ve köhneleşmeye başlayan binalarla çöküntü haline gelmiştir. Galata'daki ucuz yapılara yerleşen imalat atölyeleri bölgenin çöküntü alanı haline gelmesini hızlandırmıştır [53].

"Beyoğlu'nun kim için neyi temsil ettiği kritik bir konu haline gelmişti. Beyoğlu bir uygarlık ve zarafet simgesidir, bir batakhanedir, yabancı bir kültürel mirastır. Kendini kentin gerçek sahibi olarak gören gerçek İstanbullular için Beyoğlu kentin köylüleşmesini temsil eder" [54].

Ünlü bir İstanbullu aileden gelen yaşlı bir adam bu değişimi şöyle anlatıyor:

"İstanbul, 1950'li yıllarda, Fatih Sultan Mehmet'in zaferinden beş yüz yıl sonra yeniden fethedildi. Anadolu'nun işgali altında kaldı. Buraya uyum sağlamak yerine bu insanlar benim şehrimde kendi medeniyetlerini getirdiler... Lahmacun yiyenler memleketi olduk. Elli sene önce İstanbul'da lahmacunun ne olduğunu bile bilmezdik, bilsek bile pizza derdik ona." [54].

Benzer serzeniş yapan modern bir İstanbullu olan Muhsin Bey bir sahnede Ali Nazik'e "bütün İstanbul'u kebab salonu haline getirdiniz, İstanbul kebab kokuyor" der. Muhsin Bey için Beyoğlu bir zarafet simgesidir. Can Kozanoğlu 12 Eylül sonrasında ana malzemesi eski İstanbul hikayeleri olan bir nostalji rüzgarının başladığını ve ekonomik göç, kırsal yoksulluk gibi olgular ile arabeskin kültür yayılım ateşine tutulduğunu belirtir. Lahmacun ve çiğköfte ise anti-arabeskçiler için simgesel bir önem taşımaktadır [52].

Beyoğlu, "Anadolu'nun işgali tarafından fethedilmişti", artık bir zamanların "sadece şık ve kibar hanımefendi ve beyefendilerin" görüldüğü Grande Rue de Pera'sı ile aynı yer değildi [54].

Muhsin Bey'in yaşadığı *Doğan Apartmanı* gözden düşmüş Galata'ya paralel olarak pavyon şarkıcısının, boks şampiyonu olmak isteyen bir adamın yaşadığı bir apartmandır (Şekil 4. 5). 1970'li yıllarda Kuledibi'yle beraber Doğan Apartmanı da gözden düşmüş ve Anadolu'dan gelen vatandaşların akınına uğramıştır. Daireler, kısa aralıklarla el değiştirmiş, tenis sahası satılmış, küçük dükkanlar yıkılmıştır. Daha sonra da, şimdi otopark olarak kullanılan tenis sahasındaki asırlık akasya ağaçları kesilmiştir [55].



Şekil 4. 5 Muhsin Bey (Y. Turgul, 1987) Galata¹

1980'li yılların liberalizminin İstanbul için önemli politik sonuçları olmuştu; özellikle kentsel özerkliğe yaklaşım değişmiş, bu da İstanbul belediyesinin kenti yeniden inşa etmek açısından mali kaynak edinmesini sağlamıştı. 1980'li yıllarda İstanbul, Cumhuriyet tarihinin herhangi bir aşamasında olduğundan çok daha yüksek düzeyde merkezi devlet finansmanı elde ediyordu (Heper, [56]). O zamanın belediye başkanı olan Bedrettin Dalan İstanbul'a özel girişimci temelde bir yeniden yapılanmayı zorla benimsetiyordu. Dalan'ın projeleri, hızlı göçün berbat ettiği İstanbul'un, ülkenin önde gelen kenti olmaktan çıkarak yeni bir tahayyüle dayanan bir dünya kenti haline dönüşmesinin dinamiğini ve çerçevesini yaratıyordu.” [56]. Bu amaçla, “Beyoğlu için bir yeniden canlandırma projesi gündeme geldi; buna göre İstiklal caddesi yaya bölgesi haline getirilecek buna karşın araç trafiği için de yeni bir arter açılacaktı. Dalan için Beyoğlu, temizlenmesi, rehabilite edilmesi ve kısmen de yıkılması gereken bir yerdi.” [57].

Filmin geçtiği dönemin İstanbul’u “süratle kültürel tüketime göre biçimlenmiş bir kent haline geliyordu: anıtsal yapıların ve şehrin tarihini canlandıran restore edilmiş mahallelerini içeren sınırları tanımlanmış turizm bölgesini, yeni yapılmış olan otellerden hareketle ziyaret etmek kolaylaşmıştı” [56]. 1987’de Beyoğlu Belediyesi tarafından hazırlanan Galata Kulesi ve Çevresi Düzenleme Projesi bölgenin turizm amaçlı kullanımına yönelikti. Proje dahilinde turistlerin ihtiyaçlarının karşılanması için zemin katların yeme-içme, sergi, hediyelik eşya satış yerleri; üst katların ise otel ve pansiyon olarak kullanılmaları hedeflenmişti [53].

¹ Filmin 8:49-9:18 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

Doğan Kuban, taşra kültürünün görünürlüğünün arttığı dönemin kent politikasını şu şekilde eleştirir :

“1980’li yıllarda demokratik yaşamın en önemli sonucu olan ve büyük kent kökenli aydının, kozmopolit, çoğulcu düşüncenin, eski kentsoylu bürokrasinin egemenliğine son veren Anadolu halkının, kendisi kentleşmeden kent ve ülke sorunlarına yanıt arayan egemenliğine tanık oluyoruz... Bugün toplumsal istek, genelde, taşralının ve köylünün yeterli gördüğüdür. Kaldırımından, apartmanına, yeni camilerden, tespih gibi dizilen çirkin okul yapılarına, pasajlarından kent uyarlamalarına, Haliç projelerinden Büyükşehir projelerine kadar olay kentlileşmeye çalışan köylünün, yeni dünya vizyonuna tekabül ediyor.” [60].

Değişim aksı üzerine inşa edilen **Muhsin Bey** filmi, değişen kent ve kültür karşısında eski İstanbul’un yaşadığı çaresizliği aktarır. Müzik üzerinden Doğu-Batı çatışmasını yansıtan film **Ah Güzel İstanbul** (1966) ile bu anlamda benzerlik kurmaktadır. **Ah Güzel İstanbul**’da yozlaşma, özentî içinde yanlış Batılılaşma’da ve onun sonucunda ortaya çıkan müziktedir. **Muhsin Bey**’de yerel ve saf olandan yana durur. Bu açıdan gerek **Muhsin Bey** gerekse **Ah Güzel İstanbul**’da modernite "arzulanan bir tüketim metası, öykülenen bir yaşam biçimi, ulaşılmak istenen bir ideal" olarak sunulmaz.” [50].

4.2 Küreselleşen Kentin Dışarıda Bıraktıkları: “Tabutta Rövaşata (1999)”

Tabutta Rövaşata, gerçek karakterden esinlenerek yazılmış Mahsun’un öyküsünü anlatır. Mahsun, Rumelihisarı’nda yaşayan evsiz biridir. Günlük yemek parasını karşılamak için Reis’in balıkçı teknesinde çalışır, akşamları kahvehanede geçirir, uyumak için inşaatlara ya da gizlice tekneye girer (Şekil 4. 6) En büyük tutkusu, ki polisten sürekli dayak yemektedir bu yüzden, arabaları kaçırmaktır. Bunu hem uyumak için, hem de arabalara olan tutkusundan dolayı yapmaktadır. Polis artık dövmekten bıkmıştır Mahsun’u, onu nasıl durduracağını bilemez. Mahsun Zygmunt Bauman’ın tariflediği türden bir aylaktır:

“Aylakları tehlikeli kılan, bir tehdite dönüştüren serbetçe hareket etme, denetim ağından kaçma özgürlükleri; hareketlerinin önceden tahmin edilememesidir. Aylaklar belirli bir hedefe gitme durumunda değildir. Aylaklar, artık hüsrarla neticelenen umutların iteklemesi ve henüz denenmemiş umutların çekmesiyle hareket edenlerdir. Nereye giderse gitsinler, oraya yabancı olanlar; hiçbir yerde ‘yerli’, ‘yerleşik’, ‘toprağa bağlı’ olmayanlardır. Onların efendisizliği, yeni denetim dışı, çerçeve dışı, başıboş olmaları da modernliğin kaldıramayacağı bir durumdur.

Modernliğin bütün tarihi boyunca mücadele ettiği şey de zaten bu düzensizlik, denetim dışılıktır” [61].



Şekil 4. 6 Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1999) Mahsun ve arkadaşı Sarı

A. Suner’in deyimiyle “**Tabutta Rövaşata** Türk sinema tarihi içinde İstanbul imgesini en yoğun biçimde kullanan, en fazla öne çıkaran filmlerden biridir. **Tabutta Rövaşata**’da İstanbul coğrafyası tüm görkemiyle karşımıza çıkar. Filmin ana mekanları Rumelihisarı, Bebek ve İstinye’dir. Hisar Kalesi, Aşıyan Mezarlığı, Fatih ve Galata Köprüleri filmde kullanılan mekanlardandır. Boğaz kıyısındaki balıkçıların yer aldığı filmde, Boğaz, yoğun olarak görselleştirilmiştir. **Tabutta Rövaşata**’da İstanbul’un mekansal temsili “bugüne dek Türk sinemasında gördüğümüz hiçbir İstanbul imgesine benzememektedir.”(Şekil 4. 7, Şekil 4. 8) [18].



Şekil 4. 7 Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Filmden Boğaz kareleri¹

¹ Filmin DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 4. 8 Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Filmden Boğaz kareleri¹

Suner'in de belirttiği gibi film, "Yeşilçam'ın İstanbul mekanlarını kullanmasına rağmen ürettiği anlam bu filmlerden başkadır. Mahsun yine bu şehrin eskiden hikayesinin, o devingen kaosunun olduğu heniz metalaşmamış bölgelerde, Beşiktaş'ta, Rumelihisarı'nda, Karaköy'de yaşamını sürdürür (Şekil 4. 9). Yani Mahsun, onlarla temas etmeyeceği uzaklıklarda (harveye bağlamak) yaşayabilmektedir" [18]. Harvey, sermayenin gelişimine yönelik yeniden üretilen kent mekanında yoksulların dışlandığı durumu şöyle açıklar:

"Serbest piyasa popülizmi, orta sınıfları etrafı çevrilmiş ve korunaklı alışveriş merkezleri ve avlular içine yerleştirir, ama yoksullara gelince, onları evsiz barksızlığın yeni ve oldukça kabus dolu postmodern manzarasının orta yerine fırlatmaktan başka bir şey yapmaz." [22].



Şekil 4. 9 Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Galata Köprüsü²

Filmde gördüğümüz küreselleşme süreci içindeki İstanbul'dur. Ayşe Öncü, "1990'lar başına gelindiğinde İstanbul'un, dışa açılan Türk ekonomisine yaraşan bir vitrine kavuştuğunu, şehrin 2000 yıllık ihtişamlı tarihi, küresel turizm endüstrisine sunulmak üzere yeniden dekore edildiğini" aktarır [62]. 23 Mart 1994'te Büyükşehir Belediye

¹ Filmin DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 56:22-56:28 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

Başkanı'nca onaylanan İstanbul Nazım Planı'nın temel amacı, İstanbul'un evrensel kültürel, doğal özdeğerlerinin ve tarihi kimliğinin korunması; ülke ve bölge kalkınması ile uyumlu büyümesinin ve gelişmesinin sağlanması; küresel ekonomik gelişme süreci ve metropoller kademelenmesi içinde yer almasıdır [63]. Bu temel amaca ulaşmak üzere 3 alt amaç saptanmış olup bu alt amaçların gerçekleştirilmesi için öneriler getirilmiştir.

- Birinci alt amaç, çağı yakalamak için, İstanbul'un bilim, kültür ve sanat boyutlarını da vurgulayarak bir dünya kenti haline getirilmesidir.
- İkinci alt amaç, çağı yakalamak için, İstanbul'un tarihi, kültürel, doğal kaynaklarının ve kimliğinin korunarak yaşam kalitesinin yükseltilmesidir.
- Üçüncü alt amaç, metropoliten yapının ve ekonominin etkinliğinin artırılmasıdır. [63].

Mahsun, küresel dünyaya uyum sağlamak için kültürel kimliği vurgulanan İstanbul'da artık dışlanan bir karakter olmuştur. Rumelihisarı'nda televizyon programı çeken ekip, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra buraya tavuskuşlarını getirttiğini, şimdi de bu olayı temsilen İran Cumhurbaşkanı'nın hediyesi olan elli tavuskuşu yerleştirileceğini söyler. Fonda Mehter Marşı çalınan çekimi Mahsun şaşkınlıkla izler. Ekibin arkasına düşüp Kale'ye girmek isteyen Mahsun'u güvenlik görevlisi bileti olmadığı için içeri almaz. Mahsun 'ama daha önce girebiliyorduk' der. Dışarıda bırakılan Mahsun'un yanında Japon turistler fotoğraf çektirip içeri girerler (Şekil 4. 10 ve Şekil 4. 11). "Artık şehrin bu mekanı da turistikleşmiş/metalaşmış ve kaybeden sızmasına kapanmış küresel orta sınıf mekanı olmuştur" [64].



Şekil 4. 10 Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Mahsun şaşkınlıkla habercileri izler¹



Şekil 4. 11 Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Bileti olmadığı için Mahsun içeri giremez

Tüketim toplumunda yoksul olmak Bauman'ın ifadesiyle “unutulmanın, yoksun bırakılmanın ya da aşağılanmanın, başkalarının girebildiği toplumsal şölenden dışarıya atılmanın üzüntüsüne dönüşen bir yetersizliğe” işaret eder [61]. Tavuskuşunu kaçırdığı sahnede Mahsun ‘artık hiçbir şeye izin vermiyorlar’ diyerek yaşadığı dışlanma halini aktarır.

Başka bir sahnede Mahsun büfeden şarap alırken fonda belli belirsiz radyo haber bülteni yayını işitilir. Haber spikeri, Ayasofya'yı turistler açısından daha cazip kılmak için bundan böyle mekanın tarihi kimliğine uygun müzik yayını yapılmasının

¹ Filmin 23:35-23:55 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

kararlaştırıldığını, ancak ilahi mi ayin mi alınması gerektiği konusunda tartışmalar çıktığını aktarmaktadır. Tüm bu gelişmeler İstanbul’da küreselleşme yolundaki dönüşüm sürecinin uzantılarıdır hiç kuşkusuz [17].

Film boğaz kıyısında ve açık mekanlarda geçmesine rağmen Suner’in deyimiyle agorafobik bir kent temsili sunar. Agorafobi, öznenin mekanın içinde kendini konumlandıramadığı, mekanın sınırlarını algılayamadığı bir durumdur. Mahsun’un mekanla ilişkisi bir tür açık alana kapatılmışlıktır [17]. İçeri giremez; ne sığınabileceği bir odası vardır, ne de Hisar gibi artık kentin belli noktalarına alınır. Dışarı da çıkamaz; çünkü araba kaçırıp uzaklaşsa da yine Hisar’a döner, gidebileceği bir yer yoktur (şekil 4. 12 ve şekil 4. 13).



şekil 4. 12 Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Araba kaçıran Mahsun’un gidebileceği bir yer yoktur, kentin dışında saklanır.



şekil 4. 13 Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1999) Sahne geçişlerindeki üstüste bindirme yöntemiyle sıkışmışlık hissi aktarılır ve Mahsun’un sonu hakkında ipucu verilir.

4.3 Merkezden Çepere Doğru Kent Manzaraları : Büyük Adam Küçük Aşk (2001)

Handan İpekçi'nin yönettiği **Büyük Adam Küçük Aşk** (2001), 1980'lerden bu yana neoliberal ekonomik ve politik yapılanmayla kentsel dönüşümün sürdüğü İstanbul'da [64]. 1990'larda Doğu'dan zorunlu göçle gelen insanların yaşam alanlarını aktran bir filmidir. Rifat Bey , eşi vefat etmiş, oğlu ise yurtdışında olan tek başına yaşayan emekli yargıçtır. İlkelerine bağlı, Cumhuriyet gazetesi okuyan Rifat Bey, yalnızlık ve yaşlılığın getirdiği yorgunlukla huzurevine yerleşmeyi düşünmektedir. Uzun yıllardır ev işlerinde ona yardımcı olan Sakine Hanım'ın Rifat Bey ile samimi ancak mesafeli bir ilişkisi vardır. Karşı komşuları polis baskısıyla öldürüldükten sonra evde saklanan küçük kız Hejar'ı bulmasıyla filmin öyküsü başlar.

Film, İstanbullu, Cumhuriyet ilkelerine bağlı Rifat Bey'in Kürt kızı Hejar ile karşılaşmasından sonra geçirdiği değişimi esas alır. Onun geçirdiği değişim, hem Hejar'ın sevgisiyle tekrar hayata sarılıp huzurevine gitmekten vazgeçmesini hem de Hejar'ın Kürt kimliği ve onun akrabalarının yaşadığı Ayazma ve İstanbul'un diğer yüzüyle tanışmasını barındırır.

İki karakterin birbirinden çok farklı hayatları İstanbul'da yaşadıkları mekanlar üzerinden temsil edilir. Rifat bey Beşiktaş Ulus Mahallesi'nde, Hejar'ın akrabaları ise İkitelli Ayazma Mahallesi'nde yaşamaktadır. Bu iki mahalle orada yaşayan insanlar, yapı türleri, kentsel donatıları, altyapılarıyla birbirinin zıttını temsil eder; birbirinin dilini anlayamayan Hejar ve Rifat bey'in yaşının, cinsiyetinin de iki farklı uçta olması gibi. Karakterler İstanbul'un zıt iki noktasında yaşamalarına rağmen bu iki noktayı ortaklaştıran nokta tetikte bekleyen küreselleşme yolundaki İstanbul'un mekânsal değişimidir.

"Filmin sosyal coğrafyası 1950'lerde yerleşimin başladığı, yeni bir semt olan Ulus'ta merkezlenir. Ekonomik açıdan rahat sınıfların yaşadığı bu semt, şimdilerde 1980'den bu yana Levent'ten başlayarak genişleyen iş semtlerinden etkilenmektedir. Hizmet sektörüne yönelik şirketler gün geçtikçe daha da artmaktadır. Filmde, Büyükdere caddesindeki bu yüksek binalar silüette yer almıştır. Ulus ve özellikle Levent, İstanbul'un çehresini değiştirmeye çalışan, yeni globalleşmiş Türk ekonomisinin simgesel mekanlarıdır" [68].

Rıfat Bey düzenli olarak Ulus'ta parka gider, yürüyüş yapar; ancak filmdeki karede de görebileceğimiz gibi İş Kulelerinin ezici silüetlerinin eşliğinde. Rıfat Bey'in belli ki senelerdir kullandığı mobilyalarına dolu evi, mütevazı hayatı, Zincirlikuyu-Maslak hattı üzerinde yer alan ülkenin finans merkezini oluşturan yüksek kuleler ile komşudur.



Şekil 4. 14 Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001) İş Kuleleri

Rıfat Bey, Hejar'ın akrabasını bulmak için Ayazma'ya gider. “Merkezden çevreye (veya yeni zengin yerleşim alanlarından yoksul yeni alanlara) doğru yolculuk sırasında sergilenen manzaralar, keskin toplumsal ayrımların ve kentsel krizin varlığına işaret eder” [65]. Yol boyunca Rıfat Bey dilenci çocukları görür, banliyö treninde dilenci anne çocukla karşılaşır, yol boyunca gecekondu manzaralarına tanık olur. “Karşılaştığı insanlar, çocuklarıyla dilenen kadın ya da bindikleri minibüsteki kara çarşafli kadın gibi, cumhuriyet aydını bir insan olarak çizilen Rıfat Bey’de bir gerilim oluştururken farklı yaşam biçimleri, dünya görüşleri şehrin gerçek mekanlarıyla beraber böylelikle filme dahil olur.” [66].



Şekil 4. 15 Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Dilenci çocuklar



Şekil 4. 16 Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Banliyö treni



Şekil 4. 17 Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Banliyö treninden kent manzaraları

Rıfat bey, Ayazma’ya ulaştığında bir karşı-dünyaya adım atmıştır. “Eğreti, derme çatma, kaçak inşa edilmiş evleri bir kenara bırakırsak, ilk göze çarpan pisliğin, yıkımın, perişanlığın hüküm sürdüğü manzaradır: her yer moloz yığınları ve çöpten ibarettir. Ulus’un düzgün sokakları, parklarıyla bu manzaranın oluşturduğu karşıtlık oldukça vurucudur” [67]. Ayazma gecekondualarının ilerisinde silüette TOKİ Halkalı Konutları görülmektedir ki filmde birkaç sene sonra gecekonduada yaşayan insanlar, kentsel dönüşüm sonucu buraya taşınmak zorunda kalacaklardır.



Şekil 4. 18 Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Ayazma'dan film kareleri

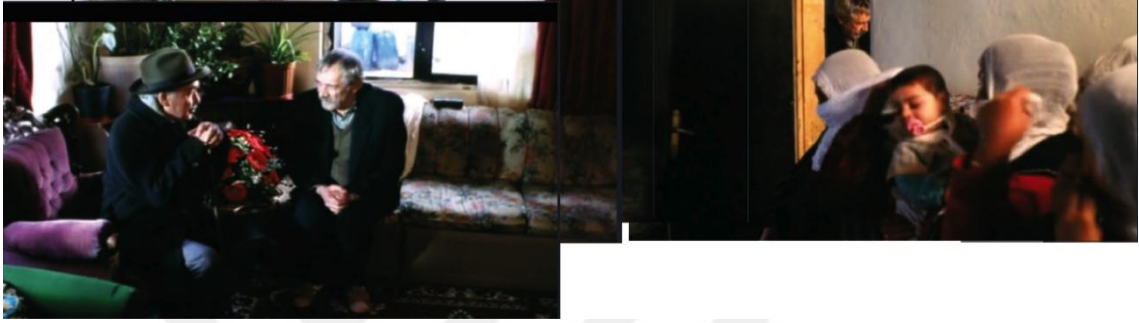


Şekil 4. 19 Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Ayazma

Hejar'ın akrabası Evdo'nun yaşadığı evde çok sayıda çocuk ve kadın bulunmakta, belli ki birkaç aile birarada burada yaşamaktadır. Rifat Bey'le görüşen Evdo, Lice'den geldiklerini, ailesinden geriye kimsenin kalmadığını, iş için gelmediklerini -yani savaş sebebiyle geldikleri- söyler ve “bizim için hayat bitmiştir” der. Rifat Bey'in yaptığı bu görüşme onun Hejar'la ilişkisini etkileyecektir.



Şekil 4. 20 Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Ayazma Hejar'ın akrabalarının yaşadığı ev¹



Şekil 4. 21 Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Ayazma Hejar'ın akrabalarının yaşadığı ev²

Jean Francois Perouse *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri*'nde Ayazma'nın 2001'deki durumundan şu şekilde bahsetmektedir:

“Ayazma'da mahallenin... sınırları içinde 1500 ile 2000 hane bir arada bulunuyor... Aslında hane, genellikle pek çok nesli, pek çok kız ve erkek kardeşi veya kuzenleri de içeren, geniş anlamıyla aileye tekabül ediyor... Aile içi etkin dayanışma, kuzen ya da kardeşlerin, hatta sadece tanıdıkların, iş ve oturacak yer bulana kadar geçici olarak buradaki evlerde konuk edilmelerini gerektiriyor... Kayıtlara göre Ayazma'da yaklaşık 15000 kişi yaşıyor. Bu da kent merkezinde yer alan çoğu mahallenin resmi nüfusundan daha yüksek olduğunu gösteriyor. Yine de Ayazma, muhtarın belirttiğine göre 2001 itibarıyla toplam nüfusu 80000 görünen Ziya Gökalp Muhtarlığı'na bağlı. Bunlara bakarak Ayazma'nın isimsiz, idari düzen tarafından görünmez kılınmış ve sivil hükümet için hiçbir hakkı olmayan hayaletlerin oturduğu bir bölge olduğunu söyleyebiliriz. ...Elektrik, karayolu ve kanalizasyon gibi temel kamu hizmetlerinin yetersizliği, hatta yokluğu dikkat çekiyor. Elektrik çoğunlukla kaçak, kanalizasyon yok ve karayolu ulaşımı iç bölgelere hizmet etmekten ziyade dışarıyla bağlantıyı sağlayan birkaç sokaktan ibaret. Mahalle içi temel ulaşım,

¹ Filmin 1:13:53-1:13:57 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 1:15:04-1:15:13 süresindeki video görüntülerinden oluşturulmuştur.

çok sayıdaki yokuştan, ilkel patika ve kestirme yollardan yürüyerek yapılıyor". (Perouse, [68], 102-104).

Günümüzde Ayazma mahallesinin yerinde Ağaoğlu firmasının lüks bir toplu konut projesi yer aldığı, Ayazma'da ev sahibi olanların Bezirganbahçe'deki TOKİ toplu konutlarına gönderildiği [43] Ayazma, İstanbul'un aşına olduğumuz kentsel mekanların dışına çıktığı Büyük Adam Küçük Aşk'ta tüm gerçekliğiyle aktarılmıştır.

4.4 Göçmenler Kenti: "Uzak (2002)"

Nuri Bilge Ceylan filmi **Uzak** (2002), karlar altındaki İstanbul manzaralarını ekrana taşıırken, taşradan kente göçü, kentin kentli üzerinde yarattığı yabancılaşmayı konu alır. Ekonomik kriz sonucu çalıştığı fabrika kapanan Yusuf, iş bulmak amacıyla yaşadığı kasabadan İstanbul'daki akrabası Mahmut'un yanına gelir. Mahmut sonradan İstanbul'a taşınmış, eşinden boşanmış ve Cihangir'de bir apartman dairesinde yalnız yaşayan, bir zamanlar Tarkovski olmak isteyen ancak şimdi bir seramik firmasının katalog fotoğrafçısıdır.

Mahmut'un, Yusuf'un varlığından memnun olmamasının nedeni hem "dışarıdan" kendini izole ettiği evinde yabancıların yarattığı gerginlik, hem de Yusuf'un Mahmut'a kaçmış olduğu ve reddettiği taşrayı hatırlatmasıdır. Öyle ki Mahmut ailesiyle bile sınırlı iletişim kurmaktadır. Taşrayla olan tüm bağını koparmaya uğraşan Mahmut, kent hayatına yabancı bir halde yaşamaktadır. Mahmut'un yaşadığı bu sıkıntı Nurdan Gürbilek'in "taşra sıkıntısı" kavramı üzerinden okuyabiliriz. Gürbilek taşra sıkıntısını, taşrayı mekânsal anlam yüklemeyen, şehirde de yaşanabilecek dışta kalma, bir daralma deneyimi olarak tanımlar. Çocukluğu taşrada geçen, "çocukluğun kendisinin taşra olduğunu" [52] deneyimleyen Mahmut, İstanbul'da da kendi içinde bir şeylerin daraldığını, benliğinin bir kısmının sapa kaldığını hisseder.

Uzak şehirlinin yaşama alanının taşradan gelen tarafından ele geçirilme duygusunu konu alırken, ekonomik küreselleşmenin etkisiyle dönüşen toplumsal ve psikolojik ilişkilere odaklanır [38]. Hikaye şehirli/taşralı dinamiği üzerinden ilerlerken iki karakterin hem ne kadar benzer hem ne kadar farklı olduğunu anlatarak onlara objektif olarak yaklaşır. Öte yandan yönetmenin taşralı veya şehirli bireye taraf tutmadan

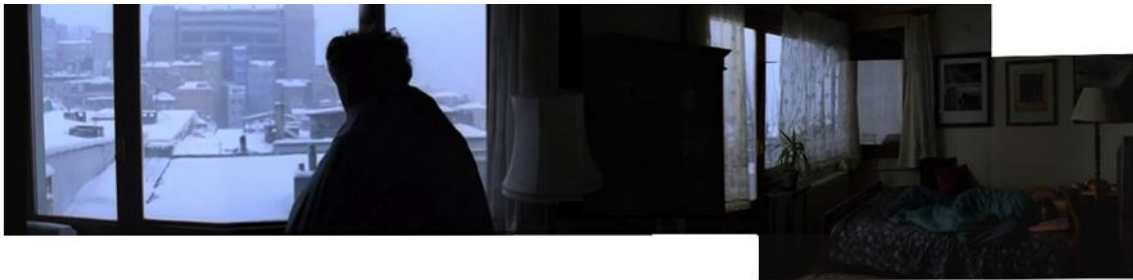
hikayesini anlatmasının nedeni de artık yaşayanların çoğunun taşradan geldiği “bir göçmenler kenti” olan [38] İstanbul’dur.

Göksel Aymaz [69], toplumsal hayatın çöküşünü sıradan insanda aramak gerektiğini söyler; çünkü toplumsal hayat gerçekte makbul bireylerin ruhlarında çöker; hayat, gerçekte sıradan insanın ruhunda zeval olur. “Sıradan insanın çöküş dönemindeki deneyimleri toplumsal hayatın bilgisinin en dolaysız kaynaklarından biridir. Çöküş halindeki toplumsal hayat en iyi kendine benzettiği bireyin öz yaşantısı ve deneyimlerinden anlaşılabilir. Bu nedenle İstanbul’daki dekadansı en iyi, hamlesiz ve kımiltısız, büyük bir uzlaşi içinde yaşayan Mahmut ele verir” [69].



Şekil 4. 22 Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002) Fındıklı¹

G. Simmel’in deyimiyle “dünyadan bezmişlik tavrı kadar metropolle doğrudan doğruya bağlantılı ruhsal bir fenomen yoktur belki de. Dünyadan bezme tavrı öncelikle zıt sinir uyarımlarının hızla değişmesinden ve iyice sıkıştırılmış olmalarından kaynaklanır. İnsanı dünyadan bezdiren şey haz peşinde koşulan hayattır, böyle bir hayat sinirleri o kadar zorlar ki artık hiç tepki vermez olur” [10]. Tarkovski olmak tutkusuyla İstanbul’a gelen Mahmut, istediği manzarayı çekmek için arabadan inmeye üşenecek kadar bezmiş bir reklam fotoğrafçısıdır.



Şekil 4. 23 Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Mahmut’un evi²

¹ Filmin 1:34:37-1:35:33 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 18:11-18:58 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

Nuri Bilge Ceylan, Mahmut'un iç mekanlardaki sınırlanmışlığı ile ilgili şöyle der: "...şehirde, eğer yeterli imkanlara sahipseniz ve yeterince para kazanıyorsanız, içe kapanıklaşırsınız. Evvela başkalarından bir şey almak istemez, bunun karşılığında da başkalarına hiçbir şey vermez olursunuz. Böylece kendi dairenizde hapis gibi yaşamaya başlarsınız" [38]. "Mahmut sosyal etkileşimden korunmanın bir yolu olarak agorafobik hareketsizliğe başvurmuştur. Agorafobik kişinin eve sığınması, yeni piyasa güçlerinin tehdidi altında olan kendi özel alanını korumaya yönelik bir çabadır. Hareketsizlik pazar yerindeki hızlı etkileşimden kaynaklanan endişelere karşı bir çaredir." [38]. Ceylan'ın Mahmut'un bu içe kapanıklığı açıklaması, W. Benjamin'in "konfor, insanları izolasyona sürükler" [4] cümlesiyle örtüşmektedir. Benjamin kent kalabalığı ve birey ilişkisi için P. Valery'nin şu sözlerini aktarır: "Büyük kent merkezlerini sakini, yeniden vahşilik, başka deyişle tekbaşinalık konumuna düşer. Daha önce hep gereksinimlerin etkisiyle uyanık kalmış olan bir duygu, başkalarından bağımlı olma duygusu, toplumsal mekanizmanın kesintisiz işleyişiyle giderek körelir. Bu mekanizmadaki her yetkinleşme, belli davranış biçimlerini, bell duygu kıpırdanışlarını... yürürlükten kaldırır." [4].

Mahmut ev dışındaki mekanları da evi gibi kullanmak ister; hep aynı cafeye gider ve aynı masaya oturur. Onun mekanla kurduğu ilişki, bir tür dışarıyı içerileştirme olarak görülebilir. Yusuf'un mekanla ilişkisi ise tam tersidir; içeriği dışarılaştırmak; O içeride de hep dışarıdadır (Şekil 4. 24).



Şekil 4. 24 Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Mahmut – Yusuf / İç - Dış

Gürbilek, “yabancı olduğu şeylere bakmanın, zamanla büyük şehir insanının can sıkıntısını gideren bir oyuna dönüştüğünü” söyler. Yusuf, kentli olmasa da içindeki sıkıntıdan İstanbul’da dolaşarak kurtulmaya çalışır (Şekil 4. 25, Şekil 4. 26, Şekil 4. 27). “Beyoğlu’ndan Sultanahmet’e, oradan da tarihi yarımada’nın Marmara kıyılarına doğru turistik bir yürüyüşe çıkar. Şehirle ilişki kurmanın bir yolunu bulamaz, seyirci olarak kalır.” [46].



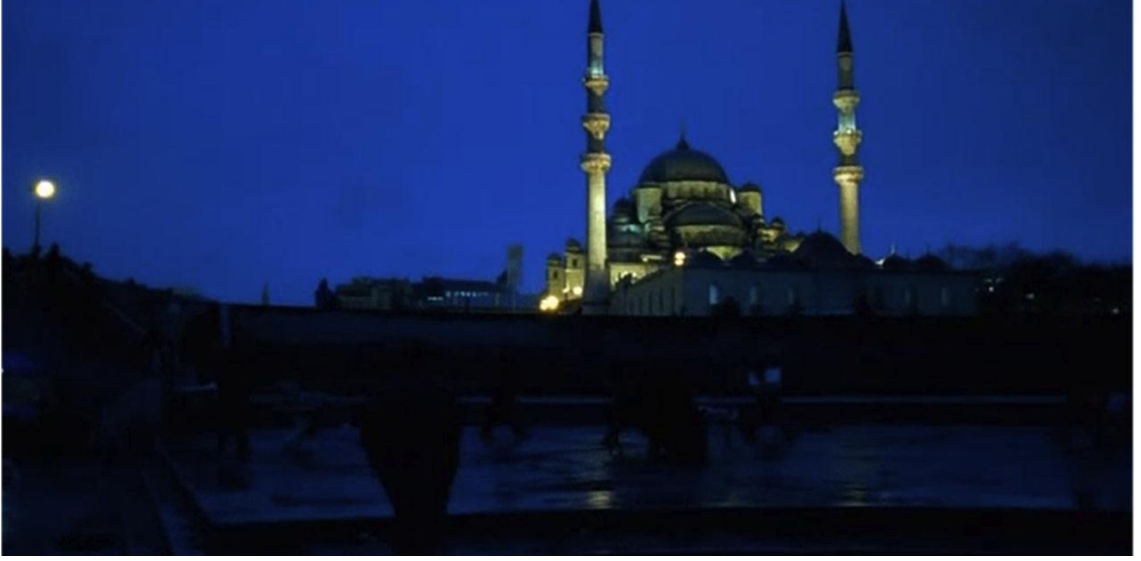
Şekil 4. 25 Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Karaköy¹



Şekil 4. 26 Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Eminönü²

¹ Filmin 19:15-19:35 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 1:12:12-1:12:55 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 4. 27 Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Eminönü

“Mahmut’un deniz kenarındaki, arkada İstanbul silüetine nazır yalnız hali, belli bir şehir – yalıtılmış bir harabeler şehri – fikrine dolayımlanır. Fonda uzaktan görünen şehir manzarasının, kasvetli ön planda ise yalnız bir adamın bulunduğu bu görüntüler alışılmadık bir mahiyete sahiptir (Şekil 4. 28). Bu görüntüler sadece Mahmut’un yalıtılmışlığını değil, şehrin ufuklarının sınırlanmışlığını da yansıtır. Mahmut’un durduğu yer herhangi bir taşra sahilidir.” [38].



Şekil 4. 28 Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Mahmut¹

Yusuf için kent onu dışında bırakan görüntülere sahiptir (Şekil 4. 29). “Kent, onun tatmadığı yeni hazları barındırdığı için, arzu duyabileceği kadar uzaktır. Karlara bata çıka yürüyen Yusuf, denize doğru ilerlediğinde, tersanede yan yatmış gemiyi görür (Şekil 4. 30). Bu görüntü sanki Yusuf’un gemi işinin de baştan yatık olduğunu anlatan erken bir anlatımdır” [70].

¹ Filmin 48:00-48:20 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 4. 29 Uzak (N.B. Ceylan, 2002) Yusuf¹



Şekil 4. 30 Uzak (.B. Ceylan, 2002) Yusuf²

4.5 Kentsel Yenileme-Kentsel Rant: “11’e 10 Kala (2009)”

Gerçek hayatta da bir koleksiyoner olan Mithat Bey’in koleksiyon tutkusunu kurgu ve belgeseli içiçe geçirerek anlatan **11’e 10 Kala** (2009), aynı zamanda deprem tehlikesi üzerinden gerekçelendirilen kentsel dönüşümü gündeme taşır.

Pelin Esmer’in senarist ve yönetmenliğini yaptığı **11’e 10 Kala** filmi, Emniyet Apartmanı’nın depreme karşı dayanıksız olduğu nedeniyle yeniden inşa kararını ve bu süreci apartmanın 4. katında yaşayan koleksiyoner Mithat Bey ve kapıcı Ali baş karakterlerini temel alarak anlatır.

Film, İstanbul’da yaşayan iki karakterin kentle ilişkisinin, nesnelerle ilişkisinin ve birbirleriyle ilişkilerinin dinamiği üzerinden ilerler. İstanbul’daki farklı mekanlar üzerinden değişen kentin gerilimini karakterler aracılığıyla aktarır.

Mithat Bey, Amerika’da bursla mühendislik eğitimi almıştır ve İstanbul’a döndükten sonra hayatına koleksiyoner olarak devam etmektedir. Onun bu tutkusu eşinden ayrılmasına, tek başına koleksiyonuyla yaşamasına neden olmuştur. Ali ise Anadolu’dan İstanbul’a yaşamını kazanmak için göç etmiş ve apartmanda kapıcılık yapmaktadır.

11’e 10 Kala jenerik üzerine duyduğumuz vapur düdüğü, motorlar ve martı çığlıklarıyla başlar, ardından Mithat Bey’i Galata Köprüsü’nün altındaki geçitte yürüdüğü açılış sahnesi devam eder (Şekil 4. 31). Feride Çiçekoglu, jenerikteki seslerin İstanbul’a ait olduğunu hatta şehrin coğrafyası içindeki mekanını anlayabildiğimizi,

¹ Filmin 44:10-44:30 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

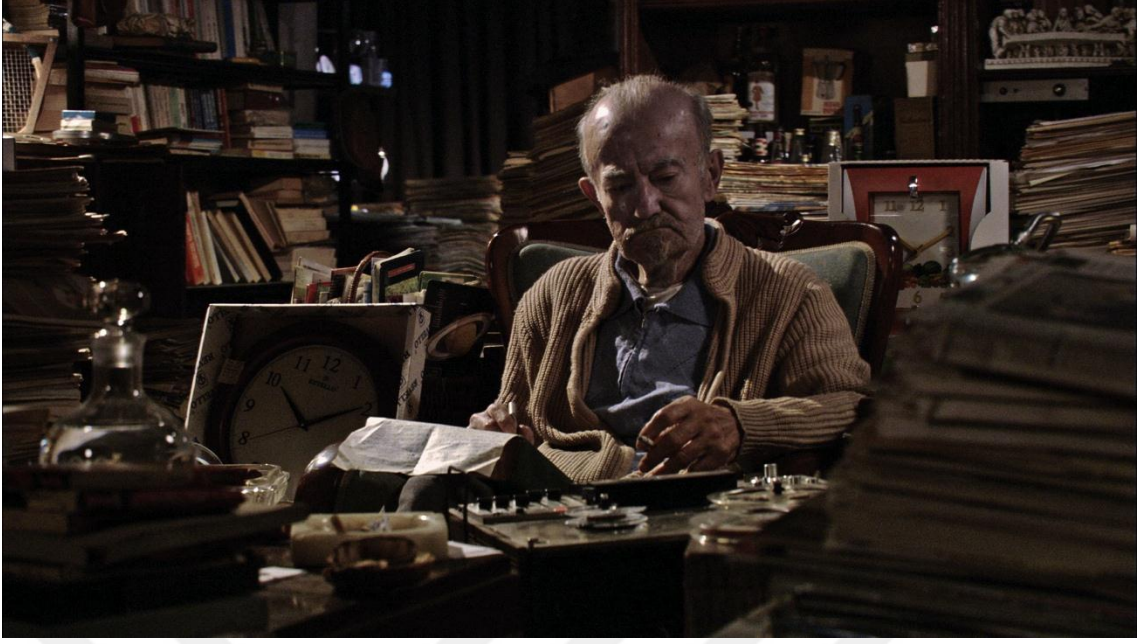
² Filmin 21:45-22:05 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

Galata köprüsü olduğunu tahmin edebileceğimizi belirtir ve şöyle devam eder : “...Bir yolcu motoru kadrajın solundan sağına doğru geçerken, ufak tefek yaşlıca bir adam, belli ki filmin kahramanı, ağır adımlarla kadrajın solundan sağına doğru geçiyor ve bize doğru yürümeye başlıyor. Arka planda bir şehir hatları vapuru ve onun da gerisinde Topkapı Sarayı, İstanbul’u bütün tarihiyle kahramanın şehrin hareketiyle yüzleşip tarihini arkasına aldığı ve bizim hem onunla hem de şehirle karşılaştığımız an...” [71].



Şekil 4. 31 11’e 10 Kala (Pelin Esmer, 2009) Galata Köprüsü

Devam eden sahnede sesler, Mithat Bey’in koleksiyonuyla dolu evine taşınır (Şekil 4. 32). Bu aynı zamanda onun sahip olduğu bu zengin arşivin aynı zamanda kentin seslerini, insanlarını, vapurlarını yani İstanbul’a ait tüm imgelerin, kentin hafızasının kaydını tuttuğunu anlatan bir sahnedir.



Şekil 4. 32 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Mithat Bey

Walter Benjamin *Pasajlar*'da koleksiyoncunun nesneler ve iç mekan (ev) ile ilişkisine değinmektedir. "Koleksiyoncu iç mekanın gerçek sakinidir. Nesneleri yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesneler üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur. Koleksiyoncu yalnızca uzak ya da artık geçmişe karışmış bir dünyayı değil, daha iyi bir dünyayı da düşleyen insandır" [4].

Mithat Bey, Galata Köprüsü'nde işportacıda aradığı gözlük çerçevesini bulamaz. Satıcı onların modasının geçtiğini söyler. Bunun üzerine Mithat Bey "zaten modası geçen hiçbir şeyin bu memlekette bulunamayacağını" söyleyerek hızla değişen değerler karşısındaki kaygılı durumunu belirtir (Şekil 4. 33).



Şekil 4. 33 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Galata Köprüsü

Mithat Bey'in yaşadığı Emniyet Apartmanı (Şekil 4. 34, Şekil 4. 35), depreme dayanıksız olduğu iddiasıyla kendisi hariç tüm apartman sakinleri tarafından yıkılmak istenmektedir. Aynı zamanda Mithat Bey'in koleksiyonu komşuları tarafından hoş karşılanmamakta, apartmanın yükünü ağırlaştırıp tehlikeye neden olduğu düşünülmektedir. Mithat Bey, anılarıyla yaşadığı bu evin yıkımına karşıdır, koleksiyonuyla beraber apartmanı da muhafaza etmek istemektedir.



Şekil 4. 34 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Emniyet Apartmanı



Şekil 4. 35 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Emniyet Apartmanı öneri maketi

Orhan Pamuk, İstanbul'daki yangınlar ve yıkımlardan söz ederken, bu dönüşümün kaçınılmazlığı karşısında, yıkılanın sadece binalar olmadığına, aynı zamanda anılarımızın

da yok olduğuna dikkat çekmiştir. “Kendi odalarımızda, kendi bahçelerimizde, kendi maneviyatımız içinde korumaya kalktığımız anılarımız, evlerimiz, yıllarca yaslandığımız duvarlar, çevremiz, acımasızca büyüyen bir şehrin bir parçasıysak eğer, yıkılmaya mahkûmdurlar” [21]. Mithat Bey’in eviyle ilişkisi için W. Benjamin’in [4] birey-iç mekan satırları açıklayıcı olacaktır. “İç mekan birey için evrenin temsilcisidir. Bu iç mekanda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır”. Mithat Bey’in evi de ayrıldığı eşiyile ilgili eşyalar, ses kayıtları, 60 darbesi sırasında yaptığı polis radyo yayını kayıtları, üzerinde neyi kimin kullandığını belirten kimi eşyalarla, İstanbul Ansiklopedileri ile kısacası onun ve kentin hafızasıyla doludur. David Harvey [12], *Postmodernliğin Durumu*’nda konutun zaman-mekan sıkışmasının yarattığı tahribata karşı korunmaya yarayan bir özel müze niteliğini taşıdığını söyler. “Gelip geçicilik ne kadar fazlaysa, bu gelip geçiciliğin içinde uzun ömürlü değerlerin arayışı da o kadar büyük olur. Fotoğraflar, belirli nesneler (örneğin bir piyano, bir duvar saati, bir iskemle) ya da olaylar (bir plağın çalınması) derinlemesine bir belleğin odağı ve dolayısıyla tüketimci bir kültür ve modanın duysal aşırı-yüklenmesinin dışında yer alan bir benlik duygusunun yaratıcısı haline gelir.”

11’e 10 Kala ’da hikayenin tetikleyici unsurunun kentsel dönüşüm etrafında şekilleniyor olması tesadüfi değildir. İlhan Tekeli [22], kentsel dönüşüm söyleminin meşrulaştıran söylemlerden birisinin de “kentte yaşayanların doğal afetler, daha spesifik olarak deprem karşısında risklerini ortadan kaldırma gerekliliğinin oluşturduğunu” söyler. 1999 Marmara Depremi sonrasında “kentsel dönüşüm” depreme karşı bir çözüm olarak politik söylemlerde yer almaya başlamıştır. Kentin küreselleşme projesiyle uyumlandırılan dönüşüm uygulamalarının amacı depreme dayanıklı konut üretiminin yanı sıra inşaat yatırımlarıyla kente sermayeyi çekmektir. Böylece kentsel mekan en önemli sermaye birikim aracı haline gelmiş, inşaat ve gayrimenkul sektörleri en karlı yatırım alanları olmuştur [22].

Filmde, deprem sonrası apartmanın yıkılıp yenilenmesi gündemiyle yapılan toplantıda apartman yöneticisi şöyle der: “Benim tanıdığım bir müteahhit var. Burayı hemen yıkarsak, size bir sene içinde depreme dayanıklı yepyeni bir bina teslim ederim diyor. Üstelik çocuk bahçeleriyle, bekçi kulübesiyle, otoparkıyla, havuzuyla... yani çok aktiviteli bir bina...” Bu kadar vaate rağmen daire alanları 10 m² küçülüp 90 m² ye

düşecektir, bu da onları pek de memnun etmemektedir ancak tabi asıl neden daha konforlu bir konuttan ziyade kentsel ranttan pay kapmaktır. Bunu da “Bizim Saffetler yapmış yeni, evin değeri en az iki misli artmış” diyalogundan anlayabiliriz. Bu da göstermiş oluyor ki İstanbul artık hem idari birimlerce hem kentliler tarafından bir rant kapısı haline gelmiştir. Erbatur Çavuşoğlu, kent toprağı üzerinden zenginlik elde etmenin bu kadar kolay ve cazip olduğu koşullarda sadece ulusal ya da uluslararası sermaye değil, düşük ve orta gelirli vatandaş da, belediyeler, kamu kurumları hatta bakanlıklarında bütçe açıklıklarını kapatmak için bu yolu seçtiğı ve sürdürülebilir kentsel politikaların terk edildiğı, tüm aktörlerin inşaat tarikatına girdiğini söylemektedir [72].

Mithat Bey, tüm komşuları artık apartmandan taşındıktan sonra son çare olarak kendi imzası olmadan apartmanın yıkılamayacağı gerekçesiyle belediyeye gider. Ancak yetkili kişi yeni yasanın çıktığını, eğer bina emniyetli değilse, hasar raporu hazırlanmış ve hakkında yıkım kararı çıkmışsa buna tüm apartman sakinleri karşı çıksa da birşey değiştirmeyeceğini söyler. Yeni Afet Yasası karşısında vatandaşların seçme şansı yoktur. Bu durumun yöneticilerin söylemlerine baktığımızda üstüne basılarak aktarıldığını görebiliriz.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanı Kadir Topbaş, düzenlenen bir toplantıda “Vatandaşları üzmeden dönüşüm yapacağız,” derken, İstanbul’un deprem riski taşıyan bir kent olduğunu; bunu şehrin yenilenmesinde fırsat olarak gördüklerini ve İstanbul için ayrı bir Kentsel Dönüşüm Yasası hazırladıklarını ifade etmektedir. Kadir Topbaş, “Yasa çıktığında Büyükşehir Belediyesi olarak, kentsel dönüşüm için plansız ve çarpık yapılara doğrudan müdahale hakkımız da olacak. Ancak bunu, vatandaşlarımızı ezmeden ve üzmeden, anlaşma yoluyla gerçekleştireceğiz. İstanbulluların daha iyi ve güvenli yapılarda oturmasını sağlayacağız,” türünde açıklamalarla yasanın gerekliliğini ortaya koymaktadır. (milliyet, 31.03.2006 [44]) Bu haberde yer alan açıklamada deprem riski taşıyan binalar ile “plansız ve çarpık yapılar” olarak gecekonduların aynı kefeye konması dikkat çekicidir [44].

Deprem konusunda benzer görüşle dönemin TOKİ Başkanı E. Bayraktar tarafından da ifade edilmektedir. Bayraktar, bir demecinde Türkiye’nin terörden sonra en büyük meselesinin kentsel dönüşümü sağlamak olduğunu ifade etmiş ve depreme karşı

kentsel dönüşüm için üniversitelere büyük iş düştüğüne dikkat çekerek “Gerekirse deprem profesörleri yürüyüş yapsın, kendilerini yaksın, bu işe hep beraber saldıralım” demiştir (vatan, 18.05.2010, [44]). Ağaoğlu Şirketler Grubu Yönetim Kurulu Başkanı Ali Ağaoğlu ise, şirketinin bir projesini anlattığı basın toplantısında, İstanbul’u bekleyen deprem riski konusunda yıkımı çözüm olarak önermekte ve İstanbul’u deprem yıkmadan inşaat şirketleri yıkip yeniden yapsın,” ifadesini kullanmaktadır (zaman,08.04.2010, [44]).

Filmde Mithat Bey’in saat tıkrıtları eşliğinde koleksiyonun düzenlediği bir sahnede onun bu düzeni inşaat sesleriyle bölünür. Gürültüyü merak edip pencereden bakan Mithat Bey, karşısında yeniden yapılan bir apartman inşaatı ve koca bir vinç görür (Şekil 4. 36). Kentsel dönüşümün yol açtığı tedirginlikle Mithat Bey, apartmanın yıkıldığı, kaçmaya çalıştığı kabuslar görür (Şekil 4. 37).



Şekil 4. 36 11’e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Sokaktaki inşaat görüntüleri



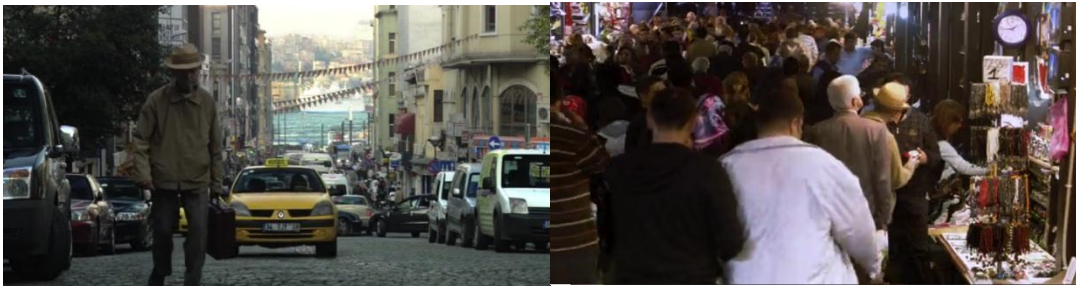
Şekil 4. 37 11’e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Mithat Bey’in kabus sahnesi

Çiçekoğlu, David Harvey'in açıklamasından yola çıkıp İstanbul'u bir vinçler şehri olarak tanımlamaktadır. Harvey bir röportajında bu konuya şöyle dikkat çekmiştir:

"İsyanın (Gezi) hemen öncesi İstanbul'daydım ve kuşkusuz İstanbul'u, hayret verici bir kentsel yeniden gelişimin sürmekte olduğunu anlamaya yetecek kadar biliyorum. Her yerde inşaat vinçleri vardı! Türk ekonomisi dünyanın en hızlı büyüyen ikinci ekonomisi ve kuşkusuz inşaat ve kentleşme bu büyümede rol oynuyor. Ancak burada bir balon var ve balonun şişmesi süresince insanlar yerlerinden ediliyorlar. Orada ağzımı açtığımda pek de hoş görülmedim çünkü bir radyoya konuk oldum ve onlara gördüklerimin bana 2005'teki ekonomik çöküş öncesi Madrid'i hatırlattığını söyledim. Bugün İstanbul'da insanların yerlerinden edilmesine karşı süregiden bir sürü mücadele var. Bazı meslektaşlarımın beni şehrin farklı yerlerine götürerek soylulaştırma ve zorla tahliyelerin nerede olduğunu göstermesi benim için şans oldu" [71].

Filmin bir diğer besleyici kanalı olan modern/taşralı bireyin İstanbul algısı Mithat Bey ve Ali tarafından aktarılır. Mithat Bey eşinin ses kaydını dinlerken çalan sanat müziği ile sonraki sahnede Ali'nin eşiyle telefon konuşması sırasında Kibariye'nin "İstanbul benden büyük onla başa çıkamam" şarkısı zıtlık oluşturmaktadır. **Ah Güzel İstanbul'**dakine (1966) benzer bir şekilde bu filmde dinlenen müzik üzerinden İstanbullu/taşralı ayrımı aktarılır.

Mithat Bey ile birlikte hareketli görüntüler eşliğinde kentin içinde dolaşırız (Şekil 4. 38). Filmde Sirkeci, Eminönü, Karaköy dış mekan çekimlerinde görüntülenir. Mithat Bey'in İstanbul deneyiminde İstanbul tüm kalabalığı, canlılığı ile aktarılır, kimisini önceden tanıdığı esnafla sohbet eder, alışveriş yapar. İstanbul'da ihtiyacı olan şeyi nereden temin edebileceğini bilir, biz de bu güven hissiyle birlikte martı ve insan sesleri eşliğinde kentin sokaklarını izleriz.



Şekil 4. 38 11'e 10 Kala (P.Esmer, 2009) Mithat Bey'in İstanbul sahneleri

Mithat Bey, koleksiyonu için Ali'den yardım istediğinde onun aynı güzergahtaki deneyimi çok farklıdır. Ali İstanbul'da yaşamasına rağmen mahalleden çok uzaklaşmamıştır. Bindığı vapurda İstanbul silüetine hayranlıkla bakar; tramvaya binip

inerken gergindir; Sirkeci kalabalığının içinde tedirginlik ve sevinçle karışık bir şaşkınlıkla dolaşır (Şekil 4. 39, Şekil 4.40).



Şekil 4. 39 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Ali keyifle İstanbul'u seyreder



Şekil 4. 40 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Ali İstanbul'da endişe ve şaşkınlıkla dolaşır.

Ali işlerini tamamladıktan sonra sahilde İstanbul'un önemli simgelerinden Galata Köprüsü ve Tarihi Yarımada'yı seyrederek çayını yudumlar (Şekil 4. 41). Eminönü otobüs duraklarındaki sahnede üst açıdan gördüğümüz otobüsler kadrajda bir derinlik oluşturmuştur. Ali ise bu ölçekte zor seçilmektedir. Onun kentin bu karmaşası karşısındaki konumu bu kompozisyonla bütünleşmiştir (Şekil 4. 42).



Şekil 4. 41 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Galata Köprüsü



Şekil 4. 42 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Eminönü

Konut sorunu herkes için olduğu gibi Ali için de geçerlidir. Kent arazisi, bir yandan artan taleple hızla değer kazanırken; piyasadaki arazi fiyatlarını ve ev kiralalarını karşılayamayan insan sayısı giderek artar. Yoksullar için artık bu piyasada ev bulma şansı kalmamış, kent dışına taşınmak ulaşım zorluğu nedeniyle zaman ve para masraflarına rağmen tek seçenektir [73].

İşini kaybeden Ali de bulunduğu bu durum içerisinde maddi imkanlarına göre Karanfilköy Mahallesi'nde bir ev aramaktadır (Şekil 4. 43). Burası çalıştığı semtten çok farklıdır. Gecekondu ve kalitesiz az katlı apartmanlarla dolu bir sokakta rutubetli,

balkon duvarları dökülmüş bir evi emlakçıyla birlikte gezer. Emlakçı ev için çok ferah, sokağa bakıyor dediği anda Ali balkonda çocukların oynadığı sağlıklı, şantiye halindeki sokağa doğru umutsuzca bakmaktadır (Şekil 4. 44).



Şekil 4. 43 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Ali'nin yeni mahallesine yolculuğundan kent manzaraları



Şekil 4. 44 11'e 10 Kala (P. Esmer, 2009) Karanfilköy

4.6 Kentsel Mekanların Geçiciliği : “Şimdiki Zaman (2012)”

Filmin açılışında genç bir kadın olan Mina’yı adım adım tanırız. Biyometrik fotoğraf çektirir, ardından Şişli’de Türk devletleri büyükleri heykellerinin önündeki parkta oturur içi sıkın bir halde. Telefon kulübesinden iş ilanı için bir yerleri arar. Elektrik direklerine yapıştırılmış iş ilanlarını inceler. Sonraki sahnede dar ve eski bir sokaktan evine gittiğini görürüz. Bu ev hem Mina’yı hem de İstanbul’un şimdiki zamanını okumamızı sağlayacak bir öğedir hikayede (Şekil 4. 45).



Şekil 4. 45 Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez, 2012) Mina’nın evinden iç ve dış çekimler Kadıköy Yeldeğirmeni’nde yaşadığı apartmanın önüne geldiğinde işçiler oradaki bir evden eşyaları çıkarmaktadır (Şekil 4. 46). Apartmana girdiğinde yaşlı bir kadının koltuğunun üzerinde “taşındığını” yahut ilerinde anlayacağımız üzere binadan zorla çıkarıldığını görür (Şekil 4. 47, Şekil 4. 48).



Şekil 4. 46 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Mina'nın komşuları taşınmaktadır¹



Şekil 4. 47 Şimdiki Zaman (2012) Filmden taşınma sahnesi



Şekil 4. 48 Şimdiki Zaman (2012) Mina endişe içinde onları izler²

¹ Filmin 4:02-4:10 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 4:14-4:24 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

Eskimiş cephesi bitki kaplamış, bakımsız bahçesi olan Mina'nın yaşadığı apartman el değiştirmiştir, otel yapılacaktır. Onun deyimiyle yakın zamanda onu da kapı önüne koyacaklardır. Evin bu terkedilmiş, yenilenmeyi bekleyen hali Mina'nın Amerika'ya gitme hayali ve çaresizlikle bekleyişiyle örtüşmektedir. Geçmişine, ailesine, arkadaşlarına dair bir şey bilmediğimiz Mina'yı filmin şimdiki zamanından tanımaya başlarız. Amerika'ya gitmek ve yeni bir eve taşınmak için iş arayan Mina, Beyoğlu'nda bir fal kafede falcı olarak işe başlar.

İstanbul'un mevcut hali farklı dışlıların birbirini döndürmesi gibi Mina'nın bulunduğu hali ve hikayenin yarattığı duygu dünyasını iletir, geliştirir. Yönetmen Belmin Söylemez, İstanbul'un dönüşmekte olan halini bilerek aktarmak istediğini kendisiyle yapılan röportajda şöyle aktarmaktadır:

“İstanbul'un o kaybolmaya yönelik detaylarına da yer vermek istedim, çünkü onlar kaybolacak belki birkaç sene sonra görmeyeceğiz. O yüzden mutlaka olmalıydı. Sürekli geçici olan ve artık her şey geçici gibi o yüzden belki de şimdiki zaman. Şehirdeki her şey de geçici gibi ve insanlar bunu kanıksıyorlar artık. Bugün burada yarın yok yarın başka bir şey oldu uyandım bir gökdelen gördüm. Bunu çok normal karşılamaya başladık. İşte bu geçicilik durumunun da altını çizdiğini düşünüyorum.” [74].

Mina'nın gitme isteğinin “sadece işsizlik değil bir yandan da yaşadığı evden zorla çıkarılmasıdır”. Yönetmen, “bir şehri bizim şehrimiz yapan sevdiğimiz insanlarla sevdiğimiz mekânlar olduğunu onlar olmazsa orada artık yaşamak istemeyeceğimizi” belirtir.

Mina'nın kentte sıkışıp kalma, bir yere gidememe, önünü görememe hali baktığı fallarda da dile getirdiği, diğer kadınlarla başka nedenlerden de olsa ortaklaştığı bir sıkıntıdır. Kentte yaşayan kadınların benzer sıkıntıları, kendini bulamama, yolunu bulamama durumu...

Mina'nın içindeki bu sıkıntı evine döndüğünde görünür olur. Apartman sahibi tarafından kapıya konulan güvenlik, Mina apartmana girmek istediğinde “nereye” diye sorar (Şekil 4. 49). Mina “ben burada oturuyorum” diye cevaplar. Eve girer girmez kapı arkasına koltuğu yaslar. Güvenlik tüm gece dışarıda bekler ve bu nedenle Mina huzursuz bir gece geçirir (Şekil 4. 50). Binanın güvenliğinden sorumlu olan bu adam,

Mina için bir tedirginlik sebebidir. Kendini evinde güvende hissedemez. Düzenli olarak binanın elektriği kesilmekte, Mina karanlıkta oturmaktadır.



Şekil 4. 49 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Mina'nın gece eve geldiği sahne¹



Şekil 4. 50 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Gece boyunca bekleyen görevli Mina'yı tedirgin eder.

Bir başka sahnede Mina bir akşam evine döndüğünde apartmanda çalışan bir işçi görür. Kara film estetiğinde çekilmiş bu sahnede Mina loş haldeki merdivende yukarıdaki işçiye korkuyla bakar. İşçinin çıktığı portatif merdiven onu olduğundan daha yüksekte gösterir. Mina'nın üzerine düşen dikey trabzan gölgeleri de onun sıkışıklık hissini artırır (Şekil 4. 51, Şekil 4. 52).

¹ Filmin 37:24-37:34 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 4. 51 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Kamera açısı ve gölgeyle yaratılan grafiklerle Mina'nın tedirginliği yansıtılmıştır¹



Şekil 4. 52 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Merdivene tırmanmış görevli alt açıyla çekilerek tedirgin ediciliği yansıtılmıştır.

Kurgu bir hikaye anlatılırken bir yandan da mekanların belgesini tutar film. Söylemez, filmin çekildiği Yeldeğirmeni'ndeki binanın gerçekte de boş bir bina olduğunu ve sadece bir kişi oturduğunu ve aynı hikayedeki gibi onu da çıkarmaya çalıştıklarını söylemiştir. Filmin çekiminden sonra zaten bina tamamen mühürlenmiş ve otel yapılacaktır [74].

¹ Filmin 1:06:02-1:06:08 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

Filmdeki İstanbul'a ait diğer mekanlar da hızlı bir değişim içindedir ve **Şimdiki Zaman** mekanları görüntülediği dönemdeki halini belgelemektedir. Mina ile birlikte izlediğimiz İstanbul'un kaotik temsili ve mekanların geçiciliği onun sıkışmışlık ve tedirginlik hissini pekiştirir. İstanbul'un farklı noktaları, mekanlarını – güvenli siteleri, plazalar – filme Mina'nın deneyimiyle aktarılır (Şekil 4. 53).



Şekil 4. 53 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Mina'nın çaresizliği binalar ile kurulan ölçekle aktarılır

Filmde çalıştığı kafenin sahibi Tayfun'la Taksim'de çay içmeye giderlerken onları yığılmış polis barikatları arasından geçerken görürüz (Şekil 4. 54). Barikatların arkasında ise Beyoğlu Güzelleştirme ve Koruma Derneği tarafından İstanbul'un tanıtım filmlerinin ve sanat haberlerinin reklamını yapmak amacıyla [67] Gezi Parkı girişine yerleştirilen 18 metrelik Led ışıklı 'dev çam ağacını' görürüz.



Şekil 4. 54 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Taksim¹

Devam eden sahnede Taksim'de oturdukları kafenin şeffaf naylon kapatıcıları da mekanın yarım yamalak halini ve bu iki karakter arasındaki birbirinden hoşlanma ama söyleyememe halini güçlendirir. Ne dışarıyı tam kapatır, ne de görünür kılar. Dışarı flu olarak yansıtılır, dışarıda olanın her an temas edecek olması, tam olarak yalıtılamamış

¹ Filmin 53:15-53:30 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

olmanın gerginliği Mina'nın her daim peşindedir ve mekânsal olarak da aktarılır (Şekil 4. 55).



Şekil 4. 55 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Tayfun ve Mina

Kadıköy'de yaşayan vapurla karşıya geçen Mina'nın vapurda olduğu bir sahnede fonda Haydarpaşa'daki sanayi binaları yer alır. Burası da şehirdeki geçici mekanlardan biridir, akıbeti kesin olarak bilinmemektedir. Mina'nın mevcut haliyle örtüşmektedir (Şekil 4. 56).



Şekil 4. 56 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Kadıköy vapuru

Fazilet ile birlikte kalabalık bir otobüs yolculuğu sonunda Ümraniye’de güvenli bir villaya giderler. Ancak buraya giderken yürüdükleri toprak yol ve önlerindeki onlar gibi işçi ancak giyimleri farklı diğer iki kadınla birlikte buradaki evlerle bir tezatlık oluştururlar. Fonda duyulan köpek sesleri yabancısı oldukları bu ortamda tedirginliği artırıcı bir unsurdur (Şekil 4. 57). Yine dönüşte otobüs bekledikleri durakta yolun bir tarafında kapalı siteler, bir tarafta ise gecekonduyan dönüşen az katlı apartmanlar yer almaktadır. Bu sahne ile İstanbul’un içinde bulunduğu mekansal ayrışma temsil edilir (4. 58).



Şekil 4. 57 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Mina ve Fazilet bir villaya fal bakmaya giderler¹

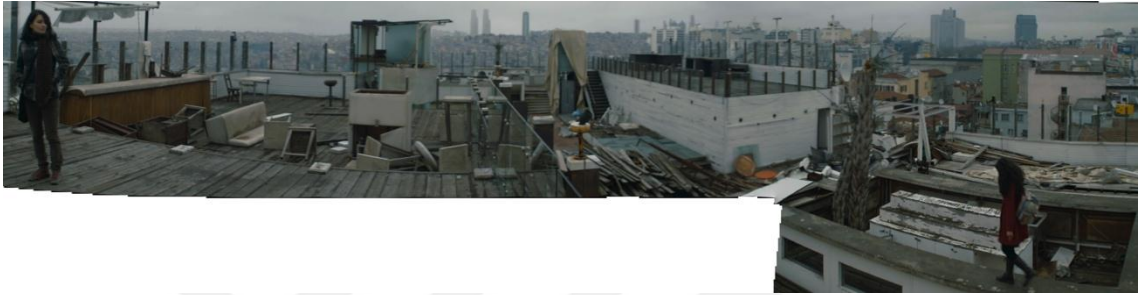


Şekil 4. 58 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Villa siteleri ve gecekonduyan caddenin iki yanına sıralanmıştır.

Fazilet’in ileride sahip olmak istediği Beyoğlu’nda teras katında yer alan eskimiş, çürümüş eşyalarla dolu boş bir mekana giderler (Şekil 4. 59, Şekil 4. 60). Açık mekanda olmalarına rağmen yoğun kent dokusuyla manzaraya tüm açılardan giren İstanbul bir

¹ Filmin 1:23:47-1:23:57 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

anlamda bu iki kadının çıkışsızlığını temsil eder. İstanbul gökdelenleri, dar sokakları, döküntü evleri, deniz kenti olmasına rağmen denizin manzaraya girmediği, binalarla dolu dokusuyla fonda yer alır. Bu sahne kentteki kadın ve onun İstanbul'un bu yoğun dokusuyla onu bir anlamda sıkıştırması, nefes almasına imkan vermemesi açısından; **Gurbet Kuşları** 'nda genç kızın abilerinden kaçıp terasa çıkması ve dönüp baktığında da gördüğü manzaranın kaotik bir İstanbul olması ve kadının çıkışsızlığını gösteren sahneyi hatırlatır (Şekil 4. 61). Aradan geçen zamana rağmen İstanbul kenti hala özgür olmak isteyen kadın için benzer bir kaotik anlam taşımaktadır.



Şekil 4. 59 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Beyoğlu'nda bir teras katı¹



Şekil 4. 60 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Yoğun kent dokusu önünde Mina'nın sıkışmışlık hissi aktarılır²



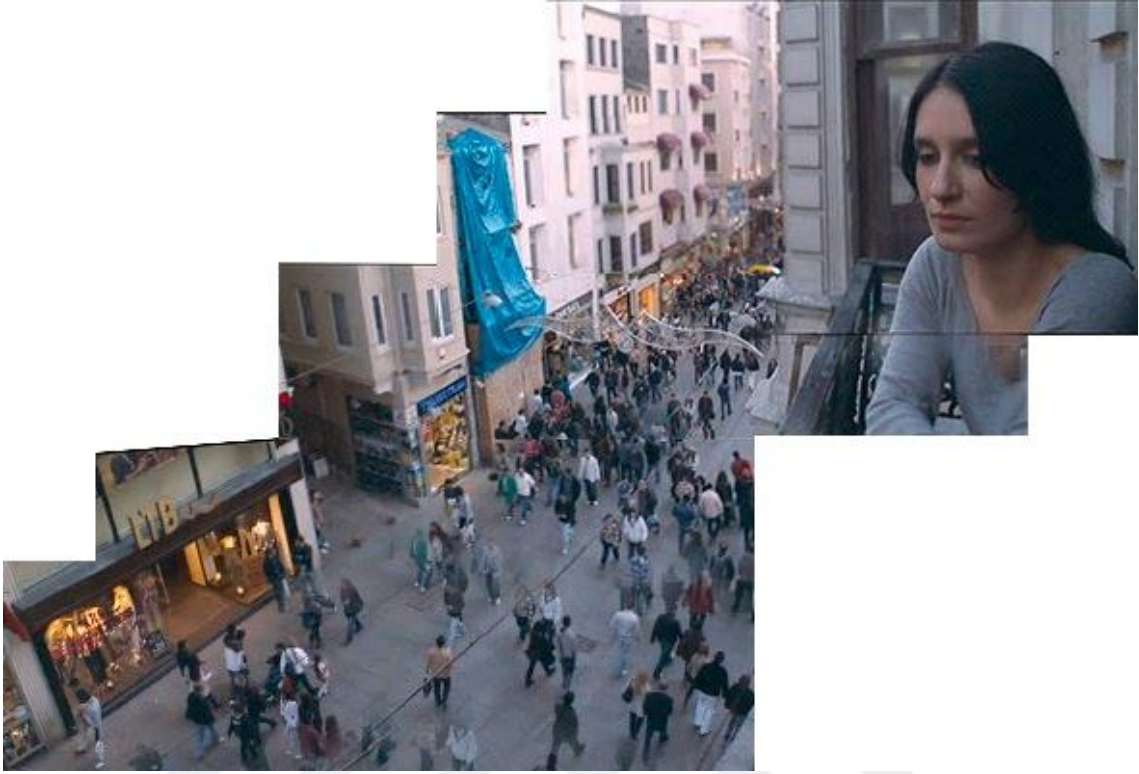
Şekil 4. 61 Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)³

¹ Filmin 1:08:05-1:08:30 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

² Filmin 1:08:48-1:09:05 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

³ Filmin video görüntülerinden oluşturulmuştur.

İstiklal caddesi, seyyar satıcıları, sokak müzisyenleri, hareket halindeki kalabalığıyla birlikte gece ve gündüz çekimlerinde gösterilir (Şekil 4. 62).



Şekil 4. 62 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) İstiklal Caddesi¹

Mina'nın çalıştığı Rumeli Han'daki kafe zabıtalardan büyü yapıldığı gerekçesiyle mühürlenmiştir (Şekil 4. 63). Asıl neden ise Tayfun'un yaşadığı maddi sıkıntı nedeniyle borçlarını ödeyememesidir.

¹ Filmin 26:44-27:14 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.



Şekil 4. 63 Şimdiki Zaman (2012) Rumeli Han ¹

Filmin mekanlarının gerçek hayatla örtüştüğü bu noktada Rumeli Han'ın mevcut durumundan bahsetmek yerinde olacaktır. 2012 yılında el değiştiren Rumeli Han, 2017 itibariyle a A Curio Collection By Hilton Hotel olarak açılacaktır [76]. Yaşar A. Adanalı, İstiklal Caddesi'nin son yıllardaki dönüşümünü şu şekilde açıklamaktadır:

İstiklal Caddesi'nin dönüşümünün almakta olduğu halin belirlenmesinde büyük yerli ve yabancı sermayenin emlak yatırımları önemli bir rol oynamakta, her geçen gün yatırımcıların caddedeki

¹ Filmin 1:30:57-1:31:17 süresindeki DVD görüntülerinden oluşturulmuştur.

emlak alım satım hacmi artmakta, mülkler çok hızlı bir şekilde el değiştirmektedir. İstiklal Caddesi, İstanbul'un küreselleşme sürecinin etkisi ve sermayenin caddeyi geri istemesi ile çok hızlıca yeni bir döneme girmektedir. Muazzam insan akışına sermaye akışının döndürücü etkisi eşlik etmekte, cadde ve ona bağlanan sokaklar ve etrafında öbekleşmiş mahalleler, soylulaştırma sürecinin İstanbul'da öncelikli gözlemlendiği ve yoğun bir şekilde hissedildiği bir vitrin halini almaktadır. Bu dönemde caddenin tarihselliğinden süzölmüş özgünlüğünü ne kadar koruyacağı bir soru olarak belirmektedir [77].

Kentsel dönüşüm sonucu kentlinin yaşadığı çaresiz durumu anlatma açısından film, **11'e 10 Kala** (2009) ile benzeşmektedir. Ancak **11'e 10 Kala**'da Mithat Bey'in taşınmaya direnme hali onun evine, hatıralarına, İstanbul koleksiyonuna bağlı olması ve eviyle birlikte mazisini de yitirecek olmasıdır. Mina'nın direnme hali ise çaresizliğinden kaynaklanmaktadır. Bir sahnede anladığımıza göre Mina'nın maddi olarak görece daha iyi durumda ablası vardır, ancak o da Mina'ya yardım etmemektedir. Mina'nın işi yoktur, parası yoktur, olan parası Amerika hayali içindir. Bu evden çıksa gidecek evi yoktur, bu nedenle son ana kadar burada yaşamaya çalışır.

Filmin sonunda birkaç gün sonra amelelerin apartmana geleceği, muhtemelen Mina'yı da eşyalarıyla kapı önüne konulacağını öğreniriz. Mina'nın geleceği kapanış planında gördüğümüz suda akıp giden kahve fincanlarındaki gibi bu fincanlarda gördüğü fallar gibi belirsizdir.

Filmde İstanbul'daki dönüşümün aktarıldığı mekan Yeldeğirmeni'dir (Şekil 4. 64, Şekil 4. 65). Küreselleşme ve İstanbul'un dönüşümünü daha yakından incelemek için Yeldeğirmeni'nin sürecini, filmin açtığı sorunun izinden ele almak yerinde olacaktır.



Şekil 4. 64 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Yeldeğirmeni



Şekil 4. 65 Şimdiki Zaman (B. Söylemez, 2012) Yeldeğirmeni

İstanbul'daki bütün soylulaştırma süreci yaşanan bölgelerde ortak olan nokta, bu bölgelerin daha önce azınlıkların veya yabancıların yaşadığı, zaman içinde çeşitli nedenlerle bu kişilerin terk ettiği, günümüzde hala boş duran veya kırdan kente göç edenlerin yerleştiği mahalleler olmasıdır [78]. İstanbul bağlamında soylulaştırma 1980'lerden sonra tarihi konut stoğuna sahiplik yapan semtlerde (örneğin Cihangir, Galata, Fener-Balat, Kuzguncuk) varlığını hissettirir. Yeldeğirmeni'nde de benzer bir süreç tartışılmaya başlanmıştır.

Yeldeğirmeni 18. Yüzyıl sonlarında padişaha ait köşklerin yer aldığı, 1885'te Kuzguncuk yangınında evlerini kaybeden Yahudilerin buraya yerleştiği bir semttir [79]. Kadıköy'ün sahil bölgesinde yer alan Yeldeğirmeni, mevcut pozisyonu ve kent yapısının değişmesi sonucunda geçmişte önce sayfiye, sonra da sakin bir apartman mahallesi olma konumundan çıkarak günümüzde kent merkezinde oldukça içine kapanık, yoğun bir yerleşim dokusuna sahip bir semt haline gelmiştir [80]. Bu sürecin nedenlerinden İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin gündeminde yer alan Haydarpaşa Kentsel Yenileme Projesidir.

Projenin gerçekleşmesi durumunda Yeldeğirmeni Kadıköy'den Üsküdar'a uzanacak kentsel dokunun tam ortasında yer alacaktır. Semtın batı sınırını oluşturan ve atıl durumda olan istasyon binaları ve tren manevraları alanlarının kapladığı üzerinde inşa edilecek yeni yapılar yüzünden semtin üzerine ağırlık bindirilmiş olacaktır. Semtın yapısında dönüşüme neden olan bir diğer faktör 2000'li yılların ikinci yarısından itibaren Yeldeğirmeni'ne odaklanan çevre düzenlemeleri, konut rehabilitasyonları, kültürel etkinliklerin ivme kazanmasıdır. Bu gelişmeler sonucunda tasarım ofisleri, hosteller, retro dükkanlar, sanatçı atölyeleri, sanat mekanları ve kafe-restoranların sayılarında artış sonucu semtin soyluştırılmanın şiddetlenmesi ve kontrolsüz bir kültür sermayesinin oluşmasına hız kazandırılmıştır [79].

Yeldeğirmeni'nde gerçekleştirilen bir gezi turu bu sürecin bir uzantısıdır:

2014 yılında Tasarım Bienali kapsamında Yeldeğirmeni'nde bir gezi turu düzenlenmiştir. Tur fiyatının 100 lira olmasıyla hayli tepki çeken gezinin tanıtımında Yeldeğirmeni'nin Kadıköy Belediyesi'nin öncülüğünde bir sanat ve tasarım semtine dönüştürülmek istenen semtte duvarlar bir tuvale dönüşmüş durumda olduğu belirtilir. Bobo Kadıköy adını taşıyan tur, Galata'nın ardından sanat ve tasarımla kendiliğinden dönüşmenin bir örneği olduğunu belirterek Yeldeğirmeni'ndeki dönüşümün ardındaki diğer dinamikleri görmezden gelerek, dönüşümün sahiplendirilmesin zihinsel bir üretim [81] gerçekleştirmektedir.

4.7 Çekmeköy'deki Mekansal Ayrışmanın Göktürk'teki Temsili:

“Çekmeköy Underground (2015)”

1999 Depremi sonrası İstanbul'da yapılaşmanın kuzeye doğru gelişmesi, başta güncel mega projeler olan Kanal İstanbul, Üçüncü Havalimanı, Üçüncü Köprü ve bağlantı yolları çevresinde artan arsa spekülasyonları ile birlikte hızla devam etmektedir. Çeperlerine doğru genişleyen İstanbul'da kamerasını bu çeperdeki yaşam alanlarına yönelten **Çekmeköy Underground** filmi anlatısını kentsel/mekânsal ayrışmanın toplumsal etkileri üzerine kurmaktadır.

Filmin yönetmeni ve senaristi Aysim Türkmen bir röportajında [82] Çekmeköy'de bir site duvarında 'çekin lan duvarı teli, insan gibi yaşayın' yazısını gördüğünü ve onu yazan genci araştırmaya başlayarak filmin öyküsünü oluşturduğunu söyler.

Küresel ekonominin kültürel ve sosyal ayrımı keskinleştirmesiyle kentler ekonomik ve kültürel tüketim farklılıklarına bağlı olarak mekânsal olarak parçalanmaktadır. Ayşe Öncü, küresel tüketim kültürünün yarattığı 'idealinizdeki ev' efsanesinin Türkiye'de 1990'lar ile birlikte konut tüketimini, ait olunan sınıfın ve yaşam tarzının göstergesi haline getirdiğini açıklamaktadır [83]. İstanbul'da sayıları hızla artan yeni zenginlerin güvenli yatırım ihtiyacı ve gösterişçi tüketim yoluyla kültürel sermayelerini dönüştürmeye çalıştıklarını söyleyen Hatice Kurtuluş, bu talebin lüks kapalı yerleşmelerin karşıladığını belirtmektedir. Kapalı sitelerin tercih sebebinin ilk bakışta güvenlik ihtiyacı olarak vurgulanmasına rağmen, Kurtuluş altında yatan asıl nedenin değişen kültürel sermayenin yaşam tarzı yoluyla ifade edilmesi olduğunu belirtmektedir [84].

İstanbul'daki lüks/kapalı konut sitelerine dair güncel veriler için *'İstanbul Dönüşüm Coğrafyası'* başlıklı çalışmadan yararlanılmıştır [43]. Bu çalışmaya göre “2010 yılında İstanbul'daki lüks/kapalı konut sayısı 2290'dır.” İstanbul geneline yayılan siteler, Boğaz çevresi, Beylikdüzü-Esenyurt-Başakşehir, Sarıyer-Kilyos, Maltepe-Tuzla, Ataşehir-Çekmeköy ve Beykoz bölgesinde yoğunlaşarak kümeler ve koridorlar oluşturmaktadır. İstanbul'un iki yakasında kuzeye doğru ilerleyen lüks/kapalı konut sitelerinin yoğunlaştığı bölgelerin E-5 karayolu ve TEM bağlantı yolları belirleyici olmuştur. Çalışmada Ataköy-Çekmeköy-Sancaktepe koridorunun sanayi dönüşümü yaşanacak olan Ümraniye'deki kümelenmeyle birleşme eğilimi gösterdiği belirtilmiştir.”

Film, öyküsü Çekmeköy’de geçmesine rağmen benzer mekânsal dinamiklere sahip Göktürk’te çekilmiştir. Yönetmen bu farklılığın nedenini “iki yıl süren senaryo yazım süresince Çekmeköy’deki gecekonduarın apartmanlaşması ve bu nedenle istedikleri görselliğin kaybolması” olarak açıklamıştır.

Çekmeköy Underground ’un kahramanları gecekonduada yaşayan ve arabesk rap müzik yapan üç genç arkadaşdır (Şekil 4. 66) Oto yıkama servisinde çalışan Tarık ve Ferhat, patronun izniyle atölyenin arkasındaki boş mekanı rap müzik yarışmasına hazırlanmak için stüdyo olarak kullanmaya başlar. Bir kuaförde manikürcü olarak çalışan arkadaşları Seda ile birlikte şarkı yazıp klip çekerek yaşadıkları bu zorlu hayatın içinde kendilerini ifade ederler.



Şekil 4. 66 Çekmeköy Underground (Aysim Türkmen, 2015)

Filmde yer alan ana ve yan karakterler üzerinden hikayede çok sayıda çatışma alanı yaratılmıştır. Bunlardan ilki Tarık ile abisi Cemal arasındadır. Uyuşturucu kuryeliği suçundan tutuklanan Cemal beş yıl sonra hapisten çıkar. Tarık ve arkadaşları ise onun iftira yüzünden haksız yere ceza aldığını düşünmektedir.

Tarık ve ailesi 1999 Depremi’nden sonra İzmit’ten geldikleri Çekmeköy’de müstakil bir evde yaşamaktadır. (Şekil 4. 67) Cemal, hapisten çıktıktan sonra korsan taksicilik yapmaya başlamıştır. Abisi hakkındaki gerçeği öğrenen Tarık’la Cemal arasında tartışma çıkar. Cemal, aşık olduğu Leyla’ya sitedeki apartmanlardan ev almak için paraya ihtiyacı olduğunu ve bu yüzden kuryelik yaptığını itiraf eder.



Şekil 4. 67 Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015) Tarık'ın evinden manzara

Diğer bir çatışmanın tarafı ise Leyla ile evlenen emlakçı/müteahhit Saffet'tir. Emlakçılık yapan Saffet, Çekmeköy'de artan konut üretimiyle birlikte müteahhitliğe başlamış ve zengin olmuştur. Böylece Cemal'in karşısında hem ekonomik hem sosyal olarak üstünlük sağlamıştır. Türkiye'de neoliberal ekonomik politikalar doğrultusunda kentsel mekanların yeniden üretiminin kazançlı hale gelmesi yerli ve yabancı sermaye yatırımlarının inşaat sektörüne yönelmesine yol açmıştır. "Kent arazilerinin yasal düzenlemelerle imara açılma süreci kolaylaşırken, politik kayırmacılık ve arazi mafyası da yerli sermaye yatırımlarını artırmıştır." [84]. Mafyatik ilişkileri de olan Saffet, Ferhat ve Tarık'ın patronunu tehdit ederek onların çalıştığı atölyeyi satın alır. Müzik yarışmasında başarılı olmak tek hayalleri olan gençlerin kendilerine ait tek mekan da ellerinden alınmış olur.

Ferhat, serviste çalıştığı bir gün lüks araçlarıyla gelen iki kardeşle (Emir ve Berfin) rap müzik üzerine sohbet etmeye başlar ve onları atölyeye davet edip Tarık ve Seda ile tanıştır. Ailelerinin Almanya'dan Türkiye'ye dönüş yapma kararıyla birlikte Çekmeköy'de güvenli kapalı sitede yaşamaya başlayan kardeşler yeni çevrelerinin güvenlik kameralarıyla dolu olmasından hoşnut değildirler. (Şekil 4. 68)



Şekil 4. 68 Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015)

David Harvey, servet ve iktidarın dağılımındaki artan kutuplaşmanın, giderek etrafı çevrilmiş kent parçaları, güvenlik kontrollü konut alanları ve sürekli olarak gözetim altında tutulan özelleştirilmiş kamusal mekanlardan oluşan kentlere neden olduğunu söylemektedir [85]. **Çekmeköy Underground**'da tam da Harvey'in 'parçalanmış, bölünmüş, çatışma temayülü taşıyan' olarak tanımladığı kent formuna sahip bir mahallede yaşayan gençler güvenlik nedeniyle sürekli olarak gözetlenmekte ve dışlanmaktadır (Şekil 4. 69)



Şekil 4. 69 Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015)

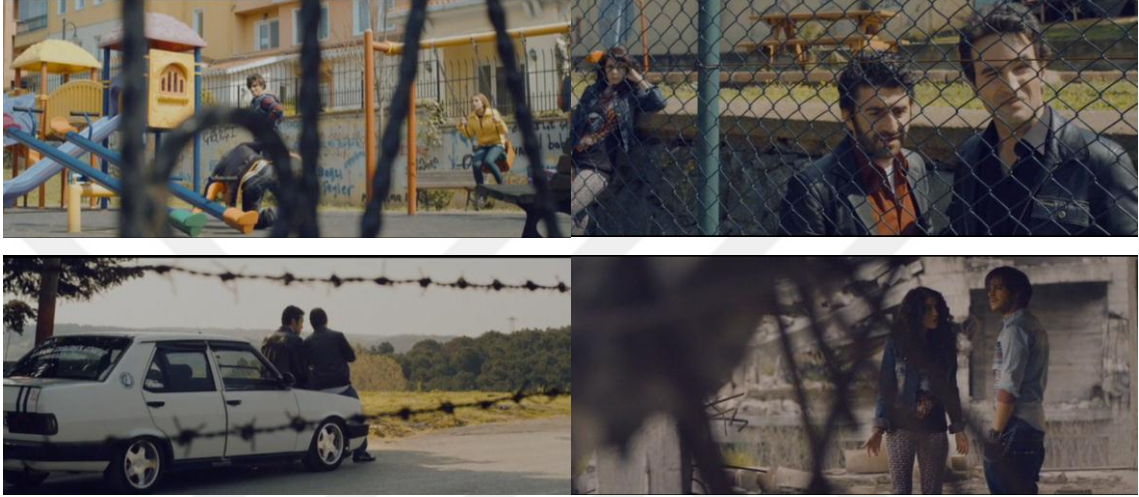
Emir'in daveti üzerine Tarık, Ferhat ve Seda, yüksek duvarlarla ve tel örgülerle çevrili siteye giderler ancak kapıdaki güvenlik onları içeri almak istemez (Şekil 4. 70). Bunun üzerine tartıştıkları sırada Berfin site girişine gelir. Güvenlik görevlisi onları içeri alamayacağını çünkü mahallenin serserileri olduklarını söyler. "Mekânsal ayrışmaya neden olan kapalı yerleşmeler, alt sınıfları dışarıda tutarak onları ötekileştirir." [84]. Haksızlığa uğrayan Tarık ve arkadaşlarının Emir ve Berfin ile ilişkisi bu olaydan sonra kesilir. "Mekansal ayrışma zaten gergin olan toplumsal bağları kopartmıştır." [84].



Şekil 4. 70 Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015)

Tarık ve arkadaşlarının etrafını saran sitelerin güvenlik kameraları tarafından sokakta sürekli izlenir olmalarının yanında mahallede de polis sürekli olarak kimlik kontrolü

yapmaktadır. Tarık Berfu'ya hediye almak için girdiği mağazanın görevlisi de onun dış görünüşünden hoşnut olmadığı için kötü davranır. Parçalanmış kentte, ayrışma sadece mekânsal değildir, ait olunan sınıf, bireyin tüketim alanının da sınırlarını çizer. Gençlerin bu sınırlanma, sıkışma hali onları devamlı olarak çitlerin, tellerin arkasından gördüğümüz sahnelerle seyirciye aktarılır (Şekil 4. 71).



Şekil 4. 71 Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015)

Aynı zamanda kamera bir orman sahnesi dışında Çekmeköy'ün hatta ev ve atölyenin dışında başka bir mekanı göstermez (Şekil 4. 72). Bu onların İstanbul'la olan sınırlı ilişkilerinin bir temsili gibidir.



Şekil 4. 72 Çekmeköy Underground (A. Türkmen, 2015)

Filmin son sahnesinde müzik yarışmasına ‘mekansız kral’ rumuzuyla katılan Tarık kentle kurduğu ilişkiyi adeta özetlemiş olur.

Çekmeköy Underground, daha önce incelenen **Kanun Namına** (1952) ve **Gurbet Kuşları** (1964) filmleri ile karakterlerin meslekleri olan araç servisi ve taksicilik üzerinden ortaklaşmaktadır. **Kanun Namına**’da oto tamircisi olan Nazım İstanbullu’dur ve Aksaray’da yaşamaktadır. Atölyesi ise Haliç tersanesinde yer almaktadır. **Gurbet Kuşları**’nda Selim taksicilik yaparken kardeşi ve babası ise Sultanahmet’te açtıkları oto tamirhanesinde çalışmaktadırlar. Taşı toprağı altın İstanbul’a daha çok para kazanmak için Anadolu’dan göç etmişlerdir. **Çekmeköy Underground**’da ise Tarık ve Ferhat, ailelerine destek olmak için oto yıkamacıda çalışmaktadırlar. Tarık’ın abisi Cemal ise korsan taksicilik yapmaktadır. Tarık ve ailesi 1999 Marmara Depremi’nde İzmit’e taşınmıştır. Filmde ailesi ile bilgi verilmeyen Ferhat ta muhtemelen iş için İstanbul’a göçmüş ailenin bir ferdidir. İkisi de Çekmeköy’de derme çatma müstakil evlerde yaşamaktadırlar. İstanbul’u ele alan bu üç filmi incelediğimizde ilk olarak İstanbullu olan karakterlerin , ardından kente yeni göçmüş Anadolu insanı ve son olarak da kentteki ikinci nesil göçmenler olduğunu görmekteyiz. İstanbul’da yer alan sanayi alanlarının zaman içerisinde değişimini filmler üzerinden okuyabiliriz. 1960 Doğu Marmara Bölge Planı’ndan itibaren kent gündeminde yer alan İstanbul’da sanayinin desantralizasyon süreci, küçük üreticilerin küçük sanayi sitelerine, daha büyüklerin ise organize sanayi bölgelerine taşınması ve kent merkezlerinin imalat faaliyetlerinden arındırılması şeklinde gelişmiştir [22]. Filmlerde gördüğümüz 1950 ve 60’lı yıllarda Haliç ve Tarihî Yarımada’da yer alan üretim tesisleri “kentlin batısındaki İkitelli’ye taşınmıştır”. Tekeli, sanayinin İstanbul metropoliten alanında ve çevresinde yerleşmesiyle boşalan eski sanayi ve liman bölgelerinde, kıyı alanlarında, tarihi kent merkezinde ve gecekondu alanlarında farklı kentsel dönüşüm uygulamalarının gündeme geldiğini belirtir [22]. Neoliberal ekonomik politikalar kent mekanını bir yatırım alanı haline getiriyor ve bunu da yeniden üretim süreçleriyle gerçekleştiriyor. Filmlerde de görmüş olduğumuz gibi kentin değişen yapısının bir nedeni de kentsel mekanın yeniden üretime sokularak kazanç elde edilmesidir.

SONUÇ

S. Kracauer [8], mekan ve toplum arasındaki ilişki için “her tipik mekân, tipik toplumsal ilişkiler tarafından meydana getirilir ve bu ilişkiler bu mekân içinde bilincin çarpıtıcı müdahalesi olmaksızın ifade bulur. Bilincin inkâr ettiği her şey, aksi durumda bile isteye gözardı edilecek her şey, bu mekânın inşasına katkıda bulunur. Mekânsal imgeler toplumun rüyalarıdır. Nerede bir mekânsal imgenin hiyeroglifi deşifre edilirse, orada toplumsal gerçekliğin temeli kendini gösterir.” demiştir. Aktardığı kent imgeleri ile sinema kenti analiz etmenin bir yöntemidir. Kent imgeleri Kracauer’in belirttiği gibi toplumsal ilişkileri tüm gerçekliğiyle barındırır. Sinemada yansıtılan kent, yalnızca yönetmenin bakış açısıyla yansıtılmaz, aynı zamanda toplum tarafından kente nasıl anlam yüklendiğini de aktarır. Bu bağlamda çalışmada İstanbul’un sinemasal temsili üzerinden kentin gelişimi ve değişimi incelenmiştir.

İstanbul’da ilk sinematograf gösteriminin yapıldığı 1896’da Osmanlı modernleşme hareketleri içindeydi. Avrupalılar tarafından düzenlenen ilk gösterimler, gayrimüslim ve Avrupalıların yaşadığı Pera’da gerçekleşmiş ve buradan kente yayılmıştır. Avrupa kentlerinin görüntülerini taşıyan sinema, aynı zamanda modern kent deneyiminin yaşandığı bir mekan olmuştur. Cumhuriyet’in kurulmasıyla başkentin Ankara olması İstanbul’un siyaseten ihmal edilmesine yol açmıştı. Ancak sinema salonlarının sayısı, film sektörünün burada yer alması, kentin görkemli silueti ve tarihi mekanlarının görsel estetiği, gibi sosyal, ekonomik, fiziksel nedenlerle İstanbul sinemada kurucu öge olmaya devam etmiştir. 1950’lere kadar İstanbul modern hayatın dekoru filmlerde olarak yer almıştır.

Sinema aracılığıyla imgesi köylere, kentlere yayılan İstanbul, Yeşilçam sinemasında göz alıcı kent manzaraları ve mekanlarıyla temsil edilerek, kent hayatı ve kentli olmak masalsı bir anlatı içinde sunulmuştur. Böylece kente göç özendirilerek Demokrat Parti'nin kentlerde ticaret ve sanayinin gelişmesine yönelik politikalarına hizmet edilmiştir. Ancak özellikle 1960 sonrası köyden kente iç göçün artması ve ortaya çıkan konut sorunu başta olmak üzere modern kent hayatının çelişki ve sorunları filmlerde işlenmiştir. Modern-geleneksel, Doğu-Batı, iyi-kötü gibi ikilikler, hem İstanbullu hem de göçmenlerin gözünden aktarılmıştır.

1980'den günümüze film örneklerinin seçiminde, sinemasal anlatımda kentsel mekanın sadece olayın geçtiği yer, bir arka fon olmanın ötesinde, kentin toplumsal, ekonomik ve kültürel bileşenlerini analiz edebilmemizi sağlayacak şekilde temsil edilmesi olmuştur. Özellikle 1990 sonlarından itibaren Türk sineması, kent yaşamının yarattığı sıkıntıları, kentsel politikaların kent ve kentli üzerindeki etkilerini ele almıştır. 1960-1980 dönemindeki filmlerdeki gibi İstanbul, İstanbullu için sahip olunan değerlerin hızla yitirildiği, göçmenler içinse özellikle ekonomik nedenlerle geldikleri ancak sorunlarla karşılaştıkları bir kenttir. Kent imgeleri, sadece görsel eleman olmamış, filmlerin hikayesinin temel dinamiklerinden biri olmuş, öyle ki filmdeki baş karakter(ler)le kentin hikayesi birbiri içine geçmiş bir hale gelmiştir.

Ele alınan dönemdeki filmlerde kentin hikayesini oluşturan etmenler küreselleşme yolundaki İstanbul'un bileşenleridir ve filmin geçtiği döneme göre farklı başlıklarda işlenmiştir. Bu başlıklar, filmin hem anlam dünyasını hem de ekrana yansıttığı görsel dünyayı oluşturur. Böylece dönemin İstanbul'unun kentsel sorunları sinema aracılığıyla izleyiciye aktarılmış ve belgelenmiş olur (Çizelge 4. 1).

Çizelge 4. 1 Filmler ve işledikleri İstanbul dönüşüm başlıkları



Şentürer [86], İstanbul'un bugünkü kentsel mekan ve bina üretimi pratiklerinin ardındaki yönelim ve politikaları belirleyen genel güncel dinamiklere bakıldığında, stratejik konum, ekonomi ve politika/rant, nüfus/göç, tarih-kimlik-kültür, deprem ile bunlara eklenme roller ve vizyonlardan söz edildiğinin altını çizer. "Bu genel ve güncel dinamikleriyle beraber İstanbul'a biçilen rolleri, metropol/anakent, küresel kent, dünya mirası kent, Doğu/Asya ile Batı/Avrupa arasında, Avrupa kenti, Ortadoğu kenti, kültür başkenti, ekonomik merkez, ticaret merkezi, sanat merkezi, moda merkezi vb. şeklinde sıralamak mümkündür. Fakat İstanbul'a ilişkin yapılan bu rol tanımlarının ardında ve içinde mevcut İstanbullu pek de yer almaz" [86]. Şentürer'in İstanbullular'ın bulunduğu bu gözardı edilme halini ele alınan filmlerde çok net bir şekilde görmekteyiz. (Çizelge 4. 2).

Çizelge 4. 2 Kentle ilgili filmlerde geçen seçilmiş replikler



Filmde karakterler, kendilerine dayatılan kentsel kararlar karşısında çaresiz kalmaktadırlar. Muhsin Bey, Beyoğlu'nun değişimi sonucu evinin yıkılmasının, Mahsun artık parayla girildiği için dışlandığı Rumelihisarı Kalesi'nin, Mithat Bey izni olmadığı halde yıkılan apartmanının, Mina, otel yapılacak evinin yani yaşadıkları mekanın/kentin yitip gidişinin karşısında çaresiz haldedirler.

Türkiye'nin endüstriyel üretim merkezi olan İstanbul'un artık rant üretim merkezi haline dönüştüğüne, sakinlerinin önemli bir kısmına "yeterince tüketemedikleri" için gereksiz gözüyle bakıldığına ve kentin küresel ekonomiye entegre olmuş (ve/veya tüketim gücü olan) kesimlere hizmet edecek şekilde yeniden düzenlendiğine şahit olmaktadır [43]. Başat ekonomik büyümenin inşaat sektöründeki yatırımlar ile gerçekleştiği Türkiye'de, yaşam alanları kentsel dönüşüm projeleriyle tehdit altında olan yoksul kesimdekilere, artık orta sınıflar da dahil olmuştur. 2000'lerin İstanbul'u artık tarihi semtleri, gecekondulu mahalleleri, merkezinde ya da çeperinde yer alan farklı noktalarıyla "bir sermaye birikim ve ekonomik değer üretim kaynağı" [88] haline gelmiştir. **Büyük Adam Küçük Aşk**'ta Rifat Bey Ulus'ta gökdelenlerin gölgesinde spor yapar, Mina İstanbul'da soylulaştırmanın son duraklarından olan Yeldeğirmeni'nden taşınmak zorunda kalır.

Tabutta Rövaşata ve **Şimdiki Zaman**'ın dışındaki filmlerde iki karakterin karşıtlığı üzerinden kentin çelişkisi ele alınır. **Tabutta Rövaşata**'da Muhsin'in ve **Şimdiki Zaman**'da Mina'nın karşısında bir öteki yer almaz. Bu iki karakterin ortaklaştığı diğer bir nokta, her ikisinin de kentte/mekanda sıkışmış halidir. Evsiz olan Muhsin, kentin artık bazı yerlerine alınmaz, önceden girdiği Hisar'a artık giremez. Mina ise bir yolunu bulup gidemediği İstanbul'da, yaşadığı eve artık giremez. Soylulaştırma sonucunda yeniden üretilen mekan, bazı bireyler için sınırlı hale gelmiştir.

Tüm kalabalığı, karışıklığına rağmen İstanbul, Anadolu için fırsat şehridir ve ekonomik nedenlerle iç göç almaktadır. Bir yandan da sahip olduğu "göz kamaştırıcı imgeler" ile A. Artun'un deyimiyle "sonsuz bir gösteri, bir fantazmagoriadır, içinde gezilmeyi, bakılmayı, keşfedilmeyi beklemektedir" [87]. **Muhsin Bey**'de Ali Nazik ünlü olup hayallerindeki lüks hayatı yaşamak için gelmiştir. **Uzak**'ta "hep siz mi gezeceksiniz, biraz da biz gezelim" diyen Yusuf, kalabalıkların içinde dolaşır, kadınları takip eder, o da Ali Nazik gibi kent hayatında kadınların hayalini kurar. İkisi de iş bulmaya para kazanmaya gelmiştir, **11'e 10 Kala**'daki Ali gibi. Walter Benjamin "büyük kentlerin kalabalığı, onları ilk kez gözlemleyenlerde korku ve dehşet bulma duygularına yol açmıştır" der. Ali, uzun yıllardır İstanbul'da yaşamasına rağmen, bildiği dünya çalışma alanıyla sınırlıdır. O da Mithat Bey için Karaköy-Eminönü'ne gittiğinde önce korkuyla sonra ise hayranlıkla izler kent manzaralarını.

Filmlerde İstanbul'un cazibe noktaları göçmenlerin gözünden ele alındığı gibi artık sınırları hızla genişleyen yeni yerleşim yerleri de kentlinin gözünden aktarılır. Öztürk'ün deyimiyle **Büyük Adam Küçük Aşk**'ta "merkezden çepere" bir bakış vardır. Rifat Bey, hem görmezden geldiği Kürt vatandaşların hem de yaşadığı İstanbul'un dışındaki kentin ve yaşayanların sorunlarını farkederek. Bu filmde, İstanbul göçmenler için diğer filmlerdeki gibi renkli bir dünya kurmaz. "Zaten bizim için hayat bitmiştir" diyen Evdo ve akrabaları İstanbul'da, Ayazma'da kötü şartlar altında gecekonduda yaşamaktadır. Kameranın aşına olduğumuz kent görüntülerinin dışına çıktığı bir diğer film ise Çekmeköy Underground'dur. Kuzeye doğru genişleyen kent, 2000'lerde Kanal İstanbul, Üçüncü Köprü, Üçüncü Havalimanı gibi projelerin yarattığı arsa spekülasyonlarıyla çeperlere doğru gelişimini devam ettirmiştir. **Çekmeköy Underground**, sınırları genişleyen kentin yeni mekanlarını filme almıştır.

İstanbul'un sadece fiziksel değişimi değil, kültürünün değişimi de filmlerde işlenmiştir. Eski İstanbullu Muhsin Bey ve Mithat Bey için İstanbul bir medeniyet simgesidir. Ancak sahip olduğu değerler, zamanla yitip gitmektedir. Kendi değerlerini muhafaza etseler bile yaşadıkları kenti koruyamazlar, yaşanan mekanlar da değişim geçirmeli, yeni kent ve kentli değerlerine göre şekillendirilmelidir.

İstanbul'da artık 1960'lardaki gibi farklı sınıfların kentin farklı noktalarında yaşadığını, yani mekânsal-kültürel ayrışmayı göremeyiz. Kentin herhangi bir noktasında farklı kültür, gelir vs. grubundan insanlar birarada bulunmaktadır. Ancak aynı noktalarda yaşanan bu farklılık, daha görünür ve keskin olmuştur. **Büyük Adam Küçük Aşk** 'ta Ayazma'daki doğru düzgün yolu olmayan gecekonduların yanında TOKİ inşaatları yer alır, **Şimdiki Zaman**'da Ümraniye'de villa ve gecekonduları yanyana görürüz, **Çekmeköy Underground** ise tam da bu ayrışmayı konu alır ve Çekmeköy'deki kapalı siteler ve gecekondularda yaşayanların birbirleriyle ilişkilerini aktarır. Mekansal ayrışma, toplumsal sınırları da keskinleştirmiştir.

İstanbul'un sinema ile ilişkisiyle eşzamanlı olarak kentsel gelişim süreci incelendiğinde, her zaman bir anlam üretme ve kentin üzerinden sunma noktası oluşturduğu görülmektedir. Türkiye'nin küresel pazara eklemlenme sürecinde küresel merkez kent olan İstanbul, bu nedenle sürekli tekrar eden bir döngüde fiziksel, sosyal, ekonomik değişim içindedir. Bu değişim, bir kent analiz ve düşünme yöntemi olarak sinema

zerinden incelenmiştir. Kentin geçirdiği bu değişim sürecini kendine dert edinen ve filmin ana kurgusuna oturtan filmler üzerinden çalışma gerçekleştirilmiştir. İstanbul'un küresel başkent olma politikalarıyla başlayan 1980'lerdeki değişim süreci filmlerde kentlilerin gözünden ele alınmıştır. Günümüzde sınırları çeperlerine doğru genişleyerek yayılan ve taşan kent coğrafyası, sinemasal temsilinde ise tam tersine kentlinin sıkışıp kaldığı, belli sınırlar içinde kentle ilişkilendiği bir sinemasal mekan olarak ele alınmıştır. İstanbul, sınırlı, dışlayıcı, karanlık bir kent temsili ile karşımıza çıkmaktadır. Bu temsil ise aslında kent gerçekliğinin birebir yansımasıdır.



KAYNAKLAR

- [1] Oktuğ, M., (2008). “Kent Sinema ilişkisine Kuramsal Bir Yaklaşım”, Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular, 117-128, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- [2] Akbal, Süalp, Z.T., (2008). “Kent, İmge, Özne ve Dışarıklık Zamanmekanlar”, ZamanMekan, 204-215, der. Şentürer, A., Berber, Ö. ve Sönmez F.U., YEM Yayınevi, İstanbul.
- [3] Akbal, Süalp, Z.T., (2004). ZamanMekan Kuram ve Sinema, Bağlam Yayıncılık, 2004, İstanbul.
- [4] Benjamin, W., (2013). Pasajlar, çev.: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 71-77, İstanbul .
- [5] Tuncer, A.Ö., (2013). “Sokaklar, İnsanlar, Makineler”, Altyazı Dergisi, Sayı 131, Eylül, 48-52, İstanbul.
- [6] Kılıç, L., (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Dost Yayınevi, İstanbul.
- [7] Erdoğan, N., (2010). “Bir Seyirci Yapmak: 1896-1928 arası İstanbul’da Sinema ve Modernlik”, İstanbul Nereye, 175-191, der. Göktürk, D.- Soysal ve L. ve Türel, İ., Metis Yayıncılık, İstanbul.
- [8] Frisby D., (2010). “Siegfried Kracauer”, 141-236, çev.: Akın Terzi, Modernlik Fragmanları, Metis Yayınları, İstanbul.
- [9] Mennel, B.C., (2008). Cities and Cinema, Routledge, USA and Canada.
- [10] Frisby D., (2010). “Georg Simmel”, 57-140, çev.: Akın Terzi, Modernlik Fragmanları, Metis Yayınları, İstanbul.
- [11] Serim, I.B., (2014). “Mimarlık ve Sinema İttifakının Soykütüğü Üzerine”, Betonart Dergisi, Sayı 41, Bahar, 44-49, İstanbul.
- [12] Harvey, D., (2012). Postmodernliğin Durumu, çev.: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.
- [13] Weihsmann, H., (2005). “Mimarlık Ve Sinemada Kent”, röp. Pelin Tan, XXI Dergisi, Sayı 34, Mayıs, 48-52, İstanbul.
- [14] Baker, U., (2011). Beyin Ekran, der. Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul.

- [15] Krutnik, F., (2004). "Kara Kentin Hikayeleri", çev.: Selin Tüzün, Kentte Sinema Sinemada Kent, 99-124, der. Türkoğlu, N.- Öztürk M. ve Aymaz, G., Yeni Hayat Kütüphanesi, İstanbul.
- [16] Mabean, J., (2006). "Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey ile Çinli Kız'da Politika ve Şiir", 23-48, çev.: Ertan Yılmaz, Sinema ve Devrim, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- [17] Suner, A., (2015). Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek , Metis Yayınevi, İstanbul.
- [18] Rodchenko, A., Photomontage in the USSR 1920-1950s Years, <http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/photomontage-in-the-ussr-1920-1950s-years>, 11 Şubat 2016.
- [19] Kirel, S., (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- [20] Erkarlan, Ö., (2003). "60'ların Türk Sinemasında İstanbul", XXI dergisi, Temmuz-Ağustos, 76-79, İstanbul.
- [21] Pamuk O., (2003). "İstanbul – Hatıralar ve Şehir", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [22] Tekeli, İ., (2013). İstanbul'un Planlamasının ve Gelişmesinin Öyküsü, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- [23] Gül, M., (2013). Modern İstanbul'un Doğuşu, çev.:Büşra Helvacıoğlu, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- [24] Kuban, D., (1998). İstanbul Yazıları / Kent ve Mimari, YEM Yayınları, İstanbul.
- [25] İstanbul Modern, Yüzyıllık Aşk: Türkiye'de Sinema ve Seyirci ilişkisi, <http://yuzyillikask.istanbulmodern.org/>, 11 Şubat 2016.
- [26] Egrik, E.B., (2008). Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü İKSV Yayınları, İstanbul.
- [27] Kır, S., (2010). İstanbulun Yüz Filmi, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.
- [28] Tanpınar, A.H., (2008). Mimarlık ve Kent Üzerine Yazılar 1873-1960 : Tereddüd ve Tekerrür, der. Tanju, B., Pandora Yayınevi, İstanbul.
- [29] Bozdoğan, S., (2002). Modernizm ve Ulusun İnşası, Metis Yayınları, İstanbul.
- [30] Narlı, N. ve Kotaman, A., (2008). "Modernleşmeden Küreselleşmeye İstanbul Modeli", Sinematografik Kentler, 204-222, der. Öztürk M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- [31] Öztürk, R., (2011). "Türkiye'de Sinema" 1920'lerden Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim, 127-153, der. Alpkaya, F. ve Duru, B., Phoenix Yayıncılık, İstanbul.
- [32] Berktaş, E., (2010). 1940'lı Yılların Türk Sineması, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- [33] Avcı, A. ve Özhan, D., (2008). "Romanesk Kent: Gurbet Kuşları'ndan Gizli Yüz'e", Sinematografik Kentler, 384-380, der. Öztürk M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- [34] Altınsay, İ., (1996). "Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du", İstanbul Dergisi, Temmuz, 73-75, İstanbul.

- [35] Dabağyan, L.P., (2013). İstanbul'da Gündelik Hayat, Yedirenk Yayınları, İstanbul.
- [36] Bozdoğan, S., (2010). Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, Tarihi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- [37] Sökmen, S., (2005). Çok Tuhaf Çok Tanıdık, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- [38] Türel, İ., (2010). "Göçmenlerin Gözüyle İstanbul", İstanbul Nereye, 191-215, der. Göktürk, D.- Soysal ve L. – Türel, İ., Metis Yayıncılık, İstanbul.
- [39] Akser, A.M., (2001). "Ulusalılık Arayışında Bir Yaratıcı : Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı" Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, 127-153, der. Behlil, M., Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- [40] Çiftçi, A., (2006). "Bohem Beyefendinin Medeniyetle İmtihanı", Altyazı Dergisi, Sayı 62, İstanbul.
- [41] Akpınar, İ.Y., (2010). "İstanbul'da Bir Modern Pay-ı Taht: Prost Planı Çerçevesinde Menderes'in İcraatı" İmparatorluk Başkentinden Cumhuriyet'in Modern Kentine: Henri Prost'un İstanbul Planlaması, 100-120, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- [42] Sey, Y., (1998). "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Mimarlık ve Yapı Üretimi" 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 255-272, der. Sey, Y., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- [43] Yalçın, C.M., Çalışkan, Ç.O., Çılgın ve K., Dündar, U., (2014). "İstanbul Dönüşüm Coğrafyası", Yeni İstanbul Çalışmaları, 47-70, der. Candan, A.B. ve Özbay, C., Metis Yayınları, İstanbul.
- [44] Türkün A., Ünsal, Ö.B., ve Yapıcı M., (2014). "1980'ler Sonrasında İstanbul'da Kentsel Dönüşüm, Mevzuat, Söylem, Aktörler ve Dönüşümün Hedefindeki Alanlar", Mülk Mahal İnsan – İstanbul'da Kentsel Dönüşüm, 81-133, der. Türkün A., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- [45] Erder, S., (2013). "Nerelisin Hemşerim", İstanbul Küresel ile Yerel Arasında, 192-205, der. Keyder, Ç., Metis Yayınları, İstanbul.
- [46] Tanyeli, U., (2005). Hong Kong Ezber Bozan Kentin Halleri, 64-81, Arredamento Mimarlık, Aralık, İstanbul.
- [47] Şen, B., (2011). "Soylulaştırma: Kentsel Mekanda Yeni Bir Ayrışma Biçimi", İstanbul'da Kentsel Ayrışma, 127-153, der. Kurtuluş, Ç., Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- [48] Geniş, Ş., (2011). Kent Kültür ve Ekonomik Dönüşüm, 48-61, İdeal Kent: Küreselleşme, Kent ve Kültür, Mayıs, İstanbul.
- [49] Sivas, A., (2011). Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- [50] Erkiş, D.S., Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze, uvt.ulakbim.gov.tr, 11 Şubat 2016.

- [51] Kozanoğlu, C., (1992). Cilalı İmaj Devri : 1980'lerden 90'lara Türkiye starları, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [52] Gürbilek, N., (1992). Vitrinde Yaşamak - 1980'lerin Kültürel İklimi, Metis Yayınları, İstanbul.
- [53] İslam, T., (2003). İstanbul'da Soylulaştırma: Galata Örneği, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- [54] Bartu, A., (2013). "Eski Mahallelerin Sahibi Kim? Küresel Bir Çağda Tarihi Yeniden Yazmak", İstanbul Küresel ile Yerel Arasında, 43-59, der. Keyder, Ç., Metis Yayınları, İstanbul.
- [55] Gençay, G., (2010). Kuledibi Dillerin Renk Demeti, Heyamola Yayınları, İstanbul.
- [56] Keyder, Ç., (2000). "Arka Plan", İstanbul Küresel ile Yerel Arasında, 1-37, der. Keyder, Ç., Metis Yayınları, İstanbul.
- [57] Batu, A., (2000). "Eski Mahallelerin Sahibi Kim? Küresel Çağda Tarihi Yeniden Yazmak", İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında, 47-48, der. Çağlar Keyder, Metis Yayınları, İstanbul.
- [58] Adiloğlu, F., (2005). Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri, Es Yayınları, İstanbul.
- [59] Öztürk, M., (2007). Sine-masal Kentler : Modernitenin İki Kahramanı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme, Don Kişot Yayınları, İstanbul.
- [60] Kuban, D., 1980'lerde Türkiye'de Mimarlık Genel Bir Değerlendirme, <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/530/7802.pdf>, 12 Şubat 2016.
- [61] Aslan, C., (2012). "İmkansızlığa Rövaşata: Yersizyurtsuzluğun Tabutunda Flanör", Flanör Düşünce, 424-456, der. Köse, H., Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [62] Öncü, E., (2005). "Küreselleşen Kentlerde Yaşam Alanları ve Kimlik Mücadelesi", Mekan Kültür İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler, 85-105, der: Öncü, A. ve Weyland, P., İletişim Yayınları, İstanbul.
- [63] Tapan, M., (1998) "İstanbul Kentsel Planlamasının Tarihsel Gelişimi ve Planlama Eylemleri" 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, 255-272, der. Sey., Y., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- [64] Nefes, T., (2004), "Şehrin Yeni Hikayeleri: Tabutta Rövaşata", Birikim Dergisi, Haziran, İstanbul.
- [65] Öztürk , M., Türk Sinemasında Gecekondular, <http://eits.revues.org/94>, 10 Şubat 2016.
- [66] Genç, S., (2011). "Yakın Dönem Sinemamızda İstanbul Gerçekliği İstanbul ve İstanbullar", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9: Sinema ve Gerçek, 72-86, der. Bayrakdar, D., Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- [67] Perouse, J.F., (2008). "İstanbul Varoşları", çev.: Melis Baydur, Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular, 305-311, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.

- [68] Perouse, J.F., (2011). İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri : Çeperler, Hareketlilik, ve Kentsel Bellek, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [69] Aymaz, G., (2008), "Dekadans Kent İstanbul", Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular, 351-363, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- [70] Akbulut, H., Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine Değerlendirme, <http://docplayer.biz.tr/913565-Nuri-bilge-ceylan-sineması-uzerine-değerlendirme.html>, 11 Şubat 2016.
- [71] Çiçekoğlu, F., (2015). Şehrin İtirazı, Metis Yayınları, İstanbul.
- [72] Çavuşoğlu, E., (2004). "İslamcı Neo-Liberalizmde İnşaat Fetih ve Mülkiyet Üzerindeki Simgesel Hâle", Birikim Dergisi, Sayı:270-Ekim, 44-51, İstanbul.
- [73] Berner, E., (2005). "Uygun Metropol İkilemi: Küresel Toplum, Yerellikler ve Manila'da Kent Arazisi İçin Yürütülen Mücadele", çev.: Leyla Şimşek, Mekan Kültür İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler, 137-162, der: Öncü, A. ve Weyland, P., İletişim Yayınları, İstanbul.
- [74] Aytaç, S. ve Göl, B., (2013). "Ertelenen Şimdiler, Belmin Söylemez ile Söyleşi", Altyazı Dergisi, Sayı 131, İstanbul.
- [75] Cihan Haber Ajansı, Taksim meydanına yerleştirilecek dev ağaçla İstanbul tanıtılacak, www.cihan.com.tr/tr/taksim-meydanına-yerlestirilen-dev-agacla-istanbul-tanitilacak-2357216.html, 17 Şubat 2016.
- [76] F5 Haber, Rumeli Han, 2017'de otel olarak hizmete girecek, <http://www.f5haber.com/emlak-dream/rumeli-han-2017-de-otel-olarak-hizmete-girecek-haberi-5413852/>, 17 Şubat 2016.
- [77] Adanalı, Y. A., Neoliberal ütopya olarak mekânsız mekânlar: Soylulaştırılan İstiklal Caddesi ve ticarileştirilen kent mekanları, http://www.red-thread.org/dosyalar/site_resim/dergi/pdf/9669173.pdf, 12 Ocak 2016.
- [78] Ergün, N., (2006). "Gentrification Kuramlarının İstanbul'a Uygulanabilirliği", İstanbul'da Soylulaştırma : Eski Kentin Yeni Sahipleri, 17-31, der. İslam T. ve Behar, D., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- [79] Karakiya, Y. ve Aksoy, B., (2003). "Yeldeğirmeni", İstanbul dergisi, No 44, 68-71, İstanbul.
- [80] Yücel, D., (2015). "Konut Stokundaki Artıştan Sanata Şu Meşhur 'Soylulaştırma': Yeldeğirmeni Örneği", Genç sanat : Güzel Sanatlar Dergisi, Mart, İstanbul.
- [81] Ünlü, Ö., İstanbul'da 100 TL'ye Sanat Turu, <http://haber.sol.org.tr/toplum/istanbulda-100-tlye-sanat-turu-101436>, 10 Şubat 2016.
- [82] Altuntaş, M., İstirap, Kentsel Dönüşüm ve Bizim Çocuklar: Çekmeköy Underground, <http://www.bantmag.com/magazine/issue/post/38/482>, 11 Şubat 2016.

- [83] Öncü, A., (1999). “İdealinizdeki Ev Mitolojisi Sınırları Aşarak İstanbul’a Ulaştı”, Birikim Dergisi, No: 123, 26-34, İstanbul.
- [84] Kaya, E., (2013). “Şimdiki Zaman: Bir Başrollük Yer Açmak”, Altyazı Dergisi, Sayı 132, İstanbul
- [85] Harvey, D., (2015). Asi Şehirler, çev.: Ayşe Deniz Temiz, Metis Yayınları, İstanbul.
- [86] Şentürer, A., (2010). “İstanbul'un Kentsel Mekân ve Mimarlık Üretimi Üzerine Müzakere, Muhayyile ve Müdahaleler”, Osmanlı başkentinden, küreselleşen İstanbul’a : Mimarlık ve Kent, 1910-2010, 159-160, der. İpek Yada Akpınar, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.
- [87] Artun, A., (2013). “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm” Modern Hayatın Ressamı, 7-33, der. Artun, A., İletişim Yayınları, İstanbul.
- [88] Aksoy, A., (2014). “İstanbul’un Neoliberalizmle İmtihanı”, Yeni İstanbul Çalışmaları, 27-46, der. Candan, A.B. ve Özbay, C., Metis Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Burcu BAKÖ
Doğum Tarihi ve Yeri : 30/06/1987 Tokat
Yabancı Dili : İngilizce, Almanca
E-posta : brcbako@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Yüksek Lisans	Mimarlık Tarihi ve Kuramı	Yıldız Teknik Üniversitesi	2016
Lisans	Mimarlık	Anadolu Üniversitesi	2011
Lise	Fen Matematik	Yunus Emre Anadolu Lisesi	2005

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Firma/Kurum	Görevi
2015	Akasya Pera Mimarlık	Mimar
2015	Veko Proje	Mimar
2014	Ritim Mimarlık	Mimar

2012	HB Mimarlık	Mimar
2011	Darya Mimarlık	Mimar

