



[itobiad], 2021, 10 (1): 312-324.

**Türk Sinemasında Yeni Hayatın Eşiği: Haydarpaşa Garı Üzerine
Değerlendirmeler**

The Threshold of New Life in Turkish Cinema: Assessments on
Haydarpaşa Station

Mustafa AÇA

Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü

Assoc.Dr., İzmir Demokrasi University Faculty of Arts and Sciences Department
of Turkish Language and Literature

mustafa.aca@idu.edu.tr / 0000-0002-0784-9846

Mustafa DİNÇ

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniv. Eğitim Fakültesi Türkçe ve
Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi A.D.

Asst. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart Univ. Faculty of Education Department of
Turkish and Social Science Education

mustafadinc@comu.edu.tr / 0000-0002-5639-4876

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Type	: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received	: 24.07.2020
Kabul Tarihi / Accepted	: 02.03.2021
Yayın Tarihi / Published	: 10.03.2021
Yayın Sezonu	: Ocak-Şubat-Mart
Pub Date Season	: January-February-March

Atıf/Cite as: Aça, M , Dinç, M . (2021). Türk Sinemasında Yeni Hayatın Eşiği: Haydarpaşa Garı Üzerine Değerlendirmeler . İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 10 (1) , 312-324 . Retrieved from <http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/60435/773479>

İntihal /Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <http://www.itobiad.com/>

Copyright © Published by Mustafa YİĞİTOĞLU Since 2012 – Istanbul / Eyup, Turkey. All rights reserved.

Türk Sinemasında Yeni Hayatın Eşiği: Haydarpaşa Garı Üzerine Değerlendirmeler

Öz

19. yüzyılın ikinci yarısında Fransız Lumiere Kardeşlerin sinematograf cihazını icat etmeleriyle birlikte ortaya çıkan ve ülkemize de takip eden yüzyılın başlarında gelen sinema sanatının ilk örnekleri tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de öncelikle belge filmler üzerinden oluşturulmuştur. Dünya savaşlarının hemen ertesinden günümüze gelene değin ise sinema, başlangıcındaki belge niteliğinin yanında zaman içerisinde geliştirdiği türlü konu ve teknik altyapı üzerine çok büyük bir birikim koyarak halk kitlelerinin görsel sanatlar içerisinde en çok ilgi duyduğu ve belki de dünyanın en yaygın bilinen sanat dalı haline gelmiştir.

Anlatının dört unsuru olarak ele alınan olay, yer, zaman ve kişiler bir metin (senaryo) olarak başlayan sinema eseri anlatısının da en önemli unsurlarını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda sinema eserlerinin de bir edebi anlatı gözüyle değerlendirilmesi mümkündür. Hatta sinema eseri bu anlamda edebi eserden bir kat daha ileri giderek özellikle mekân bağlamıyla izleyicinin zihninde daha ayrıntılı bir yer edinebilmektedir. Bu bakımdan mekân sinema eserinin doğru okunabilmesi veya anlamlandırılması açısından çok önemli bir görevi de yerine getirmektedir. Çünkü mekân, sinema eserinin konusunun geçtiği yer olmasının yanında, vermek istediği mesajın da izleyiciye tam anlamıyla yansıtılmasını sağlayan görsel temsillerin sahnelendiği yerdir. Dolayısıyla bir sinema eserini değerlendirme durumunda mekân bağlamı asla göz ardı edilmemelidir.

Türk sinemasında çok önemli bir sinematik gösterge olarak yer alan Haydarpaşa Garı ile ilgili temsillerin değerlendirilmeye çalışıldığı bu araştırmada öncelikle sinema – mekân ilişkisine değinilmiş, ardından Haydarpaşa Garı'nın tespit edilen filmlerde hangi psiko-sosyal, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve geleneksel kodlarla izleyiciye sunulduğu üzerinde durulmuştur. Bu anlamda 1950-2020 yılları arasındaki yetmiş yıllık süre zarfında Yeşilçam sineması olarak adlandırılan Türk sineması geleneğinde Haydarpaşa Garı'nı bir şekilde mekân olarak seçen yaklaşık 80 eserden yapılan seçkilerdeki gar temsilleri görsel içerik çözümlemesi yöntemiyle ele alınıp değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Haydarpaşa Garı, Türk Sineması, Eşik, Mekân, Görsel Çözümleme.

The Threshold of New Life in Turkish Cinema: Assessments on Haydarpaşa Station



“İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi”
“Journal of the Human and Social Sciences
Researches”
[itobiad]

ISSN: 2147-1185

10 the Years

Abstract

In the second half of the 19th century, the first examples of the art of cinema, which emerged with the invention of the cinematograph device of French Lumiere Brothers, and came to our country in the beginning of the following century were created primarily on document films also in our country as all over the world. From the very beginning of the world wars to the present days, besides the documentary characteristics at the beginning, cinema has become the most interested and most widely known branch of art in the visual arts, by putting a great accumulation on the subject and technical infrastructure it has developed over time.

The event, place, time and people, which are considered as the four elements of the narrative, are also the most important elements of the narrative of the cinema works that started as a text (script). In this direction, it is possible to evaluate cinema works with a literary narrative perspective. In fact, cinema can go a step further than the literary work in this sense, and it can have a more detailed place in the mind of the viewer especially in terms of space. In this respect, the place also fulfills a very important task in terms of reading or making sense of the cinema works. Because, as well as being the place where the subject of the cinema work passes, the place is the place where the visual representations, which ensure that the message it wants to give is fully reflected to the audience, are staged. Therefore, in the case of evaluating a cinema work, the context of space should never be ignored.

In this research, in which the representations about Haydarpaşa Station, which is a very important cinematic indicator in Turkish cinema, was tried to be evaluated, the relationship between cinema and space was first mentioned. And then, it is emphasized that which psycho-social, socio-cultural, socio-economic and traditional codes of Haydarpaşa Station were presented. In this sense, in the Turkish cinema tradition called Yeşilçam cinema during the seventy-year period between 1950-2020, the station representations in the selections made from about 80 works that chose the Haydarpaşa Station as a venue were handled and evaluated by visual content analysis.

Keywords: Haydarpaşa Train Station, Turkish Cinema, Threshold, Space, Visual Analysis.

Giriş

Bilindiği üzere, sinematograf cihazının Fransız Auguste ve Louis Lumiere kardeşler tarafından icat edilerek 28 Aralık 1895 tarihinde düzenledikleri ilk tanıtım gösterisi, araştırmacılar tarafından dünya sinema tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Büyük ilgiyle karşılanan yeniçağın bu yeni icadı kısa zamanda kıta Avrupası başta olmak üzere tüm dünyaya yayılmış; Lumiere kardeşlerin kurdukları ekipler aracılığıyla da dünyanın büyük şehirlerinden başlanarak pek çok yeni çekim ve gösterimler yapılmıştır.



Sinemanın bu ilk adımları, genel olarak belgesel film niteliğinde oldukça kısa kayıtlardan ibaret olmuştur ki bu durum, bir anlamda sinemanın ilk eserlerinin tarihi belge kimliğinde olmalarını da sağlamıştır. Nitekim Betton'un (1988: 7) "İlk filmler açık havada çekildi; ne senaryoları vardı ne de yöneticileri. Bunlar belgesel türde röportaj, belgeseller, günlük hayattan sahneler saptayan filmler ve aktüalite filmleriydi" sözleri, sinemanın ilk ürünlerinin bir sanat eseri kimliğine henüz sahip olmadıklarını ifade etmektedir. Ona göre Lumiere kardeşlerin ilk çabaları "ticari geleceği olmayan bir merak konusu" iken Lumiere'leri takip eden Georges Melies'in 1902'de çekmiş olduğu "Aya Seyahat" isimli film, ticari kaygı taşıyan ve bugün dahi kullanılan sinema tekniklerini içeren ilk filmidir. Bu doğrultuda sinemanın sanat anlamında bir yere gelmesinde Meiles'in önemli katkılarının olduğu da unutulmamalıdır.

Takip eden süreçte ise özellikle Dünya savaşlarının hemen ertesinden günümüze gelene kadar sinemanın halk kitlelerinin görsel sanatlar içerisinde en çok ilgi duyduğu ve dünyanın bu anlamda en yaygın bilinen sanat dalı haline geldiği dile getirilebilir. Bugünkü konjonktürde ise sinema sanatı artık toplumların sosyokültürel dinamiklerinden beslenen, onları etkileyebilen, dönüştürebilen, moda değerleri yaratabilen çok büyük bütçeli bir endüstri olarak rüştünü ispat etmiştir.

Yukarıdaki tarihsel süreçle paralel olarak sinematograf cihazının 1896 yılında İstanbul'a getirilmesi ve payitahtta ilk kez sinema gösteriminin yapılması ise sinemanın Osmanlı'ya ve dolayısıyla Türk kültürüne girişi olarak düşünülmektedir (Dinç, 2019: 65). Bu tarihten sonra coğrafyamızda tanınırlığı artan ve aşağı yukarı dünya sineması ile paralel bir gelişim izleyen ülkemiz sineması, pek çok araştırmacı tarafından benzer tarihsel sınıflamalar altında incelenmiştir. Bu araştırmacıların sınıflamalarından hareketle sinemamızın 21. yüzyıla kadar gelen tarihsel aşamalarını "İlk Sinemacılar Dönemi (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1948), Sinemacılar Dönemi (1948-1970), Yeşilçam Dönemi (1970-1980), Darbe Sonrası Türk Sineması (1980 ve Sonrası)" olarak altı başlık altında ele alınabilir (Dinç, 2019: 67-83). Bu doğrultuda sinemasal üretimlerin nitelik ve niceliklerine bakıldığında ise Türk sinemasının günümüzdeki değerini kazanmasında şüphesiz Sinemacılar Dönemi ve sonrasının önemli dönüm noktalarını oluşturdukları araştırmacılarca üzerinde uzlaşılan bir konudur.

Dünyada ve ülkemizde kısaca yukarıdaki şekilde gelişerek günümüzdeki halini alan sinema, bir sanat dalı olarak insanoğlunun daha önce yarattığı tüm diğer sanat alanlarından beslenmiştir. Bu doğrultuda sinemanın bu sanat dalları içindeki birincil ilişkisi edebiyat ile olmuştur ki çağımıza gelene değin pek çok edebi ürünün sinemaya aktarılmış olması bunu doğrulamaktadır. Monaco'nun (2002: 47) da detaylı bir şekilde ele aldığı gibi bir kayıt sanatı kimliğiyle başlangıcında özellikle resim ve fotoğraf gibi dallarla teknik altyapısını oluşturan sinema, sonraki süreçte önemli bir anlatı potansiyeli geliştirerek en güçlü bağına romanla (dolayısıyla edebiyat



alanıyla) kurmuştur. Her ne kadar günümüz okuyucu-izleyicisinin eleştirdiği bir husus olarak edebiyat uyarlaması sinema eserlerinin kitap halinden büyük oranda farklı olmasının yanı sıra Monaco'ya göre (2002: 48) film daha kısa süreli bir anlatımla sınırlı olmasına rağmen yine de doğasında romanın sahip olmadığı resimsel olanaklara sahiptir. Gerçekten de edebi anlatı ile sinematik anlatının olay, yer, zaman ve metin dokuları anlamında örtüşüyor olmalarının yanında sinema anlatısının sahip olduğu görsel kodların, bu dokulara önemli katkılar sunduğu ve anlatımı çok daha etkileyici hale getirdiği ifade edilebilir. Sinemanın önemli birer gücü olan ve her biri kendi başlarına çok çeşitli çalışmalarda ele alınan sinematik göstergelerin en önemli ayaklarından biri de mekânsal göstergelerdir. Bir sinema eserinin nitelikli biçimde okunabilmesi ve değerlendirilebilmesi açısından mekânsal göstergelerin asla göz ardı edilmemesi gerekir. Çünkü sinematik mekân, sadece sinema eserinin anlatısının ve olaylar zincirinin geçtiği yer olarak değil aynı zamanda pek çok psiko-sosyal, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, geleneksel vb. kodu da barındıran ve açık veya örtük biçimde eserin mesajının anlamlandırılıp yorumlanmasına yönelik görsel temsillerin sunulduğu bir ortam olarak da ele alınmaktadır.

Bu kısa değerlendirmeden sonra Türk sinemasının aşağı yukarı Sinemacılar dönemi ve sonrasına yansıyan (1950 ve sonrası) eserlerindeki Haydarpaşa mekânsal göstergesinin kültürel çözümlenmeleri ve seçilen örneklerdeki Haydarpaşa gar sekansı kodları, folklor ve antropoloji gibi kültür bilimlerinin "eşik" kavramına yüklediği anlam ve işlevler odağında ele alabiliriz.

Eşik Kavramı ve Haydarpaşa Gar Sekanslarındaki "Yeni Hayat Eşiği"nin Çağrıştırdıkları

Eşik kelimesini *kapı* kelimesiyle birlikte ele alarak Türkçe'nin çok farklı lehçe ve ağızlarındaki etimolojik değerlendirmelerini ve pek çok sözlükten elde ettikleri çıkarımlarını sunan Atmaca ve Adzhumerova'nın (2010: 23-45) naklettiklerine göre "*kapı, kapı boşluğunun alt yanında bulunan basamak, müzik aletleri için tellerin bindirildiği köprü, altlık, evin dışı, kapı ağızı, çerçeve, başlangıç, bir tepkinin başlamasında ortaya çıkmasında etkili olan ruhsal fizyolojik nokta*" gibi anlamlarının ortaya çıktığı görülmektedir. Tanımlara bakıldığında mimari anlamının ağır bastığı görülen eşik kavramında bu temel anlamdan türeyen ayrıca çok çeşitli metaforik anlamlarının da süreç içerisinde ortaya çıktığı dile getirilebilir. Sözcüğü Türkyılmaz'ın (2019: 153) da ifade ettiği gibi eşik, özellikle tasavvuf anlayışında ulu kişilerin manevi büyüklüklerinin ifade edilmesi için kullanılan bir kavram olmasının yanında, klasik edebiyat geleneğinde de sevgilinin kapısını sembolize etmektedir. Eşik, aynı zamanda mitolojik görüşlere göre de doğa uygarlık karşılaştırmasında uygarlıktan sayılan ev ve benzeri şeylerle doğa âlemi sayılan çevre arasındaki sembolik sınırdır (Beydili, 2004: 204). İnsanlığın kültür tarihi içerisinde oluşturduğu anlatılarda bireyin bir kahraman olarak anlatının öznesi haline gelişini inceleyen Campbell'e göre de (2010: 94-107) eşik, kahramanın gizemli macerasının başlangıcında aştığı zorlu bir süreci



belirtmektedir ki bu zorlu süreci geride bırakması onu örnek bir kahraman haline getirmektedir.

Yukarıda bir kısmına yer verilen bu tanımlarda eşik kavramının iç-dış, alçak-yüksek, güvenli-tekinsiz, kaotik-kozmetik gibi belirgin bir düalist kurgunun ve bir aşamadan diğerine geçmenin tam da orta noktası olduğu izlenimi uyanmaktadır. Nitekim gerek Türk mitolojik düşüncesi içerisinde gerekse İslami etki ile hemen tüm kültür dairesinde özellikle kapı eşiğinde kalındığı takdirde çeşitli musibetlerle karşılaşılacağı gibi olumsuz inanışların yanında türbe eşiklerine ihtimam gösterilmesi, eşiğin öpülmesi, niyazlanması gibi ritüelistik uygulamalar sözü edilen düalist karakteristiğın yansımaları olarak düşünülebilir.

Antropolojik anlamda ise eşik kavramı 1909'da Arnold Von Gennep'in *Geçiş Ritleri* (Les Rites de Passage) çalışmasında ele alınmakta ve daha sonraki pek çok çalışmada da konuyla ilgili önemli bir literatür oluşturulmaktadır. Temel olarak herhangi bir aşamadan bir diğerine geçişte uygulanan ritüelistik pratikleri ifade eden geçiş ritleri kavramıyla ilgili Turner'ın (2018: 95) da belirttiği gibi Gennep söz konusu çalışmasında bütün geçiş ritlerini damgalayan üç evre olduğunu göstermiştir. Ayrılma, kenar (ya da Latince eşik anlamındaki *limen*) ve bir araya gelme¹ olarak isimlendirilen bu üç aşamanın ilkinde geçişini yaşayacak olan birey ya da topluluk bir önceki durumdan sembolik olarak kopmaktadır. Akabindeki "eşik" aşamasında ise ritüelin öznesi olarak birey ya da topluluk muğlak bir biçimde geçmiş ya da gelecek durumun birkaçına sahip olan veya hiçbirine sahip olmayan kültürel bir bölgededir. Üçüncü evre olan bir araya gelmede ise geçiş sürecine giren birey ya da toplum eski statüden koparak yeni statüye, duruma girmiş olur.

Ne ilginç bir tesadüftür ki Lumiere kardeşlerin ilk çekimleri olarak izleyicilere seyrettirdikleri kısa kayıtlardan bir tanesi de *Trenin Gara Girişi* (L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat- Trenin La Ciotat Garına Gelişi) ismiyle tren garıyla ilgilidir². Bu manada trenler ve tren garları, sinema sanatının önemli mekânlarından biri olarak daha ilk yapıtlarda dahi görülebilmektedir. Konunun Türkiye sahasındaki yansımaları da şüphesiz Haydarpaşa Garı etrafında cereyan etmektedir. Nitekim Türk kültür tarihinin bir asırdan fazla bir zamanına sahne olan Haydarpaşa Garı önemli bir mekânsal gösterge olarak örneğın çağdaş edebiyat içerisinde pek çok manzum ve mensur esere konu olmuş; görsel sanatlar bağlamında ise önemli sayıda resim, fotoğraf kompozisyonuna ve yarım yüzyılı geçkin bir zamandan beridir de sinema eserlerine mekân olagelmıştır. Ülkemizdeki sinema çalışmalarının bazılarında ve bazı popüler yayınlarda Gar'ın sinema eserlerindeki görünürlüğü üzerinde durulduğu tespit edilebilmektedir.

¹ Bu üç basamak, çoğu Türkçe çalışmada "ayrılma, eşikte olma ve uyum sağlama" isimleri ile de kullanılmaktadır.

² Lumiere kardeşler mekân olarak tren garını birkaç çekimde daha kullanmışlardır, bunlar arasında Arrival Train Alexandria-1896 (Trenin İskenderiye'ye Varışı) ve Battery Station New York-1896 (New York Batarya İstasyonu) sayılabilir.



Sözcüğü Suner'in (2006: 219) ifade ettiği gibi Gar, Türk sinemasında 1960'ların ortalarından itibaren İstanbul'a giriş noktası olarak buraya dışarıdan gelenlerin bakışlarıyla sunulan toplumsal gerçekçiliğin önemli bir mekânı haline gelir. Toplumsal gerçekliğin Türkiye tarihinde önemli bir konusunu teşkil eden göç ise Özgüç'ün (2010: 137-146) Türk Sinemasında İstanbul isimli eserinde örneklem olarak ele aldığı yapımlardan yola çıkarak dile getirdiği gibi Haydarpaşa Garı'nın "iç göç filmlerinin plato mekânı" olarak tasavvur edilmesini doğurmuştur. Buna mukabil Akdoğan'ın (2018: 10) ifadeleriyle sinema geleneği içerisinde sunumu yapılan garlar, farklı sınıfsal yapıdan gelen insanların bir araya geldiği ve hızla geçip gittiği mekânlar olarak insanlara bakma, gözletme ve dışarıdaki dünyayı hızla inceleme olanağı verirler.

Bu itibarla Türk sinemasındaki Haydarpaşa Gar sekanslarının genellikle bir göç olgusu etrafında şekillendirildiği yukarıda mezkûr sinema çalışmalarında öncelikle dile getirilen bir husustur. Gerçekten de sinema geleneğimiz içerisinde pek çok defa özellikle filmlerin giriş epizodunda köyden büyükşehre (İstanbul) girişin ilk aşaması, trenden inilerek Haydarpaşa Garı'nın kapısında ellerdeki tahta bavullar, sırtlardaki çuval ve yataklar, şaşkın ve heyecanlı bakışlarla belirip yüksek merdivenlerden bir bir inerek şehrin keşmekeşine karışmak şeklinde temsil edilmektedir. Şüphesiz filmlerdeki bu temsilin göç olgusu etrafında hayali kurulan yeni hayata bir basamak olarak yorumlanması mümkün olmakla birlikte Haydarpaşa'ya varan film kahramanlarının aslında bir noktada yukarıda sunulanlar bağlamında öncelikle bir "eşiklik" bakışıyla ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Zira her ne kadar, köyden kente göçle birlikte bir yeni yaşama, kentliliğe, ekonomik ve sosyal doyuma ulaşılmasının ilk basamağı da olsa Haydarpaşa Garı'nda belirmesiyle birlikte kahraman, yine ne eski durumundan tam kurtulmuş, ne de yeni durumuna giriş yapmış; bir anlamda "iki arada bir dereye kalmıştır".

Türk sinema geleneğindeki taşra zihniyetinden bakıldığında İstanbul her şeyden önce "büyük umutların gerçekleştiği, taşı toprağı altın" bir şehir olarak resmedilmektedir. Bu da çoğu kez şehre atılan ilk adımın yeri olan Haydarpaşa Garı'nı bu anlamda değerli kılmaktadır. Ekonomik bir refaha kavuşma, daha iyi şartlarda yaşama, eğitime devam etme vd. gibi birtakım insani umutların gerçekleştirilmesi için gelinen İstanbul'un sinema perdesindeki ilk görüntüsü pek çok yapımda bir Haydarpaşa sekansıyla canlandırılmaktadır.

Kalabalık insan yığınlarının sürekli bir devinim içerisinde bulunduğu, taşranın tüm renklerinin bir sirkülasyon ile devasa kapılardan aktığı temsilleri ile Haydarpaşa Garı, bir bakıma İstanbul'un metropolleşmesinin, büyük bir köye dönüşmesinin de simgesidir. Bu itibarla bir ortak sinema konusu olarak Anadolu'dan "ekonomik eşiği aşma" amacıyla İstanbul'a gelişin simgelendiği yapımlar belki de *Gurbet Kuşları* (1964-Halit Refiğ) isimli esere kadar götürülebilir. Orhan Kemal'in aynı isimli romanından uyarlanan *Gurbet Kuşları*'nda Kahramanmaraş'ta işleri bozulan bir ailenin İstanbul'a göç etmesi ve sonrasında İstanbul'da verdikleri yaşama tutunma



mücadelesi konu edilmektedir. Sonrasında ise aynı amaç ve benzer kurguyla İstanbul'a geliş örneğinin, *Sarı Öküz Parası* (1972-Nişan Hançeryan), *Aç Gözünü Mehmet* (1972-Süreyya Duru), *Gelin* (1974-Lütfü Ö. Akad), *Nereye Bakıyor Bu Adamlar* (1976-Osman F. Seden), *Baba Kartal* (1979-Cüneyt Arkın), *Taşı Toprağı Altın Şehir* (1979-Orhan Aksoy) gibi komediden drama birçok yapımda ele alındığı görülebilecektir. Bu noktada bu örneklerin birçoğunda Haydarpaşa'dan büyük umutlarla giriş yapılan bu yeni ortam bir bakıma masal dünyasının Kaf Dağı imgesi gibi yoğun bir beklentiyle sunulmasına, tüm dertlerin, sıkıntıların İstanbul'a girişle birlikte sona ereceği beklenmesine rağmen çok azı istisna olmak kaydıyla yapımların hemen pek çoğunda beklentilerin karşılanmadığı, İstanbul'da kozmos arayışının boşa çıktığı görülmektedir. Umuda eşlik eden belirsizlikle birlikte eşik kavramına yüklenen "tekensizlik", kültürel, ekonomik ve politik travmaların sebep olduğu kaosun egemenliğine dönüşüvermiştir.

Sözgelişi, *Sarı Öküz Parası* (1972-Nişan Hançeryan) isimli filmde öküz alacak parayı kazanmak için İstanbul'a gelen Ali (Hayati Hamzaoğlu) burada İstanbul'un gece hayatının içine düşerek hiç alışık olmadığı bir yaşamla tanışır. Akad'ın Türk sinemasında kült bir filmi olan *Gelin* (1974-Lütfü Ö. Akad) de ise memleketleri Yozgat'tan gelerek İstanbul'da bir düzen kurmak isteyen ailede maalesef bir süre işler ilk etapta iyi giderken, kazanç hırsı ailenin iç dinamiklerini etkiler. Özellikle de ailenin en küçük üyesi Osman'ın (Kahraman Kırıl) aniden ölümüyle tersine döner ve gelin Meryem'in (Hülya Koçyiğit) isyanı ailenin bütünüyle parçalanma eşliğine gelmesine neden olur. Ancak fabrikada iş bulup bir anlamda aile reislerine, feodal iç düzene karşı çıkan Meryem'in son sekansta eşini öldürmesi salık verilen Veli (Kerem Yılmaz) tarafından öldürülmesi ve ikilinin tekrar bir araya gelmesi, filmin finalini oluşturan sahnedir. Bu kurgu içerisinde çok bilinmemesine, hatta sanatsal bulunmamasına rağmen önemli bir toplumsal eleştiri sunan ve oyuncu kadrosuyla (Levent Kırca, Ayşegül Atik) bir komedi filmi gibi görünse de bir yandan da bir dram hikâyesi olan *Taşı Toprağı Altın Şehir* (1979-Orhan Aksoy) de üzerinde durulması gereken bir yapımdır. Köylerinde kanaat içerisinde yaşarlarken bir traktör alma hevesiyle altınlarını, öküzlerini satarak Adıyaman'dan İstanbul'a göçen Ökkeş Uyanık (Levent Kırca) ve dört kişilik ailesi yukarıda belirtildiği gibi, Haydarpaşa'dan tipik bir Anadolu göçer gibi sırtlarındaki yükleriyle İstanbul'a varırlar. Ellerindeki birikimleriyle ilk taksiti ödeyerek traktör sırasına girerler ancak sonrasında geçinmek ve birikimlerine de devam ederek diğer taksitleri ödeyebilmek için maalesef çalışmaya başlarlar. Ailenin İstanbul'un esas yüzünü gördükleri olaylar zinciri de bu noktada başlar. Çocuklarını okula yazdıramamaları (bu sekansta ayrıca, siyasilerin güdümüne girerek ayırım yapan okul idarecilerinin tutumu da eleştirilmiştir); Ökkeş'in halde hamallık yapabilmek için aracıya, kardeşi Cemal'in (Mahmut Gürses) inşaat işinde ustabaşına; eşi Fatma'nın ev temizliğine gidebilmek için kapıcı kadına komisyon-hava parası vermeleri, ailenin karşılaştıkları ancak ilk etapta aştıkları sınanma evresi olarak



görülmelidir. Fakat sınanma, bu aşamadan sonra daha da önemli bir hale gelmektedir. Zira okula devam edemeyen oğlu Mehmet'in önce kahvehanede çalışması akabinde ise kaçak sigara satmaya başlaması; Cemal'in diğer işçilerin iş yavaşlatmasında işverenden yana olmasından dolayı işverenin silahlı koruması haline gelmesi, bir süre sonra para, giyim kuşam ve silahın etkisiyle abisine karşı gelmesi ve sonucunda bir baskında polisle silahlı çatışmaya girip ölmesi; oğlu Mehmet'in bir bıçaklama olayına karışarak ıslahevine düşmesi; eşi Fatma'nın ise önce çalıştığı evin hanımına kanıp "çağdaş olma" adı altında giyimini kuşamını değiştirmesi ve en sonunda zengin ve yaşlı bir iş adamıyla kaçması ailenin tümünden dağılmasına neden olmuştur. Bu esnada Ökkeş her şeye rağmen traktörü almıştır almasına da, daha galeriden çıkarttığı anda çaldırılmıştır. Dolayısıyla Uyanık ailesi için İstanbul bir yıkım olarak aşılamayan bir eşik olmuştur. Bir diğer örnek olarak *Baba Kartal* (1979-Cüneyt Arkın) isimli yapımda ise iki oğluyla birlikte İstanbul'a göçen Kartal (Cüneyt Arkın) bir kavgada kurtardığı Rafet (Bilal İnci) aracılığıyla mafya dünyasıyla tanışarak karanlık bir iş adamı haline gelir. Fakat bu yeni evrede üzerine çok titrediği iki oğlundan biri öldürülür. Kartal da oğlunun intikamı yolunda kan dökmeye başlar.

Ekonomik eşiği aşmak amacıyla İstanbul'a gelişi yukarıdaki örneklerde net biçimde ailelerin dağılmalarına yol açmasının yanında *Salak Milyoner* (1974-Ertem Eğilmez) isimli yapımda babalarından miras kalan define haritasının peşine düşen dört kardeşin macerası sunulmakta ancak onlar da umduklarını bulamamaktadırlar. İstanbul'a gelişte amaçlarına tesadüf eseri de olsa nispeten ulaşanların ise yalnızca *Aç Gözünü Mehmet* (1972-Süreyya Duru) ve *Nereye Bakıyor Bu Adamlar* (1976-Osman F. Seden) isimli yapımlarda görebilmek mümkündür.

Haydarpaşa'dan ilk adımın atıldığı İstanbul, sunulan örneklerde yoğunlukla ekonomik eşiği hatırlatmaktayken bazı yapımlarda İstanbul'un sosyal olanakları da gündeme getirilmektedir. Örneğin *Azap*'ta (1973-Türkan Şoray) hasta olan çocuğunu; *Sev Yeter*'de (1984-Ülkü Erakalın) ise annesini daha iyi hastanelerde tedavi ettirebilmek için İstanbul'a gelen kahramanlar; *At* (1981-Ali Özgentürk) isimli yapımda ise çocuğunu daha iyi bir okulda okutabilmek için göç etmişlerdir. Fakat her üç yapımda da eşik aşılamamış, hasta olan bireyler ile çocuğunu okutmaya gelen baba ölmüştür.

En eski örneğini *Aşk İstiraptır* (1953-Atıf Yılmaz) isimli yapımda görebileceğimiz gibi İstanbul aynı zamanda yasak aşk yaşayan çiftlerin memleketlerindeki baskıdan kurtularak özgürce yaşayabilecekleri bir yerdir. Bu bakımdan Haydarpaşa'dan atılan ilk adım heyecanın yanında kahramanların tedirginliklerini de yansıtmaktadır. Eşik içerisindeki kahramanların her iki aşamanın da tam arasında oldukları bu tedirginlikten anlaşılmaktadır.

Haydarpaşa Garı, kalabalık ve kozmopolit bir yapıda olmasından, uzun ve iç içe raylarından, bekleme konumundaki vagonlarından dolayı bir kaçış ve saklanma yeri olarak da Türk sinemasında resmedilmiştir. Söz gelişi *Kanlı*



Firar (1960-Orhan Elmas) isimli yapımda cezaevinden çıkmasına rağmen önce kanlısını öldüren ve hemen akabinde bir soyguna karışarak kaçak durumuna düşen Tahir (Ayhan Işık), yanlarında kaldığı ailenin kızı Türkan (Belgin Doruk) ile birlikte yeni bir hayata başlamak amacıyla İstanbul'dan kaçmak istese de daha önceki örneklerden farklı olarak yapımda eşikten dışarı çıkma işlevi üstlenen Haydarpaşa'da tren tam kalkacak iken polislere yakalanır. Benzer şekilde işlenen suç ya da düşmanlardan kaçış *Kanlı Takip-Vahşi İntikam* (1967-Yavuz Figenli), *Alın Yazısı* (1972-Orhan Aksoy), *Anadolu Ekspresi* (1973-Ertem Görec), *Dostlar Sağolsun* (1983-Melih Gürgen), *Eşkya* (1996-Yavuz Turgul) gibi yapımlarda peronlarda, rayların ve vagonların aralarında, binanın izbe köşelerinde sürdürülmekte ve çoğunda da kan dökülmektedir. Haydarpaşa'nın bu hareketli atmosferine bir çizgi roman uyarlaması olan *Kızıl Maske* (1968-Çetin İnanç) isimli yapımda da rastlanmakta, süper kahraman Kızıl Maske çalınan Nairobi Elması'nın peşine Haydarpaşa'da ve buradan kalkan trenlerde düşmektedir.

Yukarıda sunulan kaçış göstergesinin bir başka boyutu olarak Haydarpaşa Garı ayrıca bir sığınma psikolojisinin de ilk eşiği olarak resmedilmiştir. *Kıvalı Yapıncak* (1969-Orhan Aksoy) filminde örneklendiği üzere köyünde ezilen, hor görülen ve bir yangında tüm ailesini kaybederek işitme ve konuşma yetisini kaybeden Kıvalı Yapıncak'ın (Hülya Koçyiğit) son çare olarak İstanbul'daki teyzesinin yanına sığınmasının ilk basamağıdır. Burada da zengin teyzesinin olumsuz tutumlarına da şahit olan Yapıncak bir ihtiyara bakmaya başlar ve zaman içerisinde hem yetilerini geri kazanır hem de ihtiyarın ölünce kendisine bıraktığı mirası ile kendisine kötülük yapanlardan intikam almaya başlar. Bu noktada Yapıncak'ın tek akrabasının yanına sığınması onun suçluluğundan değil, çaresizliğinden doğan bir kaçıştır. Buna mukabil *Yusuf ile Kenan*'da (1979-Ömer Kavur) ise memleketlerindeki kanlılarından kaçarak İstanbul'a sığınan iki kardeş resmedilmektedir.

Haydarpaşa Garı'nda yaşanan kaçışların sonu her zaman olumsuzluklarla bitmemektedir şüphesiz. *Ayşecik Şeytan Çekici*'nde (1960-Atif Yılmaz) geçimsizlik ve içki içmesi nedeniyle daha küçükken babasıyla onu terk eden zengin annesi ile yıllar sonra tesadüf eseri karşılaşan Ayşecik'in (Zeynep Değirmencioğlu) biraz neşeli, biraz dramatik hikâyesinin sonu bu duruma verilebilecek spesifik bir örnektir. Annesi Şükran (Belgin Doruk) ile tanışan Ayşecik'e yoksul hayatını daha fazla çektirmemek isteyen baba Orhan (Eşref Kolçak) ona bağırıp çağırarak kendinden soğutmak ister ve Ayşecik'i evinden kovarak annesine gönderip trenle Anadolu'ya kaçar. Fakat gerek Ayşecik, gerekse annesi Orhan'ın onları sevmeye devam ettiklerini anlayarak tüm mahallelinin yardımıyla Orhan'ın peşine düşerler. Neticede treni yakalayan aile tümüyle birbirlerine kavuşarak mutlu sonu gerçekleştirmiş olurlar. Benzer bir aile kavuşması *Ayrılık Şarkısı* (1966-Ülkü Erakalın) isimli filmde de yaşanmakta, çocuğunu kovarak kendisinden uzaklaştıran babanın (Cüneyt Arkın) ardından koşan ailesi trende Haydarpaşa'da tam da tren kalkacakken kavuşmaktadırlar. Haliyle



Haydarpaşa Garı aynı zamanda bir kavuşmayı da sembolize etmektedir ki, burada bunu da görebilmek mümkündür. Haydarpaşa'daki kavuşmalar çoğu kez birbirlerini çok seven ancak bir şekilde ayrılmak durumunda kalan sevgililerin tam da tren kalkacakken yaşanmaktadır. Bu kavuşmalarda trendeki *Bir Bahar Akşamı* (1961-Orhan Aksoy), *Sayın Bayan* (1963-Osman F. Seden) olduğu gibi bazen erkek kahraman da olmaktadır.

Haydarpaşa Garı üzerinde durulan kalabalık ve kozmopolit yapısıyla aynı zamanda kaotik, tekinsiz bir yer izlenimi de vermektedir. Sözcüleri, *Afili Delikanlılar* (1964-Orhan Aksoy) isimli yapımda iki dolandırıcı arkadaş olan Kemal (İzzet Günay) ve Salih (Sadri Alışık) yaptıkları işler içinde daha az riskli görerek Haydarpaşa Garı'nda cepçilik, tırnakçılık yapmaya karar verirler. Haydarpaşa'nın bu yüzü, şehirlerarası ulaşımda otobüslerin merkeze yerleşmesiyle otobüs garlarına aktarılmıştır. Hem realitede hem de yapımlarda otobüs garları tekinsiz eşikler arasında ilk sıraya yerleşmiştir.

İstanbul, aynı zamanda gösterişli gece yaşantısı ile de çekiciliğe sahip bir yer olarak zihinlerde yer işgal etmektedir. Örneğin Haydarpaşa'nın ilk temsillerinden birinin görüldüğü *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar-1950) isimli yapımda köyünden İstanbul'a gidecek olan Ramazan'ı (Abdullah Yüce) uğurlamaya gelen arkadaşları Şaban (Vahi Öz) ve Recep (Ziya Keskiner) trenin kalkmasına vakit var zannedip yemek ve sohbete daldıkları sırada birden tren kalkınca bir anda kendilerini trende bulurlar. Vakıya ki Ramazan treni kaçırmıştır. Bu esnada trenin içinde olan iki kafadar hazır binmişlerken köylerinde özenip durdukları İstanbul'un gece yaşamını, tiyatrolarını, kumpanya ve pavyonlarını görmek için birkaç günlüğüne İstanbul'a gitmeye karar verirler. İstanbul'a Haydarpaşa Garı'ndan ilk adımı atan kafadarlardan Şaban'ın garın çıkışında yukarı doğru bakarak garın ihtişamına şaşırması ve "*Amanın Recep şu evin yüksekliğine bak, yukarı bakarken insanın şapkası başından düşecek neredeyse.*" demesi akabinde vapura bindiklerinde yine Şaban'ın denize bakarak "*Recep şuranın haline bak, dümdüz yere suyu doldurmuşlar. Ne güzel olmuş değil mi? Emme bu suyu buraya doldurmasalardı da herkeş davarını otlatsaydı daha iyi olmaz mıydı?*" sözleri, şehrin görkemine duyulan ilk şaşkınlığı bir taşralı gözünden ve mizahi bir dille ifade etmektedir. Recep ve Şaban kaldıkları pansiyona gelen bir dolandırıcı ailenin kumpasına düşerler, bir iki gece bu dolandırıcıların gezdirmeleriyle gece yaşamının içine girerler ancak son gece yanlarındaki kadınlardan birinin belalısı Kemal'in (Sadri Alışık) silahından çıkan kurşunla Şaban'ın vurulup ölmesiyle ikilinin özendikleri gece hayatı maceraları hüsrarla sonuçlanır. Bu manada arkadaşı Recep'in Şaban'ın İstanbul'da kalan mezarı başında söylediği "*Neyimizeydi bizim İstanbul'un bilmediğimiz âlemlerine dalmak?*" sözleri duyulan pişmanlığın açık bir ifadesi olarak daha 1950 İstanbul'unun tablosunu çizmekle birlikte, beklentileri karşılanmayan kafadamların eşiği aşamadıklarını en azından bireysel anlamda amaçladıkları kozmosa ulaşamadıklarını da ifade etmektedir.

Demir Yol (1979-Yavuz Özkan) Haydarpaşa'nın bir başka portresini sunması açısından önemli bir yapımdır. Zira dönemin karışık sosyo-politik konjonktürüne toplumcu gerçeklik penceresinden eğilen yapımda



demiryolu işçilerinin hak arama mücadelelerine yer verilmektedir. Kaos ve kozmos karşıtlığının bir başka görünümü hak arayışında olan çalışanlarla işveren konumundaki otorite arasındaki çatışmayla somutlanmaktadır. Talep edilen hakların elde edilmesi amacıyla girişilen mücadele, bir gösterge olarak eşişe yüklenen kozmotik işlevle uyumludur.

İrfan Yalçın'ın "Genelevde Yas" adlı romanında uyarlanan 14 Numara'da (1985-Sinan Çetin) genelevde çalıştığı memleketinde öğrenilen Yaprak'ı (Serpil Çakmaklı) feodal ve muhafazakâr yapının namus algısı ile uyumlu biçimde namusunu temizlemek için Haydarpaşa'ya inen abi, farklı bir eşişe adım atmaktadır. Sadece bireysel değil, aynı zamanda mensubu olunan sosyo-kültürel çevrenin kolektif namusunu temizleme arzusu ile adeta kutsal bir misyonla donatılan abinin geçtiği bu eşik, evrensel kötülük ve iyilik kavramlarından inanç ve kabuller odağında ayrılmış farklı anlamları belgelemektedir. Misyonuyla adeta bir "kurtarıcı (!)" gibi iş görecektir olan abi amacına ulaşamaz, zira sevdiği ile evlenerek genelevden kurtulan Yaprak, kocası Necmi (Bülent Bilgiç) ile birlikte gelinliğiyle genelevden çıkarken kendisini uzun süredir sömürerek, tek gelir kaynağı Yaprak'ı elinden kaçırmak istemeyen Arap (Hakan Balamir) tarafından öldürülür.

19 Haziran 2013 tarihinde tren hizmetlerine kapatılan ve 1908'den yana yerine getirdiği "eşik" olma işlevini yitiren Haydarpaşa Garı, 2016'dan itibaren "Haydarpaşa Kitap Günleri"ne ev sahipliği yapmaya başlamakla birlikte, son dönemlerde çekilen bazı Türk filmlerine de mekân olmuştur. Haydarpaşa Garı, artık bu filmlerde Anadolu'dan gelenlerle Anadolu'ya geri dönenler için bir eşik görevini yerine getirememiş, *Rüzgâr* (2018-Serkan Acar) filminde olduğu gibi, hırsız çetelerinin ana üssüne dönüşmüştür.

Sonuç

Haydarpaşa Garı, devreye girdiği 1908'den itibaren, Bizans ve Osmanlı dönemlerinde İstanbul'a giriş çıkışların yapıldığı Altın Kapı, Yedikule Kapısı, Yenikapı, Edirnekapı ve Topkapı gibi kapıların görevini yerine getirmeye başlamış olup bu görevini de 2013 yılına kadar da sürdürmüştür. Anadolu'dan İstanbul'a gelip gidenlerin "eşikte bulunma durumu"nu yaşadıkları Haydarpaşa Garı kapısı ve merdivenleri, Anadolu insanının İstanbul maceralarını anlatan Türk filmlerinin ana mekânlarından biri olmuştur. O, bu özelliğiyle büyük şehir hayatına, umuda ve statü geçişlerine açılan bir kapı olmuştur. Elbette bu kapı, herkes için uğurlu gelmemiş; umduğunu bulamayanlar aynı kapıdan geri dönmek zorunda kalmışlardır.

Trenleri, rayları ve tahta valizli yolcuları ile bir "hafıza mekânı"na dönüşen Haydarpaşa Garı'nın, iç göç hareketliliğinin yoğunlaştığı dönemlerden itibaren Anadolu insanının İstanbul maceralarına odaklanan Türk sinemasının ana mekânlarından birisi olması, neredeyse bir zorunluluk halini almıştır. Çoğunlukla yoksul olan Anadolu insanının İstanbul'a ilk adımını attığı Haydarpaşa Garı, 19 Haziran 2013 tarihinde tren hizmetlerine kapatılmasıyla birlikte yüklendiği "eşik" görevini tamamlamış, vaktiyle Anadolu'dan İstanbul'a göç edenler için bir nostalji mekânına dönüşmüştür.



Kıta Avrupası'ndan gemilerle Amerika'ya göç edenlerin ilk karşılaştıkları şey, Özgürlük Heykeli olmuştur. Özgürlük Heykeli, adından da anlaşılacağı üzere özgür dünyaya, yeni bir hayata ve zenginliğe açılan bir kapı ya da eşik görevini üstlenmiştir. Hollywood sineması, Amerika'ya göçü anlatan hemen her filmde Özgürlük Heykeli'ni buraya göç edenleri karşılayan ilk şey olarak takdim etmiş ve etmeye de devam etmiştir. Özgürlük Heykeli, Hollywood sineması sayesinde sadece Amerika'ya göç edenler için değil, Hollywood filmlerini izleyen neredeyse herkes için aynı anlamı ifade eder hale gelmiştir. Bu nedenledir ki, Türk sineması, Türk toplumu için önemli bir görevi yerine getirmiş olan ve Anadolu'dan İstanbul'a, başka bir deyişle şehre ve uygarlığa geçişi simgelemiş olan Haydarpaşa Garı'nı, tren hizmetlerine kapatılmış olmasına bakmaksızın kullanmaya ve işlemeye devam etmelidir. Bunu yaparak Türk sineması, mekânsal/kentsel hafızası giderek zayıflayan ve zayıfladığı için de bu tür mekânsal/kentsel simgelerini ranta dönüştürülebilecek yapılardan ibaret görmeye başlayan Türk toplumunun vicdanı da olacaktır.

Kaynakça

- ATMACA, E. ve ADZHUMEROVA, R. (2010). Kapı ve Eşik Kelimeleri Üzerine. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, C. 12 S. 2, s. 23-45.
- BETTON, G. (1986). *Sinema Tarihi*, (Çev. Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BEYDİLİ, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Yayınları.
- CAMPBELL, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- DİNÇ, M. (2019). *Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- GÜVEN AKDOĞAN, Ö. (2018). İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk, Hareket ve Zaman. *SineFilozofi Dergisi*, C.3, S.6, s.3-22.
- MONACO, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- ÖZGÜÇ, A. (2010). *Türk Sinemasında İstanbul*. İstanbul: Horizon International.
- SUNER, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- TURNER, V. (2018). *Ritüeller-Yapı ve Anti Yapı*. (Çev. N. Küçük), İstanbul: İthaki Yayınları.
- TÜRKYILMAZ, D. (2019). Eşik Altı Boş Değildir: Eşik Kavramının Türk Düşüncesine Yansımaları. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C.7, S. 17, s.151-162.

