



Article Info		RESEARCH ARTICLE	ARAŞTIRMA MAKALESİ
Title of Article	Imaginary Value of the City: Manifestations of Collective Identity in Cinema, Capture of the Yeşilçam Street as a Heterotopia and a Self Reflexive Space Experience		
Corresponding Author	Dr. Öğr. Üyesi Canan Gülseren İNAN İstanbul Ayvansaray Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, Rektörlük, cananinan@ayvansaray.edu.tr		
Received Date	15.08.2020		
Accepted Date	23.08.2021		
DOI Number			
Author / Authors	Canan Gülseren İNAN	ORCID: 0000-0002-9350-9329	
How to Cite	İNAN, C.G., (2021). Imaginary Value of the City: Manifestations of Collective Identity in Cinema, Capture of the Yeşilçam Street as a Heterotopia and a Self Reflexive Space Experience, Kent Akademisi, Volume, 14, Issue 3, Pages 634-643		

Kentin İmgesel Değeri: Sinemada Kolektif Kimlik Tezahürleri, Bir Yeşilçam Sokağı'nın Heterotopya Olarak Yakalanması ve Özdüşünümsel Bir Mekan Deneyimi

Canan Gülseren İNAN¹

ABSTRACT:

We witness that the city dweller is exposed to the desire for change and transformation, which does not leave a stone in our collective memory of the neoliberal age, together with the space. The search for ontological shelter for the individual, who is left alone with the struggle for survival, is possible by becoming an actor in the space that allows him to map the meaning in this respect, and undoubtedly by taking the right to the city. The idea of dominating time and space; it is possible for those who can access the manifestations of I through the images, experiences and symbolic expressions that are immanent in that city space, and seep through its pores. This can only be achieved through the act of recording time by dramatically slowing it down. With this study; based on the language of cinema, the idea of recording and capturing the slowing time in space in Wong Kar-wai cinema, Proust's lost time in nonplace or nowhere, the faces that become nobody with the concept of nothingness that can be seen in Antonioni and Godard cinematography were investigated.

In parallel, while the expressions created by some city tours such as the Yeşilçam tour, which can be taken as a ritual of keeping the memory alive or remembering, stem from the instinct to record the universe of Yeşilçam Cinema in its space with its familiar nostalgia, the reflex of recording time in space is about the desire to seize it bluntly, even

¹ Istanbul Ayvansaray University, Department of Foreign Languages, Rectorate, cananinan@ayvansaray.edu.tr

barbarously might be witnessed. Moreover, through such a tour experience, it is seen that a spatial self-reflexive scene is also made available, as emphasized in the study.

On the other hand; although everyday life ironically enters the domination of this fragmented time-space perception, it creates completely different pores for the individual, in other words, spatial thresholds. Undoubtedly, Yeşilçam; seems to be a descriptive gateway to social and individual identities, that is, a kind of threshold / liminal area. In other words, the spaces where Yeşilçam films were shot can be specifically marked as liminal space and it can be predicted that its representation becomes a metonym of collective identity by turning it into the myth. In addition, the city, which was hastily reproduced and instrumentalized, wipes out cultural memory like the memory of the urban space. Saving the lost time in a place that mirrors I brings in a sense the concept of Foucault's heterotopia and thus a heterotopic urban experience.

However, the city, which is rapidly reproduced and instrumentalized, erases the cultural memory as well as the memory of the urban space and leaves its place to anti-heritage, cultural uprooting and alienation. Those facts mentioned were posed through a qualitative method by means of the case study conducted in Fener-Balat and Süleymaniye within the framework of my master's thesis.

Urban renewals carried out under the control of hegemonic powers are included in the demonstration area. Therefore, it is clear that the inner self, whose face is revealed only with the urban space, is de facto displaced like the space itself. The face that becomes unique with its imaginary manifestos; it is the one opening the cinema curtains by means of the most refined references, both because it bestows socio-spatial reciprocity and makes the gaze valuable.

KEYWORDS: Heterotopia, urban space, Yeşilçam, cinema, self-reflexivity.

ÖZ:

Şehir yaşayanının, neoliberal çağın kolektif hafızamızda taş taş üstünde bırakmayan değişim ve dönüşüm arzusuna mekânla birlikte maruz bırakıldığına tanıklık ediyoruz. Varkalma mücadelesiyle başbaşa bırakılan birey için ontolojik sığınak arayışı, bu bakımdan, anlamı haritalamasına olanak tanıyan mekânda aktörleşmesiyle ve hiç kuşkusuz şehir hakkını eline almasıyla mümkündür. Zamana ve mekana hükmetme düşüncesi; benliğin tezahürlerine, o şehir mekanının içkin olduğu imgeler, deneyimler ve sembolik anlatımlar yoluyla erişebilen, onun gözeneklerinden sızabilen için olanaklıdır. Bu da ancak zamanı dramatik ölçüde yavaşlatarak kaydetme eylemiyle gerçekleştirilebilir. Bu çalışmayla; sinema dilinden hareket ederek hiçbir-yer ya da yok-yerlerde Proust'un kayıp zamanını, Antonioni ve Godard sinematografisinde izlenebilen hiçlik kavramı ile hiç kimse haline gelen yüzleri ve Wong Kar-wai sinemasındaki yavaşlayan zamanı mekânda kaydetme ve ele geçirme düşüncesi araştırılmıştır.

Paralel biçimde, hafızayı canlı tutma ya da bir anımsama ritüeli olarak alınabilecek olan Yeşilçam turu gibi kimi şehir turlarının yarattığı dışavurumlar ise, tanıdık nostaljisiyle Yeşilçam Sinemasının evrenini mekânında kaydetme güdüsünden kaynaklanırken, zamanı mekânda kaydetme refleksinin, açıkça, hatta barbara onu ele geçirme arzusuna ilişkin olduğuna tanıklık edilebilir. Dahası, dahil olunan bu türden bir tur deneyimi aracılığıyla, çalışmada vurgulandığı gibi mekânsal bir özdüşünümSELLİK sahnesine de yer açıldığı görülmektedir. Diğer yandan; gündelik yaşam, ironik olarak bu parçalı zaman-mekân algısının tahakkümüne girmesine rağmen birey için bambaşka gözenekler, bir başka deyişle mekânsal eşikler yaratır. Hiç kuşkusuz, Yeşilçam; toplumsal ve bireysel kimliklere dair tanımlayıcı bir geçit, bir tür eşiksel / arabulucu bölge (liminal area) gibi gözükmektedir. Bir başka deyişle, Yeşilçam filmlerinin çekildiği mekanlar, spesifik olarak eşik-mekan olarak imlenebilir ve temsiliyeti ile kolektif kimliğin bir metonimisi haline gelerek mitleştiği öngörülebilir. Kayıp zamanın bene ayna tutan mekânda kaydedilmesi, bir bakıma, Foucault'nun heterotopya kavramını ve böylece heterotopik bir kentsel deneyimi de beraberinde getirir.

Ne var ki, hızla yeniden üretilerek araçsallaştırılan kent, kentsel mekânın hafızası gibi kültürel hafızayı da silmekte ve yerini anti-mirasa, kültürel köksüzleşmeye ve yabancılaşmaya bırakmaktadır. Değinilen olgular, yüksek lisans tez çalışmam çerçevesinde Fener-Balat ve Süleymaniye üzerinden niteliksel yöntemle gerçekleştirilen vaka çalışması aracılığıyla tespit edilmiştir.

Hegemonik güçlerin denetiminde yürütülen kentsel düzenlemeler gösteri alanına dahildir. Bu nedenle, ancak şehir mekanıyla birlikte yüzü ortaya çıkan içerideki benliğin, mekanın kendisi gibi de facto yersiz yurtsuzlaştırıldığı açıktır.

İmgesel manifestolarıyla biricikleşen yüz ise; hem sosyomekânsal karşılıklılık barındırması, hem de bakışı değerli kılması nedeniyle sinema perdesini en rafine göndermelerle aralayandır.

ANAHTAR KELİMELER: Heterotopya, kentsel mekan, Yeşilçam, sinema, özdeşünümSELLİK.

GİRİŞ:

Modern kentin sinemayla kurduğu ilişkide aktörleşmesi kolektif kültürün anlamlandırılmasıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Modern kent, yaşayarı için kolektif bir duygusal yaşam demektir; onun sinema aracılığıyla yansıtılması ise, toplumsal mekânın kolektif anlamlarıyla birlikte, öznel yükü *içerisini* ve bilinçdışını belirgin hale getiren bir tür imgelem gobleni yaratır. İyi kent düşsellikle bağlantılıysa, demek ki kent bir özdeşleşme, düş kurma yeridir. Dolayısıyla düş kurma yoluyla gerçekleşen içe bakış, kolektif kimlik tezahürlerinin ve bilinçdışının anlaşılmasına olanak sağlarken kimlikler arası geçişin prova edilmesine yarayan geçitleri, diğer bir deyişle eşik-mekânları (liminal area) da akla getirir. Deneyimlerin psişik olarak işlendiğinden de bahsedilir; çünkü düşsellik, gerçek dünyanın mekânlarını, objelerini saran bir şeydir, göstergeler öznel bir dünyaya yolculuk ederek, başlangıçta uyandırdığı anlamlarla birleşir ve derinlerdeki öznel alanları aydınlatır. Robins'in *hatıra yerleri* (lieux de memoire) olarak gördüğü kolektif sosyokültürel referanslar barındıran mekânsal değerler, toplumsal hafızayı temsil eden unsurların kimlik kurgulamada özne söylemine eklenmesiyle ifade bulur: Şu anki deneyimlerimiz, büyük ölçüde geçmişin bilgisine dayalıdır ve o geçmişe ait imgeler şimdide oluşan toplumsallığın anlama bürünmesine olanak sağlar. Adeta imgesel bir hale taşıyan modern kentin belirli sembolleri, Freud tarafından "hatırlama sembolleri" olarak adlandırılmıştır. Kent kültürü, Kraucer'in deyişle "sine-site" ya da "sine-kent" atmosferi, aynı zamanda kolektif duygulanımlara olanak tanıyan mit ve öyküleriyle hafızalarda düşsel alanlar inşa eder. Bunun yanında, sahip olduğumuz ve içselleştirerek bağlandığımız mekânların insansal değeri, sinema dili ve gösterge yaratımında esinleyici bir araştırma imkanı sunar. Bu bağlamda Yeşilçam Sineması ise, gerek kolektif kültür bakımından temsiliyet değeri, gerekse konsept turlara konu olan kimi kültleşmiş film mekânları bakımından *benin* / yüzün gözden geçirildiği bir eşik-mekân olarak parıldamaya, dahası kayıp zamanı kaydetme ve belleği diri tutma ritüeline dönüşmeye başlamaktadır. Zira, mekânsal gelişim algısının, merkezin büyütülmesi ve çoğaltılması olarak kat yaptığı şehircilik anlayışıyla, aslında kentsel mekan merkezleştirilmiştir. Kent, persona olarak hafıza kaybı ve varoluşsal kriz geçirmektedir, dahası kentin kendisi gibi şehir sıkıntısına aşına olan kent yaşayarı da esasen *merkezsizleşen özne*ye dönüştürülmüştür. Dolayısıyla; birey, hem sosyal hem de ontolojik bağlamda yersiz yurtsuzlaştırılmıştır. Büyük ölçüde *şehir hakkı* kavramıyla içiçe geçen alegorist ya da flanör tarzda kolektif irade gösteren birey için, kentsel mekan benlik tezahürleri barındırır. Çünkü kent mekânını kendine has benlik oyunlarıyla araştıran, o öznel tanıklıkla kolektif tezahürleri buluşturan alegorist veya flanör deneyimler, mekânın ve kimliklerin birbirleri üzerinden tanımlanmasına olanak sağlar. Bu bakımdan kent mekânının, aynı zamanda bir aktör olarak, kimlik ve mekân etkileşimi ölçüğünde karşılıklılık yaratacak şekilde kolektif talep doğuran bir potansiyele içkin olduğu da düşünölmelidir.

1. Düşsellik Mekanı Olarak Kentin İmgesel Değeri, Sinekent Olarak Yeşilçam ve Heterotopya

Kentsel mekân, özne ve nesnenin epistemolojik olarak doğrudan ilişkili olduğuna dair deneyimler içerir. Bilinçdışı ve tepkilerin dışavurumu mekânsal örüntüyle bütünleşir, bir imgelem izleği halini alır. Mekanın barındırdığı imgesel dünyayı ve kent mekânını içselleştirerek yaşayan, içerideki *beni* araştıran için, böylece, benlik ve dış dünya arasındaki çizgi hafifler. Mekânsal deneyimler, kolektif bilinçdışının inşasına da olanak sağlar. Bunun ötesinde Lefebvre, modern dönemde, mekân duygusunun başkalaşarak kayboluşuna değinir (Lefebvre, 2014: 120). Lefebvre, "mekânın kayboluşu" konusuna bakarken, onun coğrafi anlamda değişimini, eriyişini veya imgesel nitelikler taşıyan başkalaşımını anlatmaya çalışır. Diğer bir deyişle, bireysel ve kolektif algıya atıfla mekânın tümünden kayboluşu değil, soluk veya tanımsız herhangi bir yere yahut başka bir yere dönüşümü söz konusudur.

Sinematografik açıdan kent mekânı, fon olma özelliğinin yanı sıra, sinematik algıyı ve bilinçdışını etki altına alan baş aktörlerden biri olarak görölebilir. Bunun dışında, nesnel dünyanın duygusal deneyimlerle öznel bilinci oluşturması, kimlik ve mekân etkileşiminin sosyokültürel değerini önümüze koyar. Diğer yandan, Lefebvre'in de sözünü ettiği gibi, kentsel mekân günümüzde artık doğal bir miras alanı, bir yapıt olmaktan çıkmıştır. Şehir, kullanım değerine ilişkin bir "yapıt" iken kent bir "ürün" dür ve dolayısıyla değişim değerine bakılmalıdır (Lefebvre, 2016: 21, 22). O artık, imal edilen, hatta "hazır sunulan ve aşkın olan bazı şeylerin yitirildiği hissini veren, yalnızca keyfi bir yapıdır."

(Türkoğlu, Öztürk ve Aymaz, 2014: 161). Metaforik olarak, o “keyfi yapı”nın yüzüne atılan faça, sadece şehrin kendisinde değil, onda benliğini bulan şehir yaşayanının yüzünde de etkisini gösterir.

Sinema ve kentsel mekanın üretken ilişkisi çarpıcıdır. Örneğin; De Sica, Zavattini ve Rossellini tarafından, Alman ve Rus Sinemasında ağırlık kazanan mimari dokular ve yüceltilen kent manzaralarından ziyade, 1920’lerden başlayarak belgesel, kurmaca ve Fellini’nin “Tatlı Hayat” (1960) baladında olduğu gibi bireye ve toplumsal dramatik anlatılara odaklanılmıştır. Diğer bir deyişle, toplumsal yapı ve içe bakış, kent mekânı ve sinemayla kurgulanarak kutsanmıştır.

Mekânın *benden* uzak olmayan biçimlendirilişi kuşkusuz Godard’ın keskin sine-kent anlayışını akla getirir; “Bir yüz gibidir peyzaj (Un paysage c’est come un visage)” (*Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey*, Jean-Luc Godard, 1967). Bu noktadan çıkarımla, Benjamin’in bakış ve metropol ilişkisi üzerine deyiş haline gelen “son bakışta aşk” düşüncesi de oldukça etkileyici sayılabilir; “Bakış insanın eğilişidir” (Benjamin, 2011: 57). Yeşilçam’a bakan kent yaşayanı, nostaljinin de pazarlandığı günümüz İstanbul’unda *distopyen* kent yaşamının getirdiği bir tür nesneleşmeye maruz kalmakta, mekanın kendisi gibi olgunun bir parçası haline gelmektedir. Üstelik, toplumsal hafıza kadar şehrin hafızası da hasar almış durumdadır. Aslında filmlerinin yapıldığı sokaklarla kentsel mekânın *metonimisi* sayılabilecek olan Yeşilçam Sineması²’nin, gerek izleyicisi gerekse üretene için mitsel bir temsiliyet kazandığı açıktır. Bu düşüncenin altında yatan nedenlerden biri de, hiç kuşkusuz, Yeşilçam Sineması’nda yalnızca başoyuncuların değil, yan karakterlerin de yıldızlaşmış olmasıyla yaratılan imgelem ve aidiyet dünyasıdır (Scognamillo, 2003: 195). Bu nedenle, Yeşilçam filmlerinin geçtiği bazı yerlerde gerçekleştirilen grup turlarıyla, şehrin hızlı ve plansız değişimine eşlik eden neoliberal kültür politikaları sonucu, kimliksizleşen ve kültürel köklerinden koparılan bireyin, mekânı araştırırken (exploring space) özünde kendini araştırdığına tanıklık edilir.

Zira Yeşilçam temsiliyetine dair güçlü kolektif imgeler de dağılmıştır, şehir mekânıyla belirginleşen bilinçdışındaki benlik tezahürlerinin *evi* hasar almış ve birey yersiz yurtsuzlaşmıştır. Oysa “En farklı kuramsal ufuklar çerçevesinde incelendiğinde de öyle görülüyor ki, ev imgesi öz varlığımızın topoğrafyasına dönüşmüştür” (Bachelard, 2013: 26). Ev oturma eyleminin gerçekleştiği doğal ortamdır, oraya dönülür; dönüşün düşlendiği yuva, düş kurmanın “bağlayıcı ilke” olduğu ve düş kuranın korunduğu yerdir (Bachelard, 2013: 34, 119). “Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamın getirdiği fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir... Dünya köşemizdir... Ev gerçek bir kozmostur”, kurulan düşlerde bir büyük beşiktir (Bachelard, 2013: 33-35). İçinde oturduğumuz mekânların, düşü yanımızı beslediği için evi ifade ettikleri ortadadır. Yazarın benzetmesiyle, “geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru” yitik zamandan derlediklerini, bağlı olduklarını öznel biçimde başrolde tutar ve zamana hâkimiyetin bir gösterisini sunar. “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.” (Bachelard, 2013: 36).

Diğer yandan, yeni mekânlarla beraber, onların özellikle kentsel yenilemeler ve soylulaştırma (gentrification) projeleriyle standartlaştırılmış kültürel temsilleri üretilirken, böylece standart hale getirilen duyguların ve bu yolla oluşan “mutlu bilinç”lerin (Marcuse, 1991: 79, 140), asimilasyonun akılcı yeni yüzünü yansıttığı da iddia edilebilir. Paketler halinde kullanıma hazır sosyo-mekansal aktiviteleri ve duyguları tarif etmek amacıyla tasarlanmış bir dille ifade edilecek olursa, artık ‘duyguötesi’ (*postemotional*) bir toplumsallaşma evresine geçildiği düşünülebilir (Mestrovic, 1997: 96, 97). Artık duygular, tüketimin bir parçası olarak imal edilerek pazarlanmaktadır. Kapitalizmin kendisini var etmesine ilişkin olarak, Baudrillard’ın öne sürdüğü gibi, işlevsel bütünlük içerisinde hegemonik kodla bağlantılı pek çok dönüştürülebilir öge mevcuttur (Baudrillard, 2008: 140). Örneğin; Günümüzde yaygınlaşan Yeşilçam nostaljisinin, kolektif hafızalarda geniş bir yer tutan mitsel değerine karşın, ironik biçimde simülakra olarak da fetişleştirildiği görülebilir; film sahneleri, replikleri, sinema oyuncularının görsellerine ait nostaljik imgeler,

² Yeşilçam Sineması’nın doğduğu tarihler, 1927 senesinden itibaren 1950’leri izleyen sosyo-demografik değişim sonucu yeni toplumsal değerlere, konulara ve iklime geçiş sürecini kapsar. Giderek kurumsal bir imaj kazanan Yeşilçam Sineması, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimi içeren sosyalizasyona eğilerek yaygınlaşmış ve 1960’lı yıllarla birlikte 1970’lerin ortalarına kadar toplumun her kesimi için kolektif bir değer olmuş ve Türk Sineması’nın “Altın Dönemi” olarak literatüre yerleşmiştir. “Toplumsal meselelere duyarlı yönetmenler tarafından çekilen filmlerde çarpık kentleşme, mahalle kültürü ve gecekondulaşma, gelenek ve batılılaşma, sanayileşme ve onun doğurduğu neticeler, taşradan büyük şehirlere göç, gurbet, sınıf atlama çabaları, aile ve kadın sorunları gibi meseleler filmlerde ele alınan belli başlı temalar olmuştur” (Bulunmaz ve Osmanoğlu, 2016: 11). 1970’lerin ortalarında durgunlaşan ve kritik bir süreçten geçen Yeşilçam Sineması, 1980’lere kadar doğu-batı, geçmiş-gelecek, kadın-erkek, kent-taşra, emek-sermaye gibi yine toplumsal asimetri yaratan meseleleri konu edinmiştir. Geçmiş ve geleceği, sosyo-mekansal nitelikleriyle büyük ölçüde İstanbul’a odaklanan Yeşilçam Sineması, şehrin sinema yapım şirketlerinin olduğu ve pek çok filme de ev sahipliği yapan bir üretim mekânı olarak adını Beyoğlu’ndaki bir semtten almıştır. Çalışmaya; aşağıda ayrıntılarıyla bahsedilen Yeşilçam Sineması örneklerinden birkaçının geçtiği; sokak, bina ve köşe gibi mekanlarda grup olarak yapılan turdan izlenimler de dahil edilmiştir. Yeşilçam, Giovanni Scognamillo’nun tanımlama konusunda adlandırdığı gibi “kodifikasyon” sorunsalıyla anılan bir dönem sineması, gerek yapım şirketleri gerekse filmlerin aktörleşen mekânlarıyla birlikte bir sinema üretim tarzı mıdır? (Scognamillo, 1998: 138).

çoğunlukla, kafe, bar, kulüp gibi kamusal mekânlarda özçekim konsepti olarak tasarlanmış ve *kitsch* (zevksiz, rüküş ve banal anlamında Almanca bir niteleme terimi) bir arzu nesnesi olarak kenar süsü haline getirildiği açıktır.

Ne var ki, benliği, bir diğer deyişle yüzü bulma arayışı, Yeşilçam imgesinin bir zamanlar metonimisi sayıldığı İstanbul’la bugün arasında oluşan yarılmada tezahür eder. Sinema, hareket-imge ve gerçek arasındaki karşılaşmadır (Badiou, 2013: 132). Godard sinemasından yola çıkan Badiou’ya göre, bir imge; o imge ile onun görünür hale gelen veya konuşmayla ifade bulan tüm manifestolarıyla kendisi arasında oluşan ayırımıdır. Film ise, bu ayrımları birbirleriyle örtüşürerek sarmallı hale getiren harekettir (Badiou, 2013: 136).

Marcuse, 90’larda ortaya attığı standartlaştırılmış kültürel temsillere ve bu şekilde standartlaştırılan duyguların ve “mutlu bilinç”lerin (Marcuse, 1991: 79, 140) maruz kaldığı asimilasyona işaret eder. Diğer yandan, Güneşli Sokak’ta geçen Yeşilçam filmleri görsellerle anlatılırken tur³ katılımcılarının verdikleri tepki gözlemlendiğinde tam aksi yönde bir tartışma olasılığına da tanıklık edilebilir. Mutsuz bilinçlerin bulanık kimlik tezahürlerinden belki de kolektif bir çırpınmayla kurtulma arzusu ve psikanalitik tabirle *babalarını* geri isteme düşleri gibi görünen bu durum, “İstanbul’un orta yeri sinema” diyen Orhan Veli’yi anımsatmaktadır. Ebru sanatında olduğu gibi üst üste binen boyaların dansını andırır şekilde, kolektif ve bireysel anlam katmanları yaratan parçalı zaman-mekân algısı nedeniyle *heterotopya*⁴ iken, Yeşilçam’ın; sahip olduğu o kavrayıcı imgesel değeriyle, benlik algısıyla yüzleşen birey için ütopya anlamına gelen bir *ayna*⁵ olduğu da öne sürülebilir.

Diğer bir yandan, üst üste çatılmış mekânların zamanında olduğumuzu ve klasik mekânın tersine şimdi mekânın artık heterotopik biçimde tanımlanabileceğini görmemiz gerekir. Dolayısıyla, kavram; birbiriyle uyumayan farklı dünyaların tek bir mekânda biraraya gelerek çakışabildiğine olduğu gibi, mekânın barındırdığı bu tür bir potansiyele de işaret eder (Foucault, 2008: 25). İçinde olduğumuz zaman, daha çok mekâna ilişkin olandır. “Eşzamanlılığın dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak dönemde, yan yananın, kopuk kopuğun dönemindeyiz” (Foucault, 2016: 291). Bachelard’dan hareketle, Yeşilçam Sinemasını temsil eden mekânlar üzerinden yaşanan heterotopik deneyim de yadsınmaz, insan ve mekân birbirine içkindir. Bu düşünceye karşıt biçimde, kent mekânı olarak örneklediğimiz İstanbul, süregiden yenileme ve soylulaştırma projeleri yoluyla merkezlesleştirilen ve yaşayanını figüranlaştıran bir mekansal gelişimi ima eder olmuştur. Bu noktada, Baudrillard’a paralel olarak, Foucault’nun “merkezlesleşen özne” kavramı hatırlanmalıdır. İktidarın; bilgi, söylem biçimleri ve tüketim kalıplarının da ötesinde herşeyi kuşattığı açıktır. (Foucault, 2005: 10, 16). O halde, tıpkı toplumsal bellekler gibi kimlik inşa etmede etkin olan mekansal değerlerin içi de sistematik olarak boşaltılmaktadır. Demek ki, distopik kent yaşamında yeni kuşaklar için bir direniş umudu anlamına gelen Yeşilçam; özgür, adil ve neşeli yaşamlar vadeden bir mit olarak yeniden canlanmıştır.

Benjamin, tarihsellik ve zaman nosyonu bakımından Foucault’dan ayrılırken, onun eş-uzamsallığına yakındır: “Tarih, yerini homojen ve boş zamanın değil, şimdiki-zaman’la dolu bir zamanın oluşturduğu bir kurgunun konusudur. Örneğin Robespierre için Antik Roma, tarihin akışından koparıp aldığı, şimdiki-zamanla dolu bir geçmişti. Fransız Devrimi, geri dönen bir Roma olarak anlaşılıyordu. Eski Roma’yı alıntılıyordu”⁶ (Tiedemann, 2013: 18). Benzer biçimde, Yeşilçam Sinemasının yarattığı temsiliyet de şimdiki-zamanla dolu bir geçmişe dönüşebilmektedir, ironik biçimde benliğini araştıran ve ilerlerken yarınlara tutunmayı deneyen genç kuşak için tarihten koparılarak şimdiye

³ 2019 yılı Mart ayında, *İstanbul Gezginleri* adı altında Kürşat Çetin tarafından düzenlenen ve yukarıda adı geçen sokak da dahil olmak üzere Beyoğlu’nun çeşitli noktalarında *Yeşilçam Filmlerinin İzinde* temalı bir tur gerçekleştirilmiştir. Yaşları 18-38 arasında değişen 10 katılımcının Y kuşağı olarak adlandırılabilirliği ve yaklaşık 15 kişinin katıldığı turla ilgili gözlem, bulgu ve izlenimler de çalışmaya katkı sağlamıştır.

⁴ *Heterotopya* kavramı, ek olarak, yerleşik kimlikler ve sosyal statü tanımlamalarına alternatif olan mekânları, ötekiliğin davetiyesi olarak bir yerlere açılan geçitleri ima eder. Mülteci kampı, müze vb. yerler gibi hapishaneleşen ve/veya tanımsızlaşan yerler dışında, 19. yy. Paris’indeki gibi flanör (flâneur), bohem kategorisindeki kimlik rollerinin maske takılarak prova edildiği teatrallığı de düşündürür. Kavram; kısaca başkası olma sanatıdır ve toplumsal ilişkileri konumlandırılmamıza olanak tanıyan mekâna dair bilgi arkeolojisini zorunlu hale getirir (Stavrides, 2016: 159-163).

⁵ “Aynanın bir ütopya olmasının yanı sıra heterotopya olarak da kavranması mümkündür: Kişi bulunduğu yerde olmadığını aynadan yola çıkarak keşfeder” (Karaman, 2018: 276). *Bene* tutulan bir ayna metaforu olarak Yeşilçam Sineması’nı temsil eden ünlü film mekânları ve sokaklar ziyaret edilirken, filmlerin bol bol konuşularak kimi zaman unutulmayan repliklerinin tekrarlandığı, kimi zamansa filmlerdeki karakterlerin konuşma tarzı ve davranışlarının taklit edildiğine tanık olunmuştur. Akıllarda kalan sahneleri canlandırma isteği ve çekilen resimler, popüler kültüre ilişkin tüketim etkinliğinden öte geçirilen bir iç yolculuk, dahası, katılımcıların kendi bilinçdışı kazıları olarak yorumlanabilir. Daha derinden, bir grup insandaki şehre özgü *buhran, can sıkıntısı* (ennui, spleen) halinin dışavurumu, *benin* aynası olarak beliren Yeşilçam algısı yoluyla o anda tanımlanamayan kimi varoluşsal deneyimlere dönüşmüştür.

⁶ Tiedemann, “geçmişin yükü” nün bugünkü ağırlığından bahseder. Jacques Le Goff’un yorumuna göre kökenlerine bakan ve Altın Çağın yarınlarda bulmayı ümit eden Ortaçağ insanları “...kafalarını geriye çevirerek yürüyorlardı.” Benjamin, Paul Klee’nin “Angelus Novus” eserindeki melek tasvirini “tarih meleği” olarak adlandırmıştı. Tasvirde, azap verici bir şeye sabitlenmiş bakışlar, aynı zamanda ondan uzaklaşmaktadır. Benjamin oradaki geçmişi felaket olarak yorumlamıştı (Benjamin, 2001: 43-44).

eklemlenen o geçmiş heterotopik Güneşli Sokakla ortaya çıkmış, Yeşilçam bu oluşla aynı zamanda da bir ütopyaya⁷ dönüşmüştür.

Harvey'e göre, tarihin zaman anlatısı kurma imkânı verdiği ve coğrafyadan ayrılaştığı bir zaman-mekan şemasından söz etmek mümkündür. Dahası, bu yaklaşım Kant'ın tarih ve coğrafya düşüncesiyle örtüşür. Kant'ın coğrafyasında, uzamsal düzenleniş ve uzamsal olanın ortaya koyduğu “deneysel bir bilgi türü” mevcuttur. Bu yaklaşımla, tarihsellik yadsınarak mekâna yönelik düşünce önüne geçer. Sonuç olarak, Foucault'nun heterotopyası “farklılaşan uzamsallıklar” olarak alınabilir ve uzamın yerini bugün “mevkii” almıştır. Çeşitli mevkiiler arasında etkileşim mevcuttur ve ayrıca mekânın sunumu ancak bu etkileşimler yoluyla ifade bulur. Zaman ise, mevkiilerin dağılım ilişkileri içerisinde bir tür kipsellik olarak belirir (Foucault, 2016: 293).

“...Bu kipsellik herhangi bir tözün veya farklı bir tanımla, homojen bir boş mekânın ilineksel, neredeyse önemsiz yansımaları değildir. Galileocu-Newtoncu mutlak, homojen, içine her şeyin keyfi biçimde yerleştirilebileceği boş bir mekândan ziyade, dolu bir mekândır” (Karaman, 2018: 269-70). Foucault'ya göre, “hıyerarşiler, karşıtlıklar, kesişimler sayesinde var olan bir mekân kavrayışı” ve onun yerleştirilmesinden söz etmek gerekir (Karaman, 2018: 272). Dolayısıyla, kentin taşıdığı imgeselliğin; öznel veya kolektif temsiliyetleri ile sözü geçen türden bir perspektifi genişlettiği anlaşılabilir.

2. Kent Hafızası ve Kolektif Kültürün Türk Sinemasındaki Yeri

Yukarıda sözü geçen “kipsellik”, mekân-kimlik bağlamında kolektif duygulanımların mekânı olarak Yeşilçam arketipinde kavramsallaştırılabilir; dahası kolektif kültür, Yeşilçam mitini, diğer mevkiiler⁸ içerisinde doğup geliştiği zaman-mekandan koparmadan bir *kültürel mem* olarak içine almıştır. Buna karşın, Yeşilçam'ın 1970'lerin ortalarına denk gelen kriz dönemi ve üretimi düşünüldüğünde, akademik olarak cılız görülebileceği iddiası tartışmaya açık gözükmektedir (Bulunmaz ve Osmanoğlu: 2016, 11,12). Hız kültürüyle ivme kazanan şehircilik anlayışı, bilhassa İstanbul gibi güçlü tarihi hafızası ve yaşayısıyla etkileşimi yüksek olan şehirlerde kimlik-mekan kurgusunun çözülmesi bakımından risk yaratmaktadır.

Geçmiş unuttun. Onu sadece başışlamakla kalmayın. Unuttun gitsin. Geçmiş diye bir şey olmadı. Onu siz düşlediniz. Sizin o zengin hayal gücünüzün icadı o. Olmadı öyle bir şey. Hafızanızı söküp atın. Hafızanız olması günah. Erdemli olan amnezidir. Geçmiş. Olmadı öyle bir şey... (Mda, 2000: 137).

Kentsel dönüşüm sürecinin kentin hafızası yanında tarihselliğe dayalı kolektif hafızayı da dönüştürdüğü yadsınamaz. Dahası, belleklerin hızla sökülmesi; kente yabancılaşma, kültürel köksüzleştirme olgularını da beraberinde getirmiştir. Kültürel mirasın dayanakları olan sembolik sermaye ve kolektif hafıza / kültür arasındaki ilişki de artık koparılmıştır. Oysa bir toplum kültürel mirası aracılığıyla kendisi ve diğerleri için görünürlük kazanabilir. Çünkü o miras içerisinde belirgin hale gelen geçmişin öyküleri ve kendine has tanımlayıcı nitelikleri yoluyla ortaya çıkan değerler o toplumun kültürel bağlamda kara kutusudur (Assmann and Czaplicka, 1995: 133).

Yukarıda yer verilen olguların sinematografi yoluyla araştırılan ifade biçimleri; kent mekânı, benlik algısı ve kolektif kültür etkileşimini oldukça yoğun biçimde görselleştirme imkânı sunar. Bireysel bilinçten ziyade kolektif bilincin ağır bastığı bir yapı olarak karşımıza çıkan ülke kültürünü sinemasal bağlamda Engin Ayça da benzer biçimde yorumlar, “Türk Sineması epik özellikler taşır. Tiplere, hatta prototiplere dayanır. Anlatımcıdır. Kişilerin toplumsal ve tarihsel kimlikleri belirgindir. Film içinde gelişme ve değişme göstermezler, hatta filmlerden filmlere de değişmezler, değişmek istemezler. Öyküde tarihsel ve toplumsal işlevleri neyse onu yerine getirmek için vardılar...” Öte yandan Tunalı, Yeşilçam filmlerinin, üretiminde olduğu gibi alınlanması konusunda da kimi paralellikler ihtiva ettiğine işaret

⁷ Sadık Şendil'in yazdığı, Orhan Aksoy'un yönettiği 1978 senesi yapımı olan *Neşeli Günler* filmi sözü geçen ütopya üzerine komedi türünde bir örnek olarak görülebilir. Farklı sosyal sınıftan her çeşit bireyselliğe hitabeden, dolayısıyla kolektif kimliğe ve belleğe dair kültürel değerleri aile yapısı üzerinden sade, neşeli ve hümanist bir sinema diliyle aktaran filmin, en sevilen ve idolleşen sahnelerinden biri olan turşu dükkânı sahnesi Cihangir'de çekilmiştir. Turşu, geleneksel kültürü temsil eden metonimik rolüyle, aile bireyleri arasındaki olağan ve esprili çatışmaların, uzlaşmaların ve kültürel yaşam pratiklerinin üzerinden yansıtıldığı bir aktör olarak karşımıza çıkar. İçerideki evleşmiş olan *bene* ayna tutar ve heterotopik sosyo mekansallık ütopyaya dönüşür. Dükkan; kimi repliklerle sahnelerin canlandırılarak kaydedildiği bir kayıp zamanı imler ve günümüz İstanbul'unda köklere dönüşü sembolize edercesine ilgi görür. Bunun yanında, filmin eşitlikçi bakışı içerisinde, aile babası rolüyle Kazım Efendi (Münir Özkul), hem yasa koyucu hem de cezalandırıcı *Baba Yasasını* çağırıştırır.

⁸ Foucault burada geçen mevkiileri gerçekte var olmayan mevkiiler olan ütopyalar ve heterotopyalar olarak iki kategoride irdeler, ki kavram, bu çalışmada Yeşilçam üzerinden yerleştirilerek ele alınacaktır.

eder; “toplum içinde birey olarak algılama ve düşünme yerine topluluk içinde belirsiz, isimsiz ve üslupsuz kalma alışkanlığı”na işaret ederek kolektif bilincin göstergelerine işaret eder (Tunalı, 2006: 282).

SONUÇ:

Hegemonik güçlerin denetiminde olan kentsel dönüşüm tabiriyle kentsel alan üretme refleksi, birey ve kent arasında, hızlı tüketim kültürünün doğurduğu bir tür varoluşsal gerilim yaratmaktadır. Kent mekânıyla beraber hafızalardan hızla silinen kolektif düşler, coşkular ve benlik tezahürü sayılan kimi yüz-mekânlar, örneğin; Yeşilçam Sinemasına özgü sinemasal mekânlar, sosyolojik ve felsefi anlamıyla yersiz yurtsuzlaşan birey için pek çok kritik deneyim sunar. Yeşilçam Sinemasının temsiliyetini taşıyan; gerek yapım şirketlerinin yer aldığı semt, gerekse bu semtteki filmlerin geçtiği mekânlar, bir bakıma kolektif bilinçdişi yoluyla kültürel hafızayı da tetiklemektedir.

Bu çalışmada ortaya atılan ve kültüre özgü tezahürleriyle ele alınan yukarıda tartışma; araştırmacının konumunu da belirlemede etkili olmuştur. Özdüşünümsellik ya da özdönüşümsellik olarak ele alınan bu konum; araştırmacıyı deneyimin bir parçası haline getirerek, yukarıda yer verilen olası argümanlarla beraber onun belirli çıkarımlarda bulunmasına olanak tanımıştır. Dolayısıyla, yaklaşımın; tur katılımcılarının verdiği tepki izlenerek, 1958-2010 yılları arasında yapılan filmlerden oluşan bir seçkiyi⁹ konu alan ve Yeşilçam arkeolojisi denilebilecek yukarıda bahsi geçen kültür turuyla bütünlük görülmesi mümkündür. Çünkü burada beliren argümanın, sinema ve kentsel mekân ilişkisi ekseninde Yeşilçam temsiliyetinin bugüne ve geleceğine dair bir bulgu kaydı oluşturabileceği görülmektedir. Yeşilçam Sinemasının nirengi noktaları olarak yukarıda sözü geçen kimi sokaklar ve yapılarla gerçekleştirilen bir tür hafıza yoklama gezintisiyle, şehir yaşayanına özgü; *buhran*, *can sıkıntısı* ve *yabancılaşma* haline eşlik eden özgün deneyimlerle karşı karşıya gelinmiştir. Antonioni'nin, sinemada kendini arayışa karşılık gelen mekânı araştırma (exploring space) kavramını harekete geçirdiğini düşündüğümüz sözü geçen tur deneyiminin, kuşkusuz, bir anlamda kolektif bilinç yönelimine; bir *ben* yolculuğuna dönüşmüş olduğu düşünülebilir. O halde, Yeşilçam; tanımsızlık yaratan sert kimlik-mekân müdahalelerine ve ağır kültürel yozlaşmaya karşı, şehir hakkı¹⁰ ile ele geçirilmeye çalışılan bir kolektif özne olma hayali ve bir tür kayıp *baba* arketipi olduğu kadar, aynı zamanda *kültürel mirasın* da batan güneşi olarak karşımızda durmaktadır.

Mekân, insanlar için yalnızca tecrübe edilen bir kavram olmaktan öte onun aracılığıyla düşündükleri ve hayal kurdukları bir şeydir. Bundan dolayı mekânsal nitelikler özgürleşmeye elveren geçitlerdir. *Benin* oluşumu ötekiyle mümkün olduğundan zaman ve mekan hafızası ağırlık kazanmaktadır. Şüphe yok ki, kimlik değişimi ve üretimi gibi eylemler de zaman-mekâna dayalı değişimler üzerinden yerine getirilir. Mekân kontrol edilebilir, tanımlanabilir bir kavrama işaret eder; toplumsal yapıya özgü değerler, toplumsal ilişki biçimleri ve anlamlı referanslar taşımakla kalmaz, bunların yapılanmasını da etkileyerek biçimlendirir.

Yeşilçam'ın sosyomekansal *gösteren* olarak değeri, filmin geçtiği mikrotoplum örneği mahalle yaşamı ve *mahalleli* olarak mekânın kullanımında verilir. Mekân, kimi zaman yaşayana için okullaşır; kullanımı ve içerdiği anlamlar, dahası mekân, çeşitli toplumsal kimliklerin inşa edilmesinin mantığına dair “toplumsal pratikler ağı”nın belirlediği yer haline gelir ve bu bakımdan, Bourdieu'nün *habitus* kavramına denk düştüğü de akla gelebilir. Yeşilçam arketipi, sinemasına yerleşmiş mekânların sembolik nitelikleriyle birlikte ve onlar üzerinden olanaklı hale gelen bir ütopyaya açılmaktadır. Bir bakıma ötekilerin dünyası olan bu ütopya, onların yaşam pratikleriyle de bir eşik olma anlamı taşır. Eşik; zıtlıkları buluşturmuş ve dünyayı tersyüz eden bir randevu geçidine dönüşmüştür. Dolayısıyla, Yeşilçam; bir mekânsal-zamansal eşik deneyimi olarak köklü ve zengin tanımı olan bir geçit, bir nevi “eşiksel / arabulucu bölge” (liminal area) haline gelmiştir. Fenomonolojik olarak, mekân sosyal üretimin sonucudur; Marksist bakışla, Yeşilçam

⁹ Üç Arkadaş (Memduh Ün, 1958), Salak Milyoner (Ertem Eğilmez, 1974), Neşeli Günler (Ertem Eğilmez, 1978), Hababam Sınıfı Tatilde (Ertem Eğilmez, 1977), Ah Nerede (Orhan Aksoy, 1975), Dolap Beygiri (Atıf Yılmaz, 1982), Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964), Herşey Çok Güzel Olacak (Ömer Vargı, 1998), Yavrularım (Bilge Olgaç, 1984), Kapıcılar Kralı (Zeki Ökten, 1984), Şendül Şaban (Kartal Tibet, 1985), Kaygısızlar (Oğuz Yalçın, Ayhan Önal, Cankar Ergin, Samim Değer, Temel Gürsu, Uğur Erkir, 1994-98), Çöpçüler Kralı (Zeki Ökten, 1977), Av Mevsimi (Yavuz Turgul, 2010), İssız Adam (Çağan Irmak, 2008), Arkadaşım Şeytan (Atıf Yılmaz, 1988), Kılıç Bey (Natuk Baytan, 1978), Hayallerim, Aşkım ve Sen (Atıf Yılmaz, 1987), İstanbul Hatırası (Fatih Akın, 2005), En Büyük Şaban (Kartal Tibet, 1983), Şark Bülbülü (Kartal Tibet, 1979), Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1987), Eşkiya (Yavuz Turgul, 1987), Anlat İstanbul (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, 2004), Namuslu (Ertem Eğilmez, 1984).

¹⁰ Şehir hakkı kavramı, üretim araçlarının ortak kullanıma ve kolektif harekete tabi olduğuna işaret eder; bundan dolayı, Harvey; kenti değiştirirken kendimizi de değiştirmeyi bir kriter olarak öne sürer ve bunu bir hak olarak adlandırır (Harvey, 1996: 186, 327).

Sineması ile birlikte kendine özgü mekânların günümüzün sosyal yaşayışına etkimesi ve sosyal yaşamdaki kullanımı düşünüldüğünde, fiziksel ve imgesel bağlamda bir eşik-mekân / arabulucu bölge olması bakımından, Yeşilçam temsilinin benlik tezahürlerine olanak sağlayan bir toplumsal üretim alanı açtığı görülür.

Bu arabulucu bölgeler, örneğin; yukarıda sözü geçen tur boyunca gözlemlenen katılımcılar için Yeşilçam Sineması'na özgü yıldızlaşmış mekânların fotoğraf ve video yoluyla kaydedilmesi, ünlü sahnelerin, hatta pozların canlandırılması ve repliklerin tekrarlanması gibi refleksler yaratarak fiilen bir nevi ayin sahnesine dönüşmüştür. Bu edimin, aynı zamanda, kökleri arayıp bulma ve saygın / yetkin başlangıçları anma eylemlerini içeren Eliade'nin "kökene dönüş" mitiyle uzlaştığı da görülmektedir. Ayrıca, genç bireylerin bu şekilde kendisini tamamlanmamış, bir başka deyişle, yarı tanımlı öteki olarak özgürleşmemiş gördüğü de varsayılabilir. Oysa şehir hakkının; kolektif bir eylemin, bir diğer deyişle kenti, kolektif bir sanat eserine dönüştürme çabası olabilecek insanlar talep ettiği açıktır.

Yeşilçam deneyimi üzerinden, uzakta kalan ütopyik bir sosyal yaşamla karşılaştırma yapılabilir, böylece ötekileşmenin, kolektif alışkanlıkların yok edildiği ya da askıya alındığı dönemlerde semirdiği anımsanabilir. Dahası, Yeşilçam'ın, itibarı iade edilmiş bir fantazmagoryaya dönüştüğü görülebilir. Yukarıda bahsi geçen tur konseptine başka bir açıdan bakılırsa; belirli sokakların, tematik köşelerin ve binaların, tıpkı orada geçen filmlerin Türk Sinemasının bütününden bilinçli olarak koparılıp alındığı gibi, kentin içinden de benzer şekilde koparılıp alındığı anlaşılır. Çünkü bu kentsel fragmanlar; sahneleri, replikleri, oyuncu ve oyunculuklarıyla Yeşilçam Sineması metonimisi haline gelmiştir. Bu sembolik yerler, heterotopik mekan-zamana hâkim düzen ve denetimin sorgulandığı eşiksel (liminal) bir deneyim olmanın ötesine geçerek toplumsallığın üretildiği yerler haline gelmiştir. Sonuçta; *anonim bir bireyselliğin* parçalarını içeren geçmiş deneyimlerin ete kemiğe büründüğü türdeki eşik-mekânlar, ironik biçimde, şimdi burada olmayan ötekilikle karşı karşıya gelmenin, onu prova ederek keşfetmek anlamına da geldiği potansiyel bir sahneye dönüşür.

Etik Standart ile Uyumluluk

Çıkar Çatışması: Yazar herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Etik Kurul İzni: Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek: Bulunmamaktadır.

Teşekkür: Yeşilçam Arkeolojisi konseptinde bir gezi deneyimi yaşanmasına olanak sağlayan Kürşat Çetin'e teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

Assmann J. ve Czaplicka J. (1995). "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique* 65: 125- 133.

Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. Çev. A. Tümertekin, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Badiou, A. (2013) *Cinema*. Translated by Susan Spitzer, UK: Polity Press.

Baudrillard, J. (2008). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Çev. O. Adanır, İkinci Baskı, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Bollas, C. (1993). *Being a Character: Psychoanalysis and Self Experience*, London: Routledge.

Benjamin, W. (2001). *Son Bakışta Aşk*, Çev. N. Gürbilek, İstanbul: Metis.

Benjamin, W. (2011). *Tek Yön*, Çev. T. Turan. İstanbul: YKY.

Bourdieu P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*; Cambridge: Cambridge University Press.

- Bourdieu P. & L.Wacquant (2012). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çev. N. Ökten, 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (1992). *The Logic of Practice*, Cambridge: Polity Press.
- Bulunmaz, B., Osmanoğlu, Ö. (2016). *Yeşilçam Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Kültür A.Ş. Yayınları.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eliade, M. (2016). *Mitlerin Özellikleri*. Çev. S. Rifat, İstanbul: Alfa Mitoloji.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*, Çev. I. Ergüden, O. Akinhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2008). "Of Other Spaces", *Heterotopias and the City: Public Space in Postcivil Society içinde*, L. De Cauter ve M. Dehaene (haz.), Londra: Routledge.
- Foucault, M. (2016). "Başka Mekânlara Dair", *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2*, Çev. I. Ergüden, O. Akinhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Godard, J.L. (Yönetmen / Senarist). (1967). *Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey (Sinema Filmi)*. Fransa: New Yorker Films.
- Harvey, D. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Cambridge: Blackwell.
- Harvey, D. (2013) *Asi Şehirler*. Çev. A. D. Temiz, İstanbul: Metis.
- İnan, C. G. (2016). *Kanat Çırpan Martıya Bakmak*, (<https://www.arkitera.com/gorus/kanat-cirpan-martiya-bakmak/> E.T. 20.04.2019).
- İnan, C. G. (2017). *Küresel Kent Mantiğı, Kimlik ve Mekanın Kentsel Dönüşüm Projeleriyle Fragmentasyonu: Vaka Çalışması olarak Fener-Balat ve Süleymaniye*, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kent/issue/34408/379961/> (E.T. 15.03.2020).
- İnan, C. G. (2017). *Urban Problematic of Cultural Management in Historical Fragments in Istanbul: A Case Study in Fener-Balat and Süleymaniye*, <https://www.witpress.com/eliibrary/wit-transactions-on-ecology-and-the-environment/223/36424>, (E.T. 03.08.2019)
- İnan, C. G. (2021). *Sinemada Kentsel Mekan: Minör Oluş ve Distopik bir Şehir Olarak İstanbul (Sanatta Yeterlik Tezi)*. İstanbul Beykent Üniversitesi.
- Karaman, Y. (2018). *Benjamin, Foucault ve Heterotopya*, <http://static.dergipark.org.tr/article-download/9b23/f5cc/05cd/5c27719690543.pdf?/> (E.T. 14.08.2019).
- Kar-wai, W. (Yönetmen / Senarist). (1995). *Hong Kong Express (Sinema Filmi)*. Çin: Jet Tone Production.
- Lefebvre, H. (2014) *Mekânın Üretimi*. Çev. I. Ergüden, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul.
- Lefebvre, H. (2016), *Şehir Hakkı*. Çev. I. Ergüden, İstanbul: Sel Yayınları.
- Marcuse, H. (1991) *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon Press.
- Mda, Z. (2000), *The Heart of Redness*, New York: Picador.
- Mestrovic, S. G. (1997). *Postemotional Society*, London: Sage.
- Proust, M. (2001). *Kayıp Zamanın İzinde*. Çev. A. Güntan, R. Hakmen, Birinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Robins, K. (1999). İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. N. Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi 1896-1997, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Stavrides, S. (2016). Kentsel Heterotopya-Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru, Çev. A. Karatay, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Tiedemann, R. (2013), “Pasajlar Yapıtı’na Giriş”, Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, D. (2006), Batıdan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram. Ankara: Aşına Kitaplar.
- Turner, V. (1996). The Ritual Process Structure and Anti-Structure. United States: Taylor & Francis Inc.
- Türkoğlu, N., Öztürk, M. ve Aymaz, G. (2014). Kentte Sinema Sinemada Kent, İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Urry, J. (1999). Mekânları Tüketmek, Çev. R. G. Öğdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Van Gennep, A. (1960). The Rites of Passage, Londra: Routledge & Kegan Paul.