

Nuri Bilge Ceylan sinemasında İstanbul temsilleri¹

Gülşah Sarı*

Özet

Bu çalışmada Türk sinemasında İstanbul'un bir kent olarak nasıl temsil edildiği ve kentte yaşayan bireylerin kentteki konumları ele alınacaktır. İstanbul, Türk sinemasında Yeşilçam'dan günümüz Türk sinemasına mekân olarak kullanılan bir şehirdir. Çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* ve *Üç Maymun* filmleriyle sınırlandırılmıştır. Bu filmlerin seçilme nedeni filmlerin İstanbul'da geçmesidir. Çalışmada İstanbul'un kentsel gelişim süreci, İstanbul'un sosyo-ekonomik değişimi, İstanbul'daki göç süreci ve göçle gelen "taşralı" kimliği, son olarak da film incelemeleri yer almıştır. Çalışmada incelenen filmlere yöntem olarak içerik analizi uygulanmıştır. İncelenen filmlerde metropol yaşantısında bireyin konumu, göçle gelen "taşralı"nın kentteki konumu, İstanbul'un kent olarak nasıl temsil edildiğine bakılacaktır.

Anahtar kelimeler: Türk sineması, kent, kentsel gelişim, metropol, göç

Representation of Istanbul in Nuri Bilge Ceylan cinema

Abstract

In this study, it will be discussed how Istanbul is represented as a city in Turkish cinema and the positions of the people living in the city. Istanbul has been used as a place from Yesilcam to contemporary Turkish cinema. The study was limited to films by Nuri Bilge Ceylan's *Uzak* and *Üç Maymun*. The reason for the selection of these films is that the films pass in Istanbul. In the study, Istanbul's urban development process, the concept of metropolis and Istanbul as a metropolis, socio-economic change of Istanbul, immigration process in Istanbul and identity of "provincial" immigrants, and finally film reviews. Content analysis was applied to the films examined in the study. In the films examined, the position of the individual in the metropolitan life, the position of the "provincial" in the city, which is migrated, and how the Istanbul is represented in the films as a city will be examined.

Keywords: Turkish cinema, city, urban development, metropolis, migration

Giriş

Türk sinemasının tarihine bakıldığında İstanbul'un pek çok filme mekân olduğu görülmektedir. Örneğin *Öldüren Şehir*'den *Vesikalı Yarım*'e pek çok filmde İstanbul önemli bir konumdadır. Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş*'ı, Halit Refiğ'in taşralı bir aileyi anlattığı *Gurbet Kuşları* siyah beyaz İstanbul'un izlenebildiği filmlerden birkaçıdır.

Bu çalışma, günümüz Türk sinemasında İstanbul'un temsil edilmesinde yönetmenin ve kentsel yaşantının karşılıklı ilişkilerini anlamaya çalışmaktadır. İstanbul'un sinemada temsil mekânı olarak seçilme nedeni, 2500 yıllık tarihinde üç imparatorluğa başkentlik yapmış bir şehir olması, çok yüzlü ve katmanlı bir post modern şehir olması, kırdan kente göç edenler sonucu çıkan gecekondu ve hemen yanı başındaki gökdelenleriyle bir çelişki yumağı olmasıdır. Amaç, seçilen filmlerde İstanbul'un nasıl ele alındığını incelemektir.

¹ Bu çalışma yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* Arş. Gör. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi, e - posta: gulsahdumen@hotmail.com

Çalışmada ele alınan filmlerde İstanbul'un ve karakterlerin nasıl temsil edildiğine dair tartışmayı yapabilmek için aşağıdaki araştırma sorularına da cevap aranacaktır.

1. İncelenen filmlerde “taşralı” kimliğindeki bireyler modern kent hayatına uyum sağlamakta mıdır?

H1: Çalışmada taşralı bireylerin modern kent hayatına uyum sağlayamadığı var sayılmıştır.

2. Çalışmada ele alınan filmlerde İstanbul, şehrin modern ya da taşra olarak her haliyle gösterilmekte midir?

H2: Çalışmada İstanbul'un varoş mekânlarıyla, modern mekânlarıyla bütünüyle gösterildiği var sayılmıştır.

3. İncelenen filmlerde modern birey metropol yaşantısında mutlu mudur?

H3: Çalışmada ele alınan filmlerde modern bireyin metropol yaşantısında mutlu olmadığı var sayılmıştır.

Çalışma esas olarak iki bölümden oluşmaktadır. İstanbul'un kentsel gelişimi, metropoliten kavramı ve İstanbul, İstanbul'un sosyo-ekonomik değişimi, göç olgusu ve göçle gelen “taşralı” kimliği çalışmanın kuramsal kısmını oluştururken ikinci bölümde çalışmaya esas olan Nuri Bilge Ceylan'ın iki filmi *Uzak* ve *Üç Maymun* incelenecektir.

Çalışma Nuri Bilge Ceylan'ın iki filmiyle sınırlandırılmıştır. Bu filmlerin seçilme nedeni filmlerin İstanbul'da geçmesi ve metropol yaşantısında modern bireyi, taşralıyı, bireylerin kentteki konumunu en iyi şekilde yansıttığı olmalarıdır. Filmler incelenirken yöntem olarak içerik analizi benimsenmiştir. Filmin dikkatlice, ayrıntılı olarak incelenebilmesi amacıyla bu yöntem tercih edilmiştir.

İstanbul'un kentsel gelişimi

Kentleşmenin ülkemizde sanayileşme hareketine dayanmadığı bilinmektedir. Kentlere olan nüfus akınlarında, kentlerin çekiciliğinden çok kırsal alanların iticiliği rol oynamaktadır. İstanbul, kırdan kente göç edenin umut kapısı; kente göç edenler sonucu ortaya çıkan gecekonduları ve hemen yanı başlarındaki gökdelenleriyle bir çelişkiler yumağı; Kafkasya ve Orta Asya'nın, Orta Doğu ve Akdeniz'in, Anadolu ve Doğu Avrupa'nın doğal merkezi; 2500 yıllık bir yeri yerleşme yeri olup tarihte üç imparatorluğa (Doğu Roma, Bizans, Osmanlı) başkentlik yapan bir şehirdir. Çubuk'a (1994: 16) göre birbirini izleyen uygarlıkların yansıdığı fiziksel ve çevresel özellikleri İstanbul'u geçmişten günümüze görülesi ve yaşanası bir kent yapmıştır. İstanbul'un tarihsel süreçte çeşitli uygarlıkların sentezi ve bir kültür mirası olduğunu belirten Çubuk, ülkenin koşullarında dünya metropollerinin içinde bulunduğu olumsuzluklardan payını alarak taşıyabileceği nüfus dengesini aştığını, fiziksel ve mekânsal özelliklerinin bir kısmını yitirdiğini belirtmektedir. Bu olumsuz gelişme kentleşme ve kente göç olarak adlandırılırken Avrupa başkentlerindeki gibi bir gelişme göstermediğinden şehir kargaşa ve düzensizlik içine girmiştir. Kargaşa ve düzensizlik içindeki İstanbul hem bir sanayi kenti olamamanın hem de bunun getirdiği modern krizi yaşayan bir şehirdir. Yıldız'ın (2008: 23) ifade ettiğine göre İstanbul'daki kitleler bu “arada kalmış kentsel formun” izlerini üzerlerinde taşımaktadır. İstanbul'un “hizmet kenti” ya da “sanayi kenti” formalarının arasında kaldığını belirten Yıldız, İstanbul'un hizmet sektörünün hızla yayıldığı bir kentsel alan formunun gelişi güzel yapılanmasını temsil ettiğini belirtmektedir.

Metropoliten kent kavramı ve İstanbul

Metropoliten kent için çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Demir ve Çabuk (2010: 201) için metropoliten kent, bina kompozisyonundan fonksiyonlara, teknolojik seviyesinden kültür tarihine, çevresel etkisinden ekonomisine, konut alanlarından insanların faaliyetlerine, onun içinden görünümünden dışından görünümüne kadar farklı boyutları olan bir kapsama sahip olmaktadır. Metropoliten kentin kompleks örgütlerden idare, koordinasyon, kontrol fonksiyonları gören ve artık sanayiden fazla istihdam yaratan iş yapısı bulunduğunu belirten Kıray (2003: 115), metropoliten kentin bu mekânlarda çalışan son derece ihtisaslaşmış uzman beyaz yakalı yoğunluğunun olduğu ve bunların gittikçe daha çok yığıldığı merkezi iş mntıklarının mekânı olduğunu belirtmektedir.

Metropoliten kent olgusu ulusal bir hizmet alanını tanımlamaktadır. Bununla birlikte küresel kent olgusuyla birlikte kentler çok daha geniş bir coğrafyaya hizmet verebilmektedir. Metropoliten kent sürecinde İstanbul'un hizmet alanı, ulusal alanın tamamı olurken bu niteliğiyle Türkiye'nin en büyük metropolü olmuştur.

21. yüzyılda bir metropol olan İstanbul'da iki süreç kentin belirleyicisi olmuştur. Hızlı nüfus artışı ve kırdan kente göçtür. İstanbul metropolü, Türkiye'de göç hareketinin öncelikli çekim merkezi olmuştur. Kıray'ın (2003: 169) ifade ettiği gibi Türkiye'de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük kentlerdeki köklü değişimleri en yoğun yaşayan kent İstanbul'dur. İstanbul çevresinde bulunan İzmit, Adapazarı, Bursa gibi illerde ulaşımı ve iletişimi geliştirmiş, bu illerle olan etkileşimi sonrasında metropoliten alanın oluşumuna yönelik bir dinamiği de ortaya çıkartmıştır. Sanayileşme ve teknoloji gelişimi İstanbul'un metropolitenleşmesini hızlandırmış ve metropoliten alan daha belirgin bir hal almıştır.

İstanbul'un sosyo-ekonomik değişimi

İstanbul söz konusu olduğunda, bütün küresel kentlerde olduğu gibi, dönüşüm geçiren fiziksel mekânlar bakımından gelişme aşırı şekilde eşitsiz olmuştur. Bu eşitsizlik daha eski bir literatürün tasvir ettiği modern-geleneksel çatışmasıyla benzer özellikler taşıyan ve küreselleşmecilerle yerelciler arasındaki yerellik ve kimlik konularında yoğunlaşan bir kültürel çatışmaya paralel olarak gelişmekte ve onu beslemektedir. Eşitsizlikler, nüfusun küçük bir bölümünün dünya ekonomisinin doğurduğu yeni dinamiklerle hızla bütünleşmesinden doğarken çoğunluk ise bu bütünleşmeye, yarattığı maddi olanaklardan yararlanmaksızın tanık oluyor ve tepki göstermektedir (Yıldız, 2008: 58).

İstanbul'un bütün küresel kentlerde olduğu gibi, hem kent halkının küreselleşmiş faaliyetlere katılımı açısından hem de dönüşüm geçiren fiziksel mekânlar bakımından gelişme aşırı ölçüde eşitsiz olmuştur. Eşitsizlikler, nüfusun küçük bir bölümünün dünya ekonomisinin doğurduğu yeni dinamiklerle hızla bütünleşmesinden doğarken, çoğunluk ise bu bütünleşmeye, yarattığı maddi olanaklardan yararlanmaksızın tanık oluyor ve tepki gösteriyordu (Keyder, 2000: 34).

Yapılaşmaya bakıldığında, siteler kenti çevreleyen bir halka gibi, her biri kent merkezinden yaklaşık birer saat uzaklıkta, zamanla kendi başlarına birer merkez haline

gelme potansiyeli taşımaktadır. En üst düzeydeki meslek sahibi gruplar dışında, orta sınıfın daha alt katmanlarında istihdam, coğrafi bakımdan çok daha dağınıktır.

1990'lı yıllarla birlikte toplumun bir kesiminin gelirinin daha çok artmasıyla birlikte "İstanbul'un asli sahiplerinin" "taşradan kopup gelen köylüler" ile birlikte bulunmak istemedikleri bir döneme girilmiştir. Bu kişiler öğrencilik yıllarında Amerika'da yaşamış, Amerikan yaşam tarzıyla haşır neşir olan İstanbullu seçkinlerdir. Çözümü sitelerdeki dairelerine sığınmakta bulmuşlardır. Bu siteler sadece işten çıkıp özel uçaklarına atlayarak on-on beş dakikada evlerine ulaşabilecekleri, kalabalıktan çok uzak evlerdir (Bali, 2002: 121-122).

Göç olgusu ve göçle gelen "taşralı" kimliği

Türkiye'deki göç ve kentleşme süreci, yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel yaşamın derin etkilerini taşır. Bu temel durumların oluşturduğu yapının göç olgusu üzerindeki şekillendirici etkisi büyüktür. Bunun yanında bu sosyo-kültürel ve ekonomik formasyonları kesintiye uğratacak bir dinamik olarak Türkiye'de göç, bir kentleşme sürecini değil aksine kentin bir kırsala dönüşme ve kentin temel özelliklerini sona erdirecek derecede çarpık bir gelişmeye yol açmıştır. İstanbul, bu gelişmenin en belirgin şekilde görüldüğü şehir olmuştur (Yıldız, 2008: 16).

Kent, köyde gelenler için sonsuz bir umuttur ve gerçekten eğer kullanılabilirse bir kaynaktır da. Daha iyi yaşamak, daha iyi anlamak ve daha mutlu olmak adına bir kaynaktır kent. Köyden gelen, kentte telefon kulübesini, vapur turnikesini, yürüyen merdiveni, çöp toplayan kamyonu, kırmızı ve yeşil ışığı, gelen yolu giden yoldan ayıran barikatı yalnızca öğrenmiyor aynı zamanda onları deniyor. Bu küçük bilgilerin birikimi, sayıları çoğaldıkça köylüyü de kentli yapabilmektedir (Kuban, 1998: 265).

Türkiye gibi gelişmekte olan ya da az gelişmiş ülkelerde kentleşme nedeniyle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kentlere yoğun göçler yaşanmıştır ve kentler düzensiz bir şekilde büyümüştür. Kırdan kente göç eden birinci kuşak göçmenler kentsel mekân içinde sınırlı sayıdaki arsa ve konutta yerleşerek kent yaşamına adapte olmaya çalışmıştır. İkinci kuşak göçmenler ise, kent içindeki arsa ve konut stokunun sınırlı olması ve kent içindeki mevcut konutlarda yaşamak için gerekli maddi imkâna sahip olamamaları nedeniyle kent çeperinde boş buldukları araziler üzerinde gecekondular inşa edip ya da inşa edilmiş gecekonduları kiralayıp kentte tutunmaya çalışmışlardır.

Bugün Türkiye nüfusunun yaklaşık sekizde birini İstanbul barındırmaktadır. İstanbul Türkiye'nin her yerinde göç almaya devam etmektedir. Türkiye nüfusunun sekizde birinin barında İstanbul şehri, her sene orta büyüklükte bir Anadolu şehrini daha bünyesine katmaya zorlanmaktadır. Ama kesin olan şu ki, artık katabilecek durumda değildir. Kontrolsüz göç, şehri içinden çıkılmaz sorunlar yumağı haline getirmektedir (İstanbul Büyükşehir Belediyesi APK Daire Başkanlığı Araştırma Müdürlüğü, 2004: 253-254).

Türkiye'deki göç süreciyle ilgili araştırmalarda, göç eden grupların özellikle kentsel yaşam deneyimine sahip olamayan grupların kendi kültürel birikimlerini ve ilişki ağlarını kentlere taşıdıkları görülmektedir. Son yıllarda İstanbul'a gelen göç, Türkiye'nin farklı ortamlarında, farklı yapısal özelliklere sahip bölgelerinden gelenlerin kente kümeleşmeleri sonucunu doğurmuştur. Bu grupların göçle birlikte kentte yaşadıkları deneyimler kentte "yerel" ilişkilerin kurulmasına neden olmuştur. Bu gruplar kentte yerleşme, konut edinme ve iş bulma konusunda geçirdikleri deneyimlerin

çeşitliliğine bağlı olarak birbirinden farklı güvene dayalı ilişkiler kurdukları görülmektedir.

Gelenekseldeki yerel ilişki biçimleri, birincil ilişkiler, davranış kalıpları, gelenek vb. kentte kendine yer bulacak ölçüde ve kentin olanaklarına göre biçimlenerek kendini yaşatmaya çalışmıştır. Ancak kentteki kültürel geçişkenliğin hızlılığı ve çokluğu nedeniyle ilişkilerdeki değişim ve geleneksel formdan uzaklaşma bireyi ister istemez modern bir kalıp içine alarak bireyin atomize olmasını sağlarken diğer yandan tam anlamıyla ne modernleşebilen ne de artık gelenekte kalabilen birey ne köylü ne kentli, ne modern ne geleneksel diyebileceğimiz postmodern bir yönsüzlük içine de girmiştir.

Nuri Bilge Ceylan da filmlerinde tam olarak bu arada kalmış, sıkışmış ve hatta bunalmış bireyin bu yönsüzlüğünü ve yalnızlığı üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda Ceylan'ın *Uzak* ve *Üç Maymun* filminde İstanbul'un ve İstanbullunun karşılıklı etkileşimi görülmektedir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde İstanbul'un temsili

Uzak

Filmin ana karakteri Mahmut, hayata karşı boş vermiş, yalnız bir kişiliktir. Onun için her yer birbirine benzerdir. Bu nedenle yeni insanlar tanıma, yeni yerler görme arzusunu yitirmiştir. Mahmut, çok görüp gezerek, okuyarak her yerin aynı olduğu sonucuna ulaşmıştır. Hep aynı bara yalnız başına gider ve barda hep aynı yere oturur. Oturduğu apartman dairesi ve mobilyaları yalnızlığının bir göstergesidir. Evinde eşyalarıyla olan ilişkisi bile kurallar içindedir. Salonda oturduğu yer, tam televizyonun karşısındaki koltuktur. Televizyonun mekânsal konumu Mahmut'un tek kişilik yaşantısının altını çizer. Mahmut'un arabası iki kişiliktir, ancak o istediğinde yanına birisini alabilecek büyüklüktedir. Boşanmayla sonuçlanan başarısız bir evlilik yapmıştır. Hayatında şimdi birlikte olduğu kadınla yaşadığı şey cinsellikten öteye geçmez. Üstelik bu durum ancak kendisi istediğinde, gereksinim duyduğunda gerçekleşir. Yaşamına koyduğu sınırlar onu erişilmez yapar.

Özer'e (2002) göre Mahmut, geçmişteki muhtemel kalabalık yaşamına karşın, artık büyük kentte kendi kabuğuna çekilmiş, yalnız ve mabedi haline getirdiği atölye evinde yeni geliştirdiği küçük burjuva alışkanlıklarıyla yaşamaktadır. Geçmiş Mahmut için artık 'uzak'ta kalmıştır. Bugün ise bambaşka bir uzaklığın içinde yer almaktadır. Aymaz'ın (2003: 20) ifadesi ile Tarkovsky gibi filmler çekmek veya gönlünce işler yapan bir fotoğraf sanatçısı olmak isterken ucuz işler çeken sıradan bir reklam fotoğrafçısı olan Mahmut için gerçeklik, ona istediğini vermeyen, ideallerinden ve heveslerinden alıkoyan ve hiçbir yere gitmeden karşısında öylece dikilmektedir. Mahmut, adeta bir kötürümdür ve hayata karşı hiçbir hamlesi yoktur. Yuvarlandığı çamurdan bir an olsun çıkma fırsatı yakaladığı anda bile bunu yapmaz. Fotoğraflarını çektiği seramik parçalarını tekmelerken hayatının fotoğrafını çekebileceği bir manzarayla karşılaştığında arabasından inip çekmeye üşenmektedir.

En temel toplumsal örgütlenmenin, ancak çok önemsiz bir alan ve küçük bir çevre biçiminde gerçekleşmesine neden olan 'başkalarına karşı bağımsızlık' duygusu bireyin modern kent hayatında eksik gedik fakat elinde avucunda tek özgürlüğü uğruna, Mahmut'un evi gibi bir iç mekâna sıkışıp kalmasıyla sonuçlanır. Bireyin sıkıştığı o küçük alanda yaşayabildiği özgürlük, özgür bir insanın özgürlüğü değil, onun

sakatlanmış Ben'ine uygun düşen bir özgürlüktür. Örneğin Mahmut'un özgürlüğü Tarkovsky filmlerinin arasında porno izlemesidir (Aymaz, 2003: 20).

Kentli Mahmut, kentte tutunmaya çalışan kasabalı akrabası Yusuf'un iş bulmak için İstanbul'a gelmesiyle, 'tek kişilik özgür' yaşamının daraldığını hisseder ve Yusuf'u yük olarak görmeye başlar. Tek kişilik yaşantısında koyduğu sınırlar, kendini ulaşılamaz duruma getirmesi Yusuf'la aralarındaki ilişkide de görülmektedir. Geldiği ilk günden itibaren, hâkimiyetin kendisinde olduğunu gösteren sınırlarını çizmiştir. Yusuf'a banyoyu değil küçük tuvaleti kullanmasını, evin her yerinde sigara içmemesini ancak mutfakta sigara içmesini, Yusuf eğer gece su içmeye kalkarsa mutfaktaki fare kapanına karşı dikkatli olması gerektiğini söylemesi, Yusuf'un çıkardığı ayakkabılara koku giderici spreyle sıkıp kaldırması gücün kendisinde olduğunu ifade eden şeylerdir. Yusuf kuralları ihlal ettiğinde, önce sessiz biçimde, sonra bağırarak tepki gösterir. Yusuf'un konukluğunun sonu belirsiz biçimde uzaması Mahmut'un duyduğu rahatsızlığı açık ederek Yusuf'un taşralılığını, cehaletini, görgüsüzlüğünü yüzüne vurmasına neden olur. Aymaz'a (2003: 21) göre Mahmut, Yusuf'la küçük çarpışmalara, kendisini tutup bir kenara özensizce iten hayata 'omuz atamadığı' için girişmektedir. Bunlar, ayıplanacak, kendi var oluşunu kendi gözünde haklı çıkarmaya yarayan, inandırıcılığı kalmamış inatçı dirençlerden başka bir şey değildir. Aynı zamanda bunlar, misafiri hakkında sahip olduğu başka ayıplanacak düşüncelerini de yine aynı şekilde kendi gözünde haklı çıkarmasına da yarar. Mahmut'un iç mekân mahfazasında süren yalnızlığı ve kinik sevgisizliği eve dolan ayak kokusu gibi küçük çarpışmalara muhtaçtır.

Uzak'taki Yusuf karakteri kente dışarıdan gelen bir göçmendir. Yusuf'un dışarıda kalma şekli taşralı oluşundan kaynaklanır. Yusuf çok para olduğu söylendiği gemilerde iş bulabilmek ve dünyayı gezebilmek için İstanbul'a akrabası Mahmut'un yanına gelmiştir. Ancak geldiği ilk günden itibaren her ne kadar fiziksel olarak İstanbul'da olsa da aslında dışarıda kalmıştır. Yusuf, Mahmut'un geleceği günü unutması üzerine dışarıda kalır. Geldiği ilk gün dışarıda kalması film boyunca Yusuf'un konumlandırılışının bir göstergesidir aslında. Yusuf, toplumsal ve kültürel olarak kentin hep dışındadır. Her ne kadar kentli yakınının desteğiyle kente dâhil olmaya çalışsa da bunu başaramaz. Ne kent onu içine alır ne de Mahmut. Mahmut'un daha çok iç mekânlarda gösterilmesine karşın Yusuf'un dış mekânlarda gösterilmesi de bunu desteklemektedir. Akbulut (2005: 30), Yusuf'un kendisini iç mekânlara hapsedmiş kentli Mahmut'un tersine, geldiği günden itibaren kent yaşamını tanımaya başladığını, ancak onun taşra kimliği ve 'yoksulluğu', kenti 'yoksunlukları' boyutuyla tanımaya yol açtığını belirtmektedir. Öncelikle parasız olduğu için, iş ararken herhangi bir araca bindiği görülmez, çoğunlukla yürür. Gittiği yerler Mahmut'un gittiği caz müziğinin çaldığı yerler değildir, İbrahim Tatlıses'in çalındığı yerlerdir. İş için beklediği balıkçı kahvehanesi kendisi gibi insanların beklediği yoksul bir mekândır.

Yusuf'a göre taşralı olmak yoksulluk ve yoksunlukla; kentli olmak ise varlıklı olmak ve hayatını yaşamak gibi kavramlarla eşleşmektedir. Ona göre hayatın güzelliklerini kentliler yaşamaktadır. Yusuf da bu güzelliklerden payını almak istemektedir. Suner'in (2006: 117-118) belirttiği gibi İstanbul, yeni bir yaşama adım atmayı hayal ederek geldiği şehir, Yusuf'a işe yaramazlığını, yabancıllığını, yoksulluğunu bir kez daha yüzüne vurmanın dışında bir şey sunmaz. İlk zamanlar İstanbul'da olmaktan, kenti gezmekten memnuniyet duyan Yusuf, giderek iş bulma, para kazanma, kendi ayakları üzerinde durup ailesine destek olma beklentilerinin kolay

kolay gerçekleşmeyeceğinin farkına varır. Karakter artık, İstanbul'un vaat ettiği her şeye, ışıklı sokaklara, kadınlara, mutlu ve varlıklı insanlara, üstelik şimdi asla bu dünyaya nüfuz edemeyeceğinin bilgisiyle bakmaktadır. İstanbul'da karşısına çıkan yeni ve farklı bir şey değil, o çok aşına olduğu taşralılığdır yine. 'Taşra sıkıntısı'nı kasabadan daha yoğun hisseder muhtemelen, çünkü artık bu sıkıntıyla baş etmesini sağlayacak bir hayal, gidilecek bir yer, bir kaçış planı kalmamıştır elinde. Hayali gerçekleşmiş, İstanbul'a gelmiş, ama kendi taşrasından kurtulamamıştır. Asıl sıkıntı şimdi, kahramanın taşranın kasabayla sınırlı olmadığını, taşranın bitimsizliğini fark ettiği anda başlamıştır.

Filmde Ceylan'ın tanıdık İstanbul görüntüsünü, yabancılaşmayı, yalnızlığı anlatmak için tanıdık olandan farklı biçimde görüntülediğini belirten Akbulut (2005: 39), İstanbul'un, görüntülerden önce seslerle tanımlandığını ifade etmektedir. Aynı zamanda Ceylan, kentin rahatının, özgürlüğünün, nasıl da kurallara bağlandığını ve bir alışkanlığa dönüştüğünü, bu alışkanlığın ne kadar bencilce olduğunu göstererek Yusuf'un varlığının, Mahmut için, onun bildiği, alışık olduğu yaşamı, ev düzenini değiştiren bir 'bozguncu' olarak kodlandığını anlatır.

Akbulut'a (2005: 138) göre Yusuf'un bakış açısından İstanbul'un gözle görülebilir genişliği, büyüklüğü, kalabalıklığı, renkli hayatı, onun İstanbul'da daha görülecek, gezilecek çok şey olduğunu düşündüğünü gösterir. Yusuf, kentle ve kentsel yaşamla iletişim kurmak ister. İstiklal Caddesini gezdiğinde, genç bir kadının peşine düşer; onu izler, onunla birlikte sinemaya kadar gider. Ancak taşralı olması nedeniyle kentsel yaşama, ancak kıydan bakabilir, kente hep uzak kalır. Yusuf'un tersine Mahmut'un bakış açısından İstanbul ise, az sayıda dış, çok sayıda iç mekân çekimleriyle kuruludur. Öncelikle bir sığınak olan ev ve ara sıra gittiği kafe içerisi, biraz oturup çay içtiği Fındıklı Parkı ve İstanbul'un küçük bir alanı ise, dış mekânlardır. Onun için İstanbul 'bu kadar'dır.

Uzak, modern hayata uyum sağlayan birey ile taşradan gelip uyumsuzluk gösteren iki bireyin İstanbul'daki konumlarını perdeye yansıtmaktadır. Filmde taşralı karakterin öncesinde gezip dolaşmaktan keyif aldığı bu metropol, zamanla ona kendi taşralılığını hatırlatmaktan ve bir umut vaat etmekten çok uzak bir kent olduğunu göstermiştir. İstanbul, Yusuf için mutlu olabileceği bir şehir değildir. Mahmut da her ne kadar modern kent yaşamına kendisini adapte edebilmiş, yetiştirebilmişse de kentte aynı Yusuf gibi yalnızdır ve uzaktır. İstanbul Mahmut için de bir mutluluk sebebi değildir.

Üç Maymun

Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğinde 2008 yapımı *Üç Maymun*, İstanbul'un refah merkezlerinden uzağında, tren sesleri altında küçük bir evde yaşayan üç kişilik bir ailenin parçalanışdır. İstanbul'un banliyölerinden birinde yaşayan alt sınıf bir aileyi anlatmaktadır *Üç Maymun*. Anne, baba ve oğuldan oluşan ailede, anne Hacer ve baba Eyüp emekleriyle ailenin geçimini sağlamaktadır. Hacer bir yemekhanede işçi olarak çalışır, belli ki düşük bir ücret almaktadır. Eyüp, milletvekili adayı Servet'in şoförlüğünü yapmaktadır. Eyüp ve Hacer, oğullarının kendileri gibi olmamasını istediklerinden üniversitede okumasını isterler. Ancak İsmail, okumak yerine kolay ve kısa yoldan para kazanmanın peşindedir.

Kendi ayakları üzerinde zor durdukları için, ailenin fertleri özveride bulunmak durumundadır. Tam bu noktada Eyüp'ün patronu Servet'in yaptığı kaza, arabasıyla bir adama çarparak adamın ölümüne sebep olması, aile fertlerinden Eyüp'ün, ailesi için

fedakârlık yapmasına vesile olur. Patronu Servet, Eyüp'ten kazayı üstlenip hapse kendisinin yerine girmesini ister. Karşılığında kendisine yüklü miktarda para verecektir. Böylece ailesi sıkıntıdan kurtulacak, oğlu İsmail okuyabilecektir. Servet, Eyüp'ü ikna eder ve Eyüp ailesini kurtarma düşüncesiyle hapse girmeyi kabul eder. Hacer'in özverisi, kocası hapisteyken oğluna sahip çıkmak için patronun vaat ettiği parayı istemek olur. Çalıştığı işyerinden kazandığı para yetişmemektedir. İsmail de kendine bir iş kurmak için araba almak istemektedir. Bunun için gerekli sermayeyi patronun vereceği parada görür. Hacer, Sermet'ten parayı ister ancak karşılığında Sermet'in de bir beklentisi vardır. Eyüp'ün özgürlüğünün yanında Hacer'in de bedenine el koyar. İsmail de kısa yoldan para kazanmak isterken illegal işlere karışır. Fakat sonuç aleyhine olur.

Üç Maymun, yaşama dair umutların, aşkların ve refah dolu bir geleceğin kaybolduğu, insani duyguların sönmüldüğü bir ailenin ilişkilerini irdelemektedir. Yitirilmiş duyguların kaybedilmiş bir mutluluğun yaşam dinamiği sönmülmüştür. Düzenin refah merkezinden uzak yaşamın kıyısında tutunmaya çalışan aile, kolay yoldan ele geçecek yüklü bir parayla bu sönük kaderi değiştirmek ister. Gelecek olan para aileyi yaşamın merkezine taşımasa da en azından yaşamın merkezinden bir nebze uzaklaştırıcaktır. Bunun için umutlar yeşerir. Vicdanen yükümlülüğü ağır olsa da her şey göze alınır ve paranın peşinden gidilir (Karaşın, 2009: 73).

Üç Maymun İstanbul'un banliyöleri olarak tasvir edilen semtlerinde geçmektedir. Alt gelir sınıfına ait bir ailenin İstanbul'daki yaşantısını gösterir. Filmin karakterlerinden Hacer, alt sınıfın kültürünü taşıdığı telefonuna Yıldız Tilbe'nin arabesk bir şarkısını melodi yaparak gösterir. İstanbul film boyunca karanlıktır. Karakterlerin ruh hallerinin yansımasıdır adeta şehre rengini veren. Filmin mekânları ailenin oturduğu, önünden trenin geçtiği bir banliyö semti, Hacer'in yalnız dolaştığı Eminönü, Eyüp'ün yalnız kalıp uzaklara daldığı evinin terası film boyunca karanlık ve basıktır. Karakterlerin duyduğu suçluluk, sıkışmışlık halleri filmde mekânların renkleriyle de kendini belli etmektedir. Siyahların, grilerin hâkim olduğu renkler, gri gökyüzü, köpek havlamaları, gıcırdayarak açılan kapılar, aniden açılan pencereler, karakterlerin içinde bulunduğu ruh hallerine koşut olarak çakan şimşekler, şiddetli gök gürültüleri filmin tekinsiz, karanlık bir atmosfere bürünmesine neden olmaktadır.

Taşradan gelenlerin başlangıçta ne tam şehirli olabilmeleri ne de tam olarak taşralı kalabilmelerinin mümkün olmadığı bir kez daha *Üç Maymun* filminde görülmektedir. Hacer'in sahip olduğu arabesk melodili cep telefonu buna örnek gösterilebilir.

Sonuç

Bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan sinemasında İstanbul'un temsili, İstanbul'da yaşayan kentlinin ve taşralının konumları, ilişkileri incelenmiştir. Seçilen filmlere bakıldığında günümüz İstanbul yaşantısını ve kentin birey üzerindeki dışarıda kalmışlık, ötekilik gibi olgular görülmektedir. Filmlerin karakterleri genel olarak İstanbul'a göç etmiş insanlardır. Filmlere genel olarak bakıldığında İstanbul; kentin karmaşık, umut vadeden aynı zamanda bu umutları söndüren, ne kadar modern yaşatsa da bireye değerlerini kaybettiren bir şehirdir. Farklı sosyo-ekonomik sınıfları bir arada bulunduran günümüz İstanbul'undan kesitler görülmektedir bu filmlerde. Farklı eğitim seviyeleri, farklı iş kolları ve farklı memleketlere sahip insanların bir arada yaşadığı bir şehirdir İstanbul. Filmlerde öteki konumunda olanlar İstanbul'da tutunmakta güçlük çekmektedirler.

Uzak, kentli ve ötekinin İstanbul'daki konumunu ve onların İstanbul'u nasıl gördüğünü anlatmaktadır. Mahmut Yusuf'a göre entelektüel, geçmişte kalabalık bir yaşantısı olan ancak şimdi kendi kabuğuna çekilmiş, kentin kalabalığından uzaklaşmış birisidir. Kendine ait kuralları vardır. Taşralı akrabası Yusuf evine geldiğine ona taşralı olduğunu hatırlatan bu kurallarını uygular. Yusuf, İstanbul'da bir ötekidir. Mahmut'un evinde sigarasını mutfakta içmek durumundadır, ayakkabısı kokar, diğer tuvaleti kullanmak zorundadır. Mahmut'un gözünde cahildir ve taşralıdır. Yusuf geldiği ilk günden itibaren İstanbul'da olmasına rağmen aslında şehrin dışındadır. Ne Mahmut ne de İstanbul onu içine almamıştır. Yusuf'un Mahmut'a göre hep dış mekânlarda gösterilmesinin nedeni biraz da budur. Mahmut da bir göçmen olmasına rağmen kent hayatına uyum sağlamış birisidir. Kendini yetiştirmiştir. Kent onu içine almıştır. Karakterlerin farklılığı onların İstanbul'a bakış açısında da fark edilmektedir. Yusuf'un bakış açısından İstanbul'un gözle görülebilir genişliği, büyüklüğü, kalabalıklığı, renkli hayatı, onun İstanbul'da daha görülecek, gezilecek çok şey olduğunu düşündüğünü gösterir. Mahmut'un bakış açısından İstanbul ise, az sayıda dış, çok sayıda iç mekân çekimleriyle kuruludur. Öncelikle bir sığınak olan ev ve ara sıra gittiği kafe içerisi, biraz oturup çay içtiği Fındıklı Parkı ve İstanbul'un küçük bir alanı ise, dışarıdır. Onun için İstanbul 'bu kadar' dır. Yusuf için İstanbul hayal ettiği gibi bir umut şehri olmamıştır. İstanbul'daki yaşamdan mutlu olmaz ve memleketine geri döner. Oysa Mahmut kent hayatını özümsemiştir. Metropolün yalnız, değerlerini kaybetmiş bireyidir. Dönecek bir yeri de yoktur.

Üç Maymun, İstanbul'un banliyölerinden biri olarak tasvir edilebilecek bir semtinde oturan üç kişilik bir ailenin parçalanışdır. Karakterler modern şehrin nimetlerinden faydalanamamaktadır. İstanbul karakterler için bir umut kapısı değildir. Büyük şehirde parasızlık aile üzerinde öylesine baskı yaratmıştır ki, aile değerlerini kaybetmiş, insanlar bu büyük şehirden rant sağlayabilmek amacıyla bir oğul annesinin ihanetini duymamış ve görmemiş, yeri geldiğinde bir baba oğlunun cinayetini örtbas etmek için kendinden daha güçsüz birinden suçu üstlenmesini istemiştir ki üstelik aynı şey daha önce kendi başına gelmişken. *Üç Maymun*'da İstanbul karanlık ve basıktır. Kentin rengi adeta çöküntü içerisinde bulunan karakterlerinin yansımasıdır. Ailenin oturduğu, önünden trenin geçtiği bir banliyö semti, Hacer'in yalnız dolaştığı Eminönü, Eyüp'ün yalnız kalıp uzaklara daldığı evinin terası film boyunca karanlık ve basıktır.

Çalışmanın başında verilen hipotezlerin tamamının doğrulandığı film incelemeleri sonunda ortaya çıkmıştır. Birinci hipotezimiz taşralı bireylerin modern kent hayatına uyum sağlayamadığıdır. Bu hipotez doğrulanmıştır. *Uzak*'taki Yusuf karakteri kentin onu dışarıda bırakmasından dolayı kentle bir uyum sağlayamamış ve mutsuz olmuştur. *Üç Maymun*'daki Hacer, Eyüp ve İsmail de modern kentin olanaklarından tam anlamıyla istifade edemeyen taşralılardır. Dolayısıyla kent onlar için de mutlu olabilecekleri bir yer değildir. İkinci hipotezimiz İstanbul'un varoş mekânlarıyla, modern mekânlarıyla bütünüyle gösterildiği üzerinedir. Bu hipotezimiz de doğrulanmıştır. Gerek *Uzak*'ta gerekse *Üç Maymun*'da İstanbul'un İstiklal Caddesi gibi modern bir tarafı gösterilirken bir taraftan da İstanbul'un banliyöleri denebilecek semtleri de perdeye yansıtılmaktadır. Üçüncü hipotezimiz modern bireyin metropol yaşamında mutlu olmadığıdır. Bu hipotez de doğrulanmıştır. Metropol yaşamında modern sayılabilecek bireylerden biri olan *Uzak*'taki Mahmut, başarısız evliliği, tek kişilik ev hayatı ile yalnız ve mutsuzdur. Hayalini kurduğu işler üretmek yerine

istemediği işleri yapması yüzünden mutsuzdur. Yalnız hayatını paylaşacak biri olabilecek Yusuf bile Mahmut'un bu mutsuz hayatına çare olamamıştır.

Kaynakça

- Akbulut, Hasan (2005) *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak; Anlatı- Zaman- Mekân*. 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aymaz, Göksel (2003) Uzaktaki Kent, Kentteki Uzaklık. *Varlık*, 1153: 18-24.
- Bali, Rıfat N (2002) *Tarz-ı Hayattan Life Style'a*, 5. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çubuk, Mehmet (1994) *İstanbul'un Kentsel Gelişim Sorunları ve Avrupa Metropolleri*. İstanbul: MSÜ Yayınları.
- Demir, Kemal ve Çabuk, Suat (2010) Türkiye'de Metropolitan Kentlerin Nüfus Gelişimi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28: 193-215.
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi APK Daire Başkanlığı Araştırma Müdürlüğü (2004) *İstanbullu Olma Bilinci – Sosyal Doku Projesi Araştırmaları*, İstanbul: İBB Yayını.
- Karaşin, Hamdi (2009) Dört Film Bir Türkiye. *Yeni Film*, 17: 71-86.
- Keyder, Çağlar (2000) *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıray, Mübeccel (2003) *Kentleşme Yazıları*, 3. Basım. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kuban, Doğan (1998) *İstanbul Yazıları*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özer, M. (2002) Kasaba'dan Kent'e İndik. *Radikal*, İstanbul.
- Suner, Asuman (2006) *Hayalet Ev; Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, 1. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldız, Engin (2008) *Gecekondu Sineması*, 1. Basım. İstanbul: Hayalet Kitap.