

SİNEMA-KENT İLİŞKİSİNDE İSTANBUL: İLK YILLARINDAN BUGÜNE TÜRK SİNEMASI'NDA İSTANBUL'UN GÖRÜNÜMÜ

Ayla TORUN*

Öz

İstanbul, Türk Sineması'nın doğal fonu ve toplumsal dönüşümlerin göstergesi olarak başlangıcından itibaren sinemaya ev sahipliği yapmaktadır. 1900'lerin başından itibaren sinemanın geçirdiği dönemler boyunca, topluma tutulan bir ayna olarak nitelendirilebilecek olan İstanbul'un sunumu zaman içinde değişime uğramıştır. Sinemada yakın zamana kadar tarihi, kültürel, coğrafi ve oryantalist imgeler çerçevesinde konumlandırılan İstanbul'un tasvir edilme biçimi; toplumsal yaşamdaki değişim, göç, kentleşme sonucu taşralaşma, gelir dağılımının tüm sosyal kesimlere eşit yansımaması gibi faktörlerin etkisiyle, değişen dönemlerde farklılıklar göstermektedir. Türk Sineması'nın başlangıcından bugüne kadar değişerek gelen bu süreç, çalışmada üç dönem halinde ele alınmıştır. Sinema bir yanıyla toplumsal olanı aktaran bir sanattır. Bu nedenle, bireye odaklanan bir anlatıda dahi toplumun göstergeleri yer almaktadır. Türk Sineması'nda İstanbul'un görünüş biçimini inceleyen bu çalışma, sinemanın başlangıcından bu yana çok sayıda filmle kenti incelerken, sinemanın toplumsal yaşamdaki değişimi nasıl gördüğünü ve yansıttığını da ortaya koymaktadır. Sinemanın, -filme konu olan- mekân bağlamında kente bağımlı oluşu, kent ve sinema ilişkisinde paradoksal bir döngü kurmaktadır. Aynı döngü, kentin, toplumsal değişimlerin ve bireyin temsilinde sinemaya işlev yüklemektedir. Çalışma yöntem olarak, İstanbul imgesinin sinemadaki temsilinde toplumla beraber yaşanan bu dönüşümü, söz konusu dönemlere dair İstanbul'u yansıtan örnek filmlerin kesitsel karşılaştırmalı betimsel bir analiziyle ortaya koyacaktır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul İmgesi, Sinema-kent, Yeni Türk Sineması

ISTANBUL IN THE RELATION OF CINEMA-CITY: THE REPRESENTATION OF ISTANBUL IN TURKISH CINEMA FROM TIME IMMEMORIAL

Abstract

Istanbul has served as a popular setting for Turkish cinema since its beginning. The city serves as the films' natural background and as a sign of the city's social transformation in Turkish cinema. Istanbul's representation in film mirrors Turkish society during the periods in which cinema has developed since the 1900s. Until quite recently, the manner of depicting Istanbul in the cinema has shifted over various periods according to different historical, cultural, geographical, and orientalist frameworks and under the influence of such changing factors as social life, migration, and ruralization, the latter being a result of failed urbanization and unequal distribution of income among members of society. In this study categorized the full historical narrative of Istanbul's treatment in Turkish Cinema into three periods. Cinema is an art that turns social concerns into a screenplay. Therefore, social indicators take place in a story through characters. This study examines the appearance of Istanbul in Turkish Cinema to reveal how changes in social life are viewed and reflected by analyzing the depiction of the city in many films since the birth of cinema. The dependence of cinema on the city in the context of the space required for the film's production establishes a paradoxical loop in the relationship between the city and cinema. The same loop ascribes a function to the cinema in its representation of social changes and individuals. The study's cross-sectional comparative descriptive analysis of sample films reflecting Istanbul during the defined period reveals how the image of Istanbul in its cinematic representations has transformed along with the social changes that have taken place in the city.

Keywords: Istanbul Image, Cinema-city, New Turkish Cinema

* Asst. Prof. Dr., Nişantaşı University Faculty of Economic, Administrative and Social Sciences, aylatorun@gmail.com

Makale geliş tarihi | Article arrival date: 19.02.2016

Makale kabul tarihi | Article acceptance date: 27.02.2017

GİRİŞ

Türkiye'de sinemanın başlangıcından bu yana İstanbul, sinemanın doğal fonu olarak kullanılmaktadır. Kenti mekân olarak kullanan sinemada, köy gerçekliği temalıları dışındaki filmlerin neredeyse tamamı İstanbul'da geçmektedir. Clarke'ın belirttiği gibi, "Film ve kent tarihleri öylesine iç içe geçmiştir ki sinemanın kent olmadan gelişebileceğini düşünmek neredeyse olanaksızdır" (as cited in Suner, 2006: 247). Hem çağdaş Türk edebiyatı hem de Türk Sineması'nda İstanbul; tarihi kimliği, coğrafi özellikleriyle oluşturduğu manzarası ve toplumsal yaşamıyla kompozisyona eşlik etmektedir. Film seti olarak gerçek mekânları kullanan Türk Sineması, dış mekân olarak İstanbul'u bu özellikleriyle doğal olarak yansıtırken, kentin toplumsal yaşamı ve kentleşme açısından gelişimi Türkiye'nin modernleşmesinin de göstergesi olmuştur.

Barbier ve Lavenir, sinemanın gelişim sürecinde ABD'de ve Avrupa'da ulusal modellerin farklılıklarını, teknik konusunda bir determinizmin olmaması ile açıklamaktadır; "Sinema, özgül olanaklarını, ama aynı zamanda da izleyicisinin entelektüel ve estetik alışkanlıklarını ve ait olduğu iktisadi çerçeveyi dikkate alan bir anlatım kipi geliştirmelidir" (2001: 184). Buna göre, hakim modeller etrafında her toplum kendi sinematografik gelişim modelini oluşturmaktadır. Türkiye de kendi sinematografik gelişim modelinde, sinemanın bir endüstri olarak gelişmemesi ve buna bağlı olarak stüdyo olanaklarının kısıtlı olması nedeniyle, kentten görüntülerin arka planı oluşturduğu bir dış mekân kullanımına yönelmiştir.

Türk Sineması'nda İstanbul yakın zamana kadar tarih, kültür, coğrafya ve oryantalist imgeler çerçevesinde konumlandırılmıştır. "Doğu-batı kültürleri arasında köprü" ve "Asya ile Avrupa'yı birleştiren liman" gibi tarihi ve coğrafi özelliklerine bağlı ifadelerle tanımlanmıştır (Aymaz, 2008: 351, Öztürk, 2014: 287-288). Bu temele uygun şekilde Boğaziçi, Haydarpaşa Garı, Ayasofya, Sultanahmet, Süleymaniye Camileri, Çamlıca Tepesi, Adalar, Sarayburnu ve Haliç kentten sinemaya yansıyan mekânlar olmuşlardır. Fakat İstanbul'un bu aşına hale gelmiş görüntülerinden oluşan fon niteliği, son dönem Türk Sineması'nda değişime uğramıştır. Zaman içinde İstanbul'un yaşadığı değişim, sinemadaki görünümünün de dönüşmesine neden olmuştur. İstanbul sadece bir fon değil, başlı başına bir karakter haline gelmiştir.

Çalışmada, Türk Sineması'nda İstanbul'un kent olarak görünümündeki değişimler ve bu dönemleri yansıtan belli başlı filmler incelenmektedir. Bu filmler üç dönem ve bölüme ayrılarak incelenmiştir. Sinemanın ilk yıllarında İstanbul'un görünümü, ilk kez dış mekâna çıkan kameranın teknik olanakları nedeniyle kısıtlıdır. 1960'larda kendi anlatım dilini oluşturmaya başlayan Türk Sineması, kenti 'güzel İstanbul' imgesinde aktarırken, bir yandan da göç almaya başlayan kentin toplumsal yapısındaki değişimine tanıklık etmektedir. Kentin modernleşmek yerine taşralaşması ve kent kültürünü oluşturamaması, Türk Sineması'na ancak 2000'li yıllara doğru yansımaya başlamıştır. 1990'lı yıllardan itibaren sinemada İstanbul'un kent olarak varlığı önemini kaybederken, giderek kalabalıklaşan kentteki bireyin yalnızlığı, kimsesizlik, yersiz-yurtsuzluk, varoşlardaki yaşamlar ve etnik kimliklerin temsili sinemada ele alınan konular haline gelmiştir. Zaman içinde kente bakış açısı ve buna bağlı olarak sunuş biçimi değişse de İstanbul, filmlerde anlam oluşturuca bir öge rolünü üstlenmeye devam etmektedir.

İstanbul'un sinemadaki görünümünün ele alındığı çalışmalarda, kentin sunumunda bir değişim yaşandığına dair hemfikir olunduğu görülmektedir. Suner, Türk Sineması'nın özellikle Yeşilçam döneminde İstanbul'un sürekli kullanımının yarattığı içselleştirme sonucu, kentin artık bir iç mekân halini aldığı tespitinde bulunmaktadır. Ancak, bu tespiti ile birlikte 1990'lardan itibaren değişen kent sunumunun ardından yine de "güzel İstanbul" imajına dönüşe dikkat çekmektedir (2006: 217-219, 224, 251). Kentin imgelerini sinemasal semboller olarak ele alan Çiçekoğlu, bu sembollerin İstanbul'un "tekinsiz ve tehlikeli bir dişil kent" olarak temsiline neden olduğunu vurgulamaktadır (2007). Öztürk'ün derleme ve diğer çalışmalarında ise Türk Sineması'nın dekor olarak İstanbul'u kullanması zamanla yerini daha iç semtlerdeki yaşamlara ve kapalı mekânlara terk ederken, bunun özellikle bireysel meselelerin ele alınması bağlamında bir değişimin yansıması olduğu ifade edilmektedir (2008, 2014).

Şimdiye kadar yapılan çeşitli çalışmalarda, sinemada İstanbul'un sunumu kısıtlı sayıda (bir, bazen iki) filmin değerlendirilmesiyle irdelemiştir. Bu çalışmada, Türk Sineması'nda İstanbul'un sinemanın ilk yıllarındaki zorunluluklarla başlayan görünümünün anılmasının ardından, günümüze kadarki süreçte çok sayıda filmin değerlendirmesi yapılmıştır. Bu şekilde belli bir dönemdeki çok sayıda filmin karşılaştırılmasıyla, bir döneme ait toplumsal değişim ve bunun yanı sıra sinemanın bu süreci nasıl okuduğunu anlaşılır kılan bütüncül bir yaklaşım ortaya koyulmaktadır.

Sinema, Kent-Mekân İlişkisi

Sinema, görsellik -ve işitsellik- üzerine kurulu olan bir sanat olması nedeniyle, görselliği tamamlamak üzere mekân kullanımına ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle, bir filmde karakterler kadar mekânlar da önem taşımaktadır. Şahin'in ifadesine göre; görsel sanatların birbirinden beslenmesinin olağan sonucu olarak oyuncu ile mekân ilişkisinde mimari yaklaşım, sinemada karakterler kadar mekânların da oyuncu olduğunu kabul etmektedir (2010: 31). Mekânla ilgili seçimler, kişinin yaşam alanını belirlerken, film kahramanının kimliğini ve konumunu da belirlemektedir. Dekoratif nitelikteki iç mekânın dışında, öykünün geçtiği dış mekân olarak kullanılan şehir/kasaba/köy gibi kentsel mekânlar, filmin anlatsını tamamlayıcı bir unsur konumunda yer almaktadır. Sinemada kentsel mekân; öykünün geçtiği dönemin özellikleri, kültürel ve sosyolojik yapısı, teknolojik gelişmişliği gibi altbilgileri tamamlama görevini üstlenmektedir.

Sinema, beyazperdede mekânı ve zamanı yeniden kurma sanatı olduğuna göre, kendi mantığına olduğu gibi, kendi zamanına ve mekânına da gereksinim duymaktadır. Sinemasal mekân, tıpkı sinemasal zaman gibi gerçeğinden farklılık göstermektedir. Gerçeklik duygusunu yakalamak için sinema zaman zaman kentin cadde ve sokaklarını kullanmaktadır. Sinemada mekânı ya da kentsel mekânı, filme konu olan olayın geçtiği yer olarak tanımlamak yetersiz kalmaktadır. Mekânın, öncelikle psikolojik, toplumsal ve ekonomik göstergeler aktaran bir kişileştirme ögesi olarak ele alınması mümkündür. Dagrada'ya göre, sinema-kent ilişkisinde kent iki biçimde betimlenebilir: Fon-kent (ville-fond) ve kişi-kent (ville-personnage) (as cited in Oktuğ, 2008: 125). Olayın geçtiği yer olarak bir

manzara görüntüsü sunan kent fon-kent, eylemin merkezinde filmin ana kahramanını oluşturan kent ise kişi-kenttir.

İlk üretimlerinden itibaren sinema, kaydettiği belgesel niteliğindeki görüntülerle kent yaşamına tanıklık etmektedir. Suner'in de belirttiği gibi modernliğin içine doğmuş bir sanat dalı olarak sinema, aslında başlangıcından bu yana kentle daima karşılıklı ilişki içinde olmuştur (2006: 246). 1920'lerin 'kent senfonileri', genellikle kentlerin kamusal alan yaratma yeteneklerini belgelerken, Dziga Vertov'un 1929 yapımı filmi *Kameralı Adam*, sinema tarihinde modern kent ve sinemanın birlikte var olduğunu ortaya koymaktadır. Bu öncü filminden sonra da dünya sinemasında kentlerin gerçeklik duygusu yaratmak ve anlatımı tamamlayıcı bir işlevle her zaman yer aldığı görülmektedir.

Sinema ve kent ilişkisi üzerine ilk çalışmaları yapan Kracauer, kentle birlikte gelişen sinemayı anlamlandırmak için halen geçerliliğini koruyan tespitlerde bulunmuştur. Cadde ve kent sahnelerini referans göstererek modernitenin karakterini eleştirel bir yöntemle ele alan Kracauer; "Film manzaralarındaki 'şifre'ler üzerinden toplumsal eğilimleri, ideolojik hakikatleri ve kitlelerin ruhsal karakterlerini çözmeye yarayan bir yöntem uygulamıştır. Böylece tarihi, politik, sosyal psikolojik ve sosyolojik bulgularıyla belli bir dönemin belirli toplum formasyonlarının nasıl incelenip anlaşılabilirliğini, filmsel biçim ve tekniklerden çok içerik çözümlemesine odaklanarak göstermiştir" (Öztürk, 2008: 10). Kracauer'ın tespitlerinde görülen tarihi, politik ve sosyolojik duruma dair bulguları, İstanbul'u kentsel mekân olarak kullanan Türk Sineması'nda sıkça görmek mümkündür. İstanbul, bir sinema-kent olarak ülkedeki toplumsal değişimlerin göstergesi konumundadır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışma, Türkiye'de sinema üretiminin merkezi olan İstanbul'un, sinemanın başlangıcından bu yana filmlerdeki görünümü ve konumlanışı hakkında bir durum tespiti ortaya koymayı hedeflenmektedir. Türk Sineması'nda İstanbul'un kent olarak görünümü zaman içinde değişime uğramıştır. Çalışmada, örneklem olarak değerlendirilen filmlerdeki İstanbul imgesi incelenerek, bu değişimin dönemsel özelliklere göre aldığı yönün ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada "İstanbul imgesi" olarak adlandırılan kente ait unsurları; kent silüeti, semtler, mekân ve yapılar olarak sıralamak mümkündür. Boğaziçi bu imgelerin başat aktörüdür. Marmara Denizi'nden Boğaz'a açılan deniz yolu hattında Haliç ve Tarihi Yarımada, Galata semtinin Karaköy ve Beyoğlu bölgesiyle birlikte denizden görünümü, İstanbul Boğazı'nın iki yakasında sıralanan Boğaziçi köyleri ve Çamlıca Tepesi kent silüeti olarak kullanılmaktadır. Aynı bölgelerde Eminönü, Beyazıt, Sultanahmet, Samatya, Balat, Beyoğlu, İstiklal Caddesi, Üsküdar, Adalar ve Boğaziçi'ndeki eski yerleşimler İstanbul imgesi olarak sıkça kullanılan semtlerdir. Mekân ve yapılar olarak sıralanabilecek imgeler ise Rumeli Hisarı, Galata Köprüsü, Yeni Cami, Galata Kulesi, Topkapı Sarayı, Sultanahmet Camii, Aya-sofya Müzesi, İstanbul Üniversitesi kapısı, Kız Kulesi, Haydarpaşa Garı, Boğaziçi Köprüsü, Dolmabahçe Sarayı, Aşiyân Mezarlığı ve benzerleri ile vapur ve marti imgeleridir.

Yukarıda belirlenen imgeleri saptamak üzere, Türk Sineması'nın başlangıcından bu yana kent olarak İstanbul'un görüldüğü filmleri kronolojik sıralamayla inceleyen bir literatür taraması yapılmıştır. Bu nedenle çalışmanın evreni Türk Sineması'nda İstanbul'un yer aldığı tüm filmlerdir. Çalışma kapsamında İstanbul'un temsil edildiği filmler, dönemlere göre 'kent'in görünümü' yönüyle değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu dönemler; Sinemanın İlk Yıllarında İstanbul, 1960'lı Yıllarda İstanbul, Yeni Türk Sineması'nda İstanbul başlıkları altında toplanmıştır. 2006 yılı sonrası ise günümüzdeki durumu yansıtmaları açısından ayrı bir başlık altında değerlendirilmiştir. Belirlenen bu üç dönemde yukarıda sıralanan imgelerin filmlerdeki kullanımı, dönemlerdeki değişimin göstergesi olarak kabul edilecek kesitsel verileri sağlayacaktır. Yöntem olarak, İstanbul imgesinin belirlenen dönemlerdeki filmlerde temsiline dair kesitsel karşılaştırmalı betimsel bir analiz yapılacaktır.

Aynı döneme ait filmlerindeki, anlatım ve kent'in temsili açısından yaklaşım benzerlikleri incelenmiştir. Çalışmanın kapsamının Türk Sinema tarihi boyunca İstanbul'un görünümü olması nedeniyle; İstanbul'un görünümüne dair dönemler arasındaki farklılıkları saptamak üzere, kent'in mekân olarak kullanıldığı her dönemin belli başlı filmleri değerlendirmede yer almıştır. Buna göre, çalışmanın örneklemini içinde konumlandırıldıkları dönemin özelliklerini yansıtan üç ayrı gruptaki filmlerden oluşmaktadır: 1960'larda *Acı Hayat*, *Gurbet Kuşları*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Ahh Güzel İstanbul*; Yeni Türk Sineması, 1990'larda *Eşkiya*, *Tabutta Rövaşata*, *Küçük Adam Büyük Aşk*, *Uzak*, *Sır Çocukları*, *Anlat İstanbul*; 2006 sonrasında *Hayat Var*, *11'e 10 Kala*, *Çoğunluk*, *Yeni Dünya*. Bu filmlerin seçimine neden olan ortak nokta, kenti mekân olarak kullanırken kentte yaşayanları, yani toplumu aktarma biçimleridir.

Türk Sineması'nda İstanbul İmgesi

Türk Sineması'nda İstanbul'un kent olarak görünümü ve sunuluş biçimi üç döneme ayrılarak değerlendirilmiştir. Sinemanın ilk yıllarında İstanbul, tarihi kent dokusunun kısıtlı görüntülerle aktarıldığı siyah-beyaz filmlerde yer almaktadır. Bu filmlerde kent kadar dönemin İstanbulluları da görülebildiği kadarıyla belgelenmiştir. 1960'lı yıllarda kent'in temsilinde göç olgusu toplumsal yaşamla birlikte sosyo-ekonomik değişimin belirleyicisidir. Bu nedenle eski İstanbul semtlerinde yaşayanlar, Anadolu'dan yeni gelen göçmenler ve işçiler toplumsal yaşamdan aktarılanlar olmuştur. Çalışmada yer alan, Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan 1990 sonrası dönemdeki filmler, yine İstanbul'un bildik semtleri, sembol yapıları ve silüetiyle yer aldığı filmlerdir. Bu filmlerdeki günlük hayattan yansıyanlar ise kente artık yerleşmiş, kenar mahallelerde yaşayan, sıradan bireyler, ötekiler, etnik kimlikler, suç-mafya ilişkileri ve zor yaşamlardır. Günümüzde konu çeşitliliği artmakla birlikte, güncel sorunlar da eklenerek İstanbul'un sinemada temsilinde bu bakış açısının sürdürüldüğü görülmektedir.

Sinemanın İlk Yıllarında İstanbul

Türkiye'de sinema üretiminin merkezi olan İstanbul; tarihi kent kimliği, doğal güzelliğiyle sunduğu manzara ve sosyolojik temsil kabiliyetiyle sinemasının ana mekânı olmuştur. Mekân olarak kent'in kullanımı yönünden değerlendirildiğinde, köy gerçekliği temalılar

dışındaki filmlerin büyük bir kısmının İstanbul'da geçtiği görülmektedir. Bu doğrultuda Türk Sineması, ilk yıllarından itibaren İstanbul'u merkeze almış ve kentin ön plana çıkan fiziki özelliklerinin yanı sıra, gündelik yaşam ve kültürel göstergelerinin birleşimiyle zaman içinde bir sinema dili oluşturmaya çalışmıştır. Sinemanın tarihsel gelişiminde ayrıcalıklı bir yere sahip olan İstanbul'un sinemadaki görünümü, ülkedeki ve kentteki değişime koşut bir şekilde, yaşanan dönemlerin genel yapısını yansıtan bir değişim geçirmiştir.

Ahmet Fehim'in yönettiği 1919 yapımı *Mürebbiye*'de dış mekân sahneleri Gülhane Parkı'nda geçmektedir. Kentin genel silüeti görülemezle birlikte, bu uzun metrajlı bir filmde İstanbul'un izlenebilir ilk kullanımıdır¹ (Özgüç, 2005: 371). 1922 yapımı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'ta İstanbul'u bir kent olarak ilk kez görüntüleyen Muhsin Ertuğrul, Boğaz'a bakan tepeleri ve eski Galata Köprüsü'nü filme aktarmıştır. *Boğaziçi'nin Esrarı* (1922), *Kız Kulesi'nde Bir Facia* (1923), *Karım Beni Aldatırsa* (1923), *İstanbul Sokaklarında* (1931), *Kaçakçılar* (1932), *Allah'ın Cenneti* (1939) ve *Şehvet Kurbanı* (1940) Muhsin Ertuğrul'un Karaköy, Galata Köprüsü, Boğaziçi, Moda, Adalar ve İstanbul sokaklarını perdeye aktardığı diğer filmlerdir.

Türk Sineması, ilk yıllarını Muhsin Ertuğrul dönemi ve tiyatro etkisi altında geçirmiştir. Geçiş döneminin sonrasında başlayan "Sinemacılar Dönemi" (1948-1958) ile birlikte bir sinema dili ortaya çıkarken, film üretimleri başlamıştır (Özön, 2003: 149). *Kanun Namına* (Lütfi Ö. Akad, 1952) sinemanın sokağa çıktığı ilk film olarak nitelendirilmektedir (Mutlu, 2016, tsa.org.tr). Önceki dönemde adı geçen Muhsin Ertuğrul filmlerinde İstanbul görüntüleri yer almakla birlikte, *Kanun Namına* şehrin gerçek atmosferinde devam eden uzun takip sahneleriyle, dönemin İstanbul'unu tarihi semtleri ve yapılarıyla detaylı şekilde kayıt altına alan ilk filmidir.

Sinema, ilk yıllarındaki deneysel çalışmaların ardından kendi anlatım olanakları geliştirmeye çalışırken edebiyattan yararlanmıştır. Barbier ve Lavenir'in de ifade ettiği gibi, romandan, gazete tefrikaları gibi diziden ve tiyatrodan destek alan sinema; "Böylece denenmiş bir repertuardan faydalanma, zaten belirlenmiş olan izleyici kitlelerine yönelme ve daha genel olarak da mevcut kültürel pratikler içinde yer alma imkanını bulmuştur" (2001: 191). Türkiye'de de aynı gelişim sürecini izleyen sinema ilk yıllar tiyatro etkisinde iken, devamında roman uyarlamalarından beslenerek, izleyiciye aşına olduğu bir anlatımı sunmuştur. Kayalı'ya göre, bu süreçte 1950'ler döneminin siyasi yaptırımlarının da etkisi vardır² (2015: 16). 1950'lerde daha çok roman uyarlamaları olan melodramlar sinemaya aktarılmıştır. Daha sonraki yıllarda tekrarları da çekilen bu filmlerde İstanbul, Boğaziçi kıyılarındaki yalıları ve manzaralarıyla fon-kent olarak yerini almaktadır. 1950'li yıllardan başlayarak 1960'ların ortalarına kadar klasik Yeşilçam sinemasını oluşturan melodramlar ve romantik komedilerde aktarılan İstanbul, bu görüntüleriyle öykünün de başlıca unsurlarındandır. İstanbul'da geçen bu filmlerin, genellikle gündelik şehir yaşamını modernleşme kaygısıyla ele aldığı gözlenmektedir.

Klasik Yeşilçam melodramlarında İstanbul, neredeyse iç mekâna dönüşmüş bir arka plan işlevi üstlenmiştir. Suner bu işlevi şöyle açıklamaktadır (2006: 218-219):

Yeşilçam melodramları aşk ve aile ilişkilerine dair öyküler anlatır ve bu öyküler daima “içeride”, çoğunlukla zengin köşklarinin, bazen yoksul mahalle evlerinin içinde geçer. Ancak yoksul ya da zengin, bu evlerin daima bir bahçesi, bir terası, bir rihtimi, arnavutkaldırımli bir sokağı vardır. Öyküyü doğrudan Boğaz’a, denize, İstanbul’a açan bir aralık... İstanbul bahçeleri, koruları, iskeleleri vapurları... ile bu öykülerin içine nüfuz eder. Sürekli tekrarlanan bu görüntülerle hayat bulan İstanbul, klasik Yeşilçam sinemasında evcilleşir, aşına bir mekâna, bir tür ‘içerisi’ne dönüşür. Filmin dokusu kent dokusuyla bütünleşir.

Kentin caddelerinde geçen takip sahneleriyle İstanbul’u film seti olarak kullanan *Kanun Namına*’nın ardından, kenti çeşitli semtleriyle görüntüleyen filmlerin sayısı çoğalmıştır. Tümüyle ya da belli sahneleriyle İstanbul’u görüntüleyen yüzlerce filmin yanı sıra, 1922’den 2004’teki *Anlat İstanbul*’a kadar sadece İstanbul ve semtlerinin isimlerini filmin adında kullanan 71 film yapılmıştır (Özgüç, 2005: 377). Özellikle Şairane Gerçekçilik akımı etkisindeki 1965 yapımı Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* ve Erdoğan Tokatlı’nın *Son Kuşlar* filmleri İstanbul görüntüleriyle öne çıkan filmlerdir.

1960’lı Yıllarda İstanbul

Türk Sinemasının kendi tarzı, tematiğinin oluşumu, ülke sineması olarak adlandırılan dönüşüm 1960’larda başlamıştır. Siyah beyaz filmlerin doğal seti olan İstanbul aynı zamanda Türkiye modernleşmesinin de göstergesidir. Ulus-devletleşme sürecinin politikalarıyla İstanbul’da yerleşik gayrimüslimler kentten göç ederken, Demokrat Parti döneminde Anadolu halkı İstanbul’a göçe özendirilmiştir (Oran, 2010: 161). 1960’larda göç almaya başlayan kent, gittikçe taşra ve işçi kentine dönüşmektedir. Bu dönüşüm kentte göçle birlikte yeni sınıfsal sosyal tabakaların oluşmasına yol açmıştır. Türk Sinemasının 1960’lı yılları bu nedenle, özellikle iç göç filmlerinin ve bununla ilişkili bir şekilde toplumsal gerçekçilik akımının etkisi altında olmuştur.

Altmışlı yıllarda sinema bir popüler eğlence olarak günlük hayatın merkezinde yer almaktadır. Kirel’e göre (2010: 98); “Bu yargıya, film tanıtımlarından film izleme ritüellerine ve oradan da sadece film izleme mekânı olarak değerlendirilmemesi gereken sinema salonlarının içindeki sosyalliğe ve çeşitli kişisel deneyimlere dair izleri takip ederek ulaşmak mümkündür.” Bu dönüşüm, yapılan film sayısı ile doğru orantılı bir gelişme göstermektedir. Dorsay’ın aktardığı verileri göre (2009: 23); 1940’larda yılda birkaç film yapılırken, 1950’lerde yıllık film yapım sayısı 20 ile başlar ve 1959’a gelindiğinde bu sayı 80’e ulaşmıştır. 1960’ta ise yapım sayısı 85 ile başlar ve 1969’da 231 filme ulaşmıştır. Türk toplumundaki bu yoğun göç döneminde, göçlerle gelmiş yeni kentliler ve yerleşik orta halli halkın en önemli eğlence aracı sinema olmuştur. Yapılan film sayısının gösterdiği gibi bu süreç Yeşilçam sinemasının yükseliş gösterdiği bir dönem olmuştur.

Algan’ın belirttiği gibi, her film zamanının kültürel göstergelerini içinde barındırır (2009: 35-36). Bu dönem filmlerinde eski İstanbul mahalleleri, gecekondu ve yeni inşa edilen lüks semtler olarak üç farklı yaşam tarzı ve sosyal-sınıfsal ayrım gözlemlenmektedir. Yaşanan iç göçlerle gecekondu yerleşimleri İstanbul’un çevresini sararken, nostaljik İstan-

bul'un Boğaziçi, tarihi yarımada gibi sembollerine, o dönemde yeni kurulan Levent gibi semtler ve göçle oluşan gecekondu manzaralarına eşlik etmeye başlamıştır. Kentin değişen yüzüyle birlikte sosyal-sınıfsal ayrımın yarattığı çelişkiler ve toplumun dönüşümü de sinemaya yansımaktadır. Gecekondu insanının fakirlik duygusunu gidermek için paranın mutluluk getirmeyeceğine dair söylemlerle, asıl mutluluğun yoksul mahallelerde olduğu önermesi sık sık yinelenmektedir (Narlı & Kotaman, 2008: 210). Bu dönemde İstanbul filmlere fon olmaya devam etmekle birlikte, artık 'kişi-kent' karakteriyle olay örgüsünün içinde yer almaktadır.

Dönemin genç kuşak yönetmenleri, II. Dünya Savaşı sonrası toplumun yaşadığı sorunlar ve benzer dönüşümü yansıtan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Toplumsal Gerçekçilik akımlarından etkilenmişlerdir. Bu nedenle, nüfusu hızla artan kentte, göçle birlikte ortaya çıkan toplumsal sorunları sinemaya aktarmışlardır. Metin Erksan'ın filmografisinde ana tema olan toplumsal gerçekçilik doğrultusunda sosyal-sınıfsal farklılıklar İstanbul görüntüleriyle birlikte gözler önüne serilmiştir. 1960'lı yıllarda Metin Erksan sinemasına, Demokrat Parti'nin 1950-60 yılları arasındaki iktidarında ortaya çıkan sınıfsal ayrışma yansımıştır. 1962 yapımı *Acı Hayat* bu yargının ürünüdür (Algan, 2009: 45-47). *Acı Hayat*, göç ve gecekonduculardan ziyade, İstanbul'un kenar mahalleleri ile yeni oluşan lüks semtleri arasındaki çelişkiyi, sınıfsal farklılaşmayı, zenginliğe özeni perdeye aktarmaktadır. Film, evlenmek üzere olan manikürcü genç kız ile tersane işçisi delikanlının ev arayışları sırasında karşılarına çıkan zengin ve fakir İstanbul ikilemi ile birlikte, hayatlarının yön değiştirtmesini konu edinmiştir. Bir yanda Hilton Oteli'nin inşaatı ve Levent'te yeni kurulan mahalleler, diğer yanda kenar mahallelerdeki mütevazı evleriyle eski İstanbul bulunmaktadır. Eski konaklarda pek çok aile mutfak ve banyoyu ortak kullanarak, oda paylaşımı yöntemiyle yaşamaktadır. Film aynı zamanda, kentteki inşaat sürecini belgelemiştir. Metin Erksan'ın *Acı Hayat* gibi *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi de İstanbul'daki sınıfsal, kültürel ve mekânsal olarak bölünmüş iki ayrı hayatı yansıtmaktadır.

Altınsay'ın dikkat çektiği üzere (1996: 74), 1960'lara kadar Yeşilçam filmlerinin hiçbiri kente girişle başlamamaktadır. Film başlarken karakterler zaten İstanbul'dadırlar. Öykü İstanbul'da başlamakta ve tamamlanmaktadır, karakterler de İstanbulludur. "1960'ların ortalarından itibaren yapılan filmlerde ise filmin sunduğu bakış açısı İstanbul'un içinden bir perspektif değil, İstanbul'a yeni varmış bir yolcunun, kente dışarıdan bakan bir yabancı'nın perspektifidir" (Suner, 2006: 220-221). 1964 yapımı Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filmi ile birlikte Haydarpaşa Garı³, kente adım atılan ilk mekân olarak iç göç filmlerinin en belirgin İstanbul simgesi haline gelmiştir. Çiçekoğlu'nun tanımıyla 'şehrin eşiği'⁴ olan (2007: 79) Haydarpaşa Garı'nda başlayan *Gurbet Kuşları*, yaşanan göç sürecinin ilk filmidir. Filmin başlangıcındaki tanımlamayla; "Çiğlik çiğliğe Haydarpaşa garına giren kuşluk treni" Anadolu'dan göç edenleri İstanbul'a taşımaktadır. Nihayetinde aile fertleri göçü bir hata olarak algılayıp geri dönerken, sadece şehre uyum sağlayan ve oraya ait olduğunu gösteren kardeşlerden biri İstanbul'da kalır. Yönetmen Refiğ kentte kalmanın koşullarını, şehre kentlileşerek uyum sağlamak olarak belirlemiştir.

Göç ve sanayileşmeyle değişime uğrayan İstanbul, sınıfsal farklılıkların yaşandığı bir şehir olarak Ertem Göreç'in 1964 yapımı filmi *Karanlıkta Uyananlar*'da yine fon-kenttir. Ancak

bu kez görüntülerde Haliç çevresindeki sanayi oluşumları bulunmaktadır. O güne dek büyük aşkların ve masalların büyüğü kenti olan İstanbul, Vedat Türkalı'nın senaryosundan uyarlanan *Karanlıkta Uyananlar*'da bir işçi kenti kimliğindedir (Aydemir, 2009: 55). Sendika, grev, işçi hakları konularına eğilen filmde, daha kasvetli, karanlık, yoksul bir İstanbul profili çizilmektedir. Mekân olarak çoğunlukla fabrika ortamının kullanıldığı filmin dış çekimlerinde Haliç ve çevresinin genel çerçevesi çizilerek, panoramik çevrimmelerle mahallelerin detaylı görüntüleri aktarılmaktadır. Eski yerleşimlerin aralarında yer alan yeni gecekondular, Haliç Tersanesi, diğer fabrikaların baca dumanları, toprak yollar, patikalarla İstanbul'dan puslu, kirli bir kent görüntüsü yansıtmaktadır.

Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filminde çalışma hayatından gerçek görüntüler kullanılarak; Eminönü ve Galata Köprüsü çevresi güvercinleri, işportacıları ve günlük hareketliliğiyle iç göç filmlerinin ana mekânlarından biri olarak aktarılmıştır. Aynı şekilde Lütfi Ö. Akad'ın iç göç üçlemesinden *Düğün* (1974)'de de Eminönü ve Sirkeci, günlük hayatı yansıtan kalabalığı ve insan manzaralarıyla yer almaktadır.

Ahh Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966)'da eski İstanbul'un temsili olan genç adam ile ünlü olmak için kaçarak geldiği 'tekinsiz İstanbul'u' temsil eden genç kızın karşılaşmaları anlatılmaktadır. Genç adam, Osmanlı döneminden kalma aile yadigarı yalının bahçesindeki müstemilatta yalnız yaşamakta ve sokaklarda 'İstanbul Hatırası' fonuyla fotoğrafçılık yapmaktadır. Artist olmak üzere köyünden kaçarak İstanbul'a gelen genç kızın, bu eski İstanbullu genç tarafından kentin tehlikelerine karşı korunması gerekmektedir. *Ahh Güzel İstanbul*, Boğaziçi kıyılarının en güzel aktarıldığı filmlerden biri olarak; kentin geçmişi ve gelinen durumun tezatlığını, eski sakinlerin değerleri ile yeni sakinlerin beklentilerini karşılaştırarak sunmasıyla dikkat çekmektedir.

1970'li yıllarda sinemada 1960'larda başlayan etkinin devamıyla toplumsal sorunlara duyarlılık ön plandayken, 1980'lerde bireyin sorunları toplumsal yapıdan bağımsız olarak ele alınmaya başlamıştır. Bu yıllarda kente yeni gelenler artık kentli yaşam tarzını benimsemeye çalışmadan, modernleşmeye direnmekte ve yarı köylü yarı kentli bir 'lumpen'⁵ olarak kentte var olmaya çalışmaktadırlar. Bu görünümle artık İstanbul taşralaşmış bir kenttir. Bu dönemim kültürel göstergeleri olarak video sektörü ve arabesk müzik sinemaya yansımıştır (Narlı & Kotaman, 2008: 212). Bu koşullarda ortaya çıkan hikâyeler de bireyin hikâyeleridir. Çünkü 1960'larda başlayan iç göç ile kente gelenler artık yerleşerek yeni bir kuşağı İstanbul'da büyütürken, 1980 sonrası siyasi gelişmelerle kente ikinci bir göç dalgası başlamıştır. İstanbul, bu yeni sakinlerinin yerleştiği yeni semtleriyle giderek bir kasabalar topluluğuna dönüşürken, sinemada da kentli olma hali ve şehrin eski semtlerinin görüntüleri giderek beyazperdeden uzaklaşmıştır.

Yeni Türk Sineması'nda İstanbul'un Değişen Sunumu

İstanbul'un aşırı göçün etkisiyle taşralaşarak, modernleşememesi ve kent kültürünü geliştirememesinin sonuçları Türk Sineması'na 1990'ların ikinci yarısından itibaren yansımaya başlamıştır. Sinema-kent ilişkisinde İstanbul'un konumu gözden geçirildiğinde, 1960'lardan itibaren iç göçü anlatan filmlerde gecekondular yerleşimleri bulunmakla bir-

likte, bunların 'güzel İstanbul' bakış açısını devam ettiren kent silüetiyle birlikte sunuldukları görülmektedir. Ancak, İstanbul'un bu tasvir edilme biçimi 1990'ların sonlarından itibaren büyük bir değişime uğramıştır. Aymaz'ın tanımıyla (2008: 351-352), kameradan yansıyan İstanbul o eski aziz İstanbul değil, arka sokaklar ve varoşlardan ibaret, çirkin ve sevimsiz bir şehirdir. Kentin, tarihsel dokusuyla iç içe geçmiş eşsiz coğrafyasının büyüleyici görüntüsü yerli yerinde duruyorsa da "ruhen sefalet içindedir".

Türk Sineması'nın klasikleşmiş kalıpları 1990'dan sonra kırılmaya başlamış, kente tutunmaya çalışan küçük ve yalnız insanlar, Kürt sorunu, eşcinsellik gibi kentteki sıradan insanların bireyselliğini yansıtan konular daha gerçekçi bir anlayışla genç kuşak yönetmenlerin filmlerine konu olmuştur (Elmacı, 2011: 109-110). 'Öteki' kimliklerin sunulduğu bu kent yine İstanbul'dur ve "aktarılan kimliklerin hem nedeni hem sonucu olarak" yine filmlerin arka planında yer almaktadır ama artık gerçekliği temsil etmektedir. Suner'in ifadesiyle (2006: 223), yeni Türk Sineması'nın İstanbul kentiyile ilişkisini tanımlayan, bir tür 'ilgisizlik' tavrıdır. Anadolu kent ve kasabalarında geçen filmlerin çoğaldığı bu dönemde İstanbul'da geçen filmler yine yapılmaktadır ancak, bu filmlerde kentin görüntüleri çok az yer tutmaktadır.

'Yeni Türk Sineması' olarak adlandırılan 1990 sonrası dönem, Türk Sinemasında auteur yönetmenlerin filmlerinin dikkat çektiği yıllardır. Günümüz filmlerinde İstanbul'un konumunu değiştiren, zamanla beraber değişen algıdır. İstanbul artık sadece bir mekân değil, başlı başına bir karakterdir. Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim gibi çağdaş yönetmenlerin kamerasından yansıyan İstanbul, değişen kentsel imajının yanı sıra 'bireyin yalnızlığını' aktarmaktadır.

1960'ların iç göç filmlerinde Haydarpasha Garı'yla açılan sahneler, 1990'lardan sonra yerini Beyoğlu'nun arka sokaklarına bırakmıştır. Orhan Oğuz'un bir travesti ile bir cücenin hikâyesini anlattığı 1992 yapımı filmi *Dönersen İslık Çal*, kentin karanlık sokaklarındaki yaşamları sinemaya aktarmaktadır. Buradaki İstanbul, sadece Beyoğlu'ndan ibarettir ve filmin kahramanı olan iki 'öteki' gece hayatının insanları olarak yaşamak zorunda kalan, gün ışığında dışarı çıkamayan insanlardır. Filmde Beyoğlu güven vermeyen, karanlık ve izbe sokaklardan oluşan bir semt şeklinde yansıtılmaktadır. Kentin bilinen tek mekânı olarak İstiklal Caddesi görüntülerine yer verilmiştir. Benzer bir konuyu işleyen 1993 yapımı Atif Yılmaz'ın yönettiği *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*, yine Beyoğlu'nun karanlık arka sokaklarındaki marjinal insanların hikayelerine odaklanmıştır. Bu filmler, İstanbul'da olduklarının bilinmesine rağmen, kent olarak İstanbul'un görünmediği filmlerdir. Bu bakış açısı, sinemada İstanbul'un yeni bir temsiline işaret ederken, kenti, bu insanların yaşamının zorlaşmasının sebebi olarak konumlandırmak mümkündür.

1996 yılı, sinemada İstanbul'un görünümünün değişmeye başladığı filmlerin yılıdır. Yavuz Turgul'un *Eşkिया* (1996) filmi bu değişimin başlangıç filmidir. Filmde, 1990'larda bir metropol kent haline gelmiş olan İstanbul'a tutunmak için kendini şiddetle ifade eden 'öteki'lerin dünyası yansıtılmıştır. *Eşkिया*'da, kentte hayatta kalmanın yöntemi olarak mafya ilişkileri ve şiddet gösterilmektedir. Yönetmen Turgul, mekân olarak İstanbul'un kalabalık caddelerini, Tarlabası'nın ara sokaklarını, küçük otellerin çatılarından görünen Haliç çevresindeki binaların arasına sıkışmış eski yerleşimleri kullanmıştır. *Eşkिया* ayrıca, kazandığı

gişe başarısıyla Türk Sineması'nın seyirciyle barışması olarak nitelendirilmektedir. 1996 yapımı diğer film olan Metin Kaçan'ın romanından uyarlanan *Ağır Roman*'da, yönetmen Mustafa Altıoklar Tarlabası'nın ara sokaklarındaki zor yaşamı, benzer şekilde mafya ve sokak çeteleri oluşumlarıyla perdeye aktarmıştır. Ancak, öncesindeki iki filmden farklı olarak bu filmlerin 'öteki' kahramanları, marjinal kimliklerden ziyade, baskın erkek karakterlerin şiddetle var olduğu bir yaşamı anlatmaktadır.

Yeni Türk Sineması'nın ilk örneklerinden ve Derviş Zaim'i ilk filmi olan *Tabutta Rövaşata* (1996), Rumeli Hisarı'nı mekân olarak kullanması nedeniyle kaçınılmaz olarak Boğaziçi'nin güzelliğini yansıtan bir filmi olmuştur. Ancak anlattığı yalnız ve yersiz yurtsuz insanların hikâyesiyle Türk Sineması'ndaki dönüşümün öncü filmlerindedir. Rumelihisarı bir dış mekân olarak barınılan yer konumundadır. Suner'e göre (2006: 236), *Tabutta Rövaşata* iç içe geçmiş iki İstanbul imgesi sunmaktadır. Burada Boğaziçi manzara olarak değil, yersiz yurtsuz kahramanın yaşadığı fiziksel mekân olarak işlev üstlenmiştir. İkinci imge ise küreselleşme süreci içindeki İstanbul'dur. Çiçekoğlu bu iki İstanbul imgesini, birbirine karşıt gibi görünen ama sürekli birbirini doğuran küreselleşme ve taşralaşma eğiliminin yansımaları olarak nitelendirmektedir (2012: 144). 1980'lerin ortalarından sonra İstanbul'un tarihi kimliği, turizm amacıyla ön plana çıkarılmaya başlamıştır. *Tabutta Rövaşata*, aynı zamanda İstanbul'un temsilindeki bu değişime göndermelerde bulunmaktadır.

Gemide (Serdar Akar, 1998) ve *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999) filmleri İstanbul'u masalsılıktan alıp karanlık gerilimli bir atmosferle, neresi olduğu belli ve önemli olmayan, kalabalık, karmaşık bir kent kurgusunun içinde sunmaktadır. Aymaz bu filmlerdeki kenti şu şekilde tanımlamaktadır (2008: 353): "Dumanlı gri havası, yabancı ziyaretçilerini tedirgin eden kaosu, öteye beriye koşuşturan şaşkın kalabalığıyla İstanbul, bir 'uygarlık harikası' olarak kapitalist modernleşmenin anıtsal çirkinliğini ve sefaletini kusursuz biçimde temsil eder". Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde gerçeği sorgulama, sosyal eleştiri gibi kavramlarla kentin yarattığı sorunları ve yalnız bireyin sıkıntılarını konu etmektedirler. *C Blok* (1994), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Yazgı* (2001) Zeki Demirkubuz'un hikayeleri İstanbul'da geçen bu bakış açısındaki filmleridir.

Türk Sineması'nda 1960'lardan itibaren iç göçü anlatan filmlerde gecekondular yerleşimleri görülürken, 1990'lardan itibaren ise varoşlar⁶ perdeye yansımaktadır. İstanbul'a bakışı değişen Yeni Türk Sineması'nda varoş kavramı ve kentleşmeyle çelişmesini Güneydoğu sorunuyla birlikte vurgulayan önemli filmlerden biri *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001)'tir. Handan İpekçi'nin yönettiği *Büyük Adam Küçük Aşk*, Güneydoğu meselesi, kimlikler, göç ve sosyal sınıflar yönüyle kent ve toplumdaki ilişkileri sorgulamaktadır. En önemli tespiti, bu bileşenlerin sonucunda ortaya çıkan İstanbul'un varoşları ve oralarda yaşayanların 'öteki'liğini gözler önüne sermesidir. Film, İstanbul'un kentleşme anlamındaki simgesel semtlerinden Ulus'ta yaşayan emekli hakim ile bütün yakınlarını kaybeden küçük Kürt kızın kesişen öykülerini konu almaktadır. Yaşlı adamın, yetim çocuğu akrabalarına teslim etmek üzere en dış semtlerden Halkalı toplu konut bölgesinin sonrasında yer alan Ayazma Mahallesi'ne gitmesi gerekir. Düzenli kentleşmiş merkezi semtlerden Ulus ve Boğaziçi çevresindeki yaşam olanaklarıyla, hemen hiç bir kentsel hizmetin gitmediği Ayazma

semtleri tezatlıkları ve temsil ettikleri değerlerle karşılaştırılır (Perouse, 2008: 310). Tek çocuğu yurtdışında yaşayan yalnız hakim ile kalabalık ailesiyle göç etmek zorunda kaldığı İstanbul'da imkansızlıklar içinde yaşayan Evdo, ikili zıtlıklar içinde yansıtılmıştır. Bu karşıtlıklar yeni İstanbul'un eleştirel bir sunumudur.

Kentleşmeyle birlikte özel yaşamın öne çıkmasıyla, 2000'lerden itibaren çağdaş filmler genellikle özel alanlara yönelmişlerdir. Günümüz kenti, bireysel ihtiyaçlar doğrultusunda daha küçük planlar halinde şekillenirken, Oktuğ bu bağlamda modern kentin yalnızlığın simgesi olduğunu belirtmektedir (2008: 120-121). Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) filmi bu doğrultuda bir büyük kentte yalnız kalma öyküsüdür. *Uzak*, İstanbul'daki değişimi ve yalnız kalma halini, sakin, durgun ve tepkisiz bir şekilde yaşayan Mahmut karakteriyle aktarmaktadır. Film çekme ümidini yitirmiş bir fotoğrafçı olan Mahmut, yalnız yaşamaktadır. İşsiz kalan Yusuf, akrabası olan Mahmut'un evine yük gemilerinde iş bulmak umuduyla gelir. İki yalnız adam birbiriyle iletişimsiz halde, aynı evde yaşamını sürdürürler. Bireyselliği bir tercih gibi yaşayan Mahmut evine sığınmıştır. İstanbul sadece balkondan bakıldığında uzakta silüeti görünen kenttir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filminde de benzer şekilde sunulan kasvetli kent, aile içindeki kopuş ve yalnızlaşmanın mekânı konumundadır.

Aydın Sayman ve Ümit Güven'in yönetmenliğini üstlendiği 2002 yapımı *Sır Çocukları*'nda, 1960'ların filmlerinde görülen göç ve Haydarpaşa ilişkisini, o günden bugüne İstanbul'un geldiği durum gibi yorumlamak mümkündür. Filmde, üvey baba şiddetinden kaçarak İstanbul'a gelen on yaşındaki bir çocuğun Haydarpaşa Garı'nda karşılaştığı sokak çocuklarının yanına sığınması ve gruptaki çocukların onu geri göndermek için para toplamaya çalışması anlatılmaktadır. Çocuğunu bulmak üzere arkasından İstanbul'a gelen annenin hikâyesinde olduğu gibi; namus meseleleri, gecekondu mahallelerinde yanına sığınılan uzak akrabalar ve çaresiz hayatlar artık olağan konular haline gelmiştir. Fehmi Yaşar'ın yönetmenliğini üstlendiği 1990 yapımı *Camdan Kalp*'ten, Zülfü Livaneli'nin eserinden uyarlanan *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007)'a kadar süregelen bu konular, muhtemelen gelecekte de göç ve kent ilişkisinin paradoksuyla işlenmeye devam edecektir.

Beş yönetmenin bilinen beş masalı modern zamana göre yorumlayarak paralel bir kurguyla gerçekleştirdiği *Anlat İstanbul* (2004); 2000'li yıllarda İstanbul masalının artık bittiğini, kent gibi kentte yaşayanların da masalı bir dünyada olmadığını anlatmaktadır. Filmde Haydarpaşa Garı halen kaçışların, ayrılışların mekânı konumunda yer almaktadır. Türk Sineması'ndaki klasik öykü kalıpları ile masal klasiklerinin eşleştirildiği anlatıların sonunda Fareli Köyün Kavalcısı, filmin tüm masal kahramanlarını arkasında toplayarak İstanbul'u terk etmektedir. İstanbul'un bittiğini, iyilerin başka diyarlara gitmeleri gerektiğini ifade eden bu söylem, kenti 'kötülüklerin mekânı' olarak kişileştirmektedir.

2006 Sonrasına Bakış

Sinemada İstanbul'un temsilinde 1990'larda başlayan değişim, günümüze kadar kentin gündemine giren yeni konularla devam etmektedir. Kazım Öz'ün yönetmenliğini yaptığı *Bahoz*'da (*Fırtına*, 2007) üniversiteyi kazanıp İstanbul'a gelen Dersimli gencin etnik kim-

liğiyle tanışması, kentin (1980 sonrası gelişen Güneydoğu sorunu nedeniyle), 1990'larda aldığı ikinci göç dalgası sonucunda ortaya çıkan başka bir yönünü ortaya koymaktadır. *Başka Sementin Çocukları* (Aydın Bulut, 2008) ve Mehmet Bahadır Er ve Maryna Gorbach'in yönetmenliğini üstlendiği *Kara Köpekler Havlarken* (2008) 2000 sonrası genç kuşağın İstanbul'un merkezi sayılabilecek mahallelerinde, ekonomik sıkıntılardan ve içinde buldukları sosyal sınıflandırmalardan kurtulabilmek için denedikleri çıkış yollarını konu etmektedir. Genç yönetmenlerin çalışmaları olan bu filmler, yeni bir kuşağın bakış açısıyla kentin durumunu aktarmaktadır. Güncel hayattan sıradan öykülere yönelen çağdaş yönetmenlerin, İstanbul'un temsili konusunda Yeni Türk Sineması'nın bakış açısını devam ettirdikleri görülmektedir.

Beyoğlu, Galata çevresindeki modern kent yaşamı eşliğinde Yeşilçam melodramlarına güncel bir gönderme yapan 2008 yapımı *Issız Adam* (Çağan Irmak) yoğun ilgi görse de aynı yıl İstanbul'un görünümündeki değişimi çarpıcı hale getiren asıl dikkat çeken film *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008) olmuştur. *Hayat Var*, Boğaziçi'ne yakın bir dere kıyısındaki derme çatma evde yaşayan küçük ailenin sıkıntılı yaşamlarını, küçük kız Hayat'ı merkeze alarak anlatmaktadır. Çocuklukla ergenlik arasındaki Hayat'ın İstanbul'u -ve kentle birlikte hayatı- keşfetmesi gerekmektedir. Deniz ile dere kıyısı arasındaki gidiş gelişlerle, buradaki hayatın da kıyıda olduğu anlatılır. Hayat'ın gördüğü İstanbul, babasıyla birlikte yük gemilerine gitmek üzere deryadan kayıkla Boğaz'a açılarak yaptıkları yolculuklardan ibarettir. Kızın kentle tek ilişkisi, Karaköy'e gidip kalabalıklar arasında yalnız dolaşmaktır. İstanbul'un müziği olarak yansıyan arabesk şarkılar, sözleriyle izleyiciye adeta hayatı öğretmeye çalışmaktadır. Yücel'in ifadesiyle (2012: 90), Reha Erdem filmin sonunda hayatı, sadece Hayat'ın keşfedebileceği bir belirsizlik olarak bırakmayı tercih etmiştir. Filmin sonunda Hayat, açık deniz ile kentin arasında bir yerde, özgürlük ve yeni başlangıçların (belki de sonların) eşliği olarak yorumlanabilecek olan İstanbul'un kıyısında teknede yalnız başına kalmıştır.

İstanbul'daki iki kuşağın ve yeni bir dönüşüm dönemini 'Emniyet Apartmanı' çerçevesinde anlatan *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), kentin geçmişi ile bugünkü sakinlerinin kentin değerlerine bakış açılarını sorgulamaktadır. İstanbul ile özdeşleşen sesler olan martı çığlığı, vapur düdüğü ve motor sesleri eşliğinde Tarihi Yarımada görüntüleriyle açılan film, Çiçekoğlu'nun ifadesiyle (2012: 152); "Kentın geçmişi ile birlikte seslerini de biriktiren koleksiyoncu yaşlı adamın zaman ile bağı, ülkenin modernleşme süreciyle ilişkilendirerek aktarmaktadır." Kentsel dönüşüm için yıkılarak yenisinin yapılması istenilen apartmanın kapıcısı, yabancı olduğu kentten çekinerek tüm vaktini apartmanın günlük işleriyle geçirmektedir. Dairesinde biriktirdiği gazete, dergi, kitap, aksesuar, içecek şişeleri, pul gibi çok geniş bir koleksiyonla yaşamını sürdürmekte olan yaşlı koleksiyoncu, devlet bursuyla yurtdışında eğitim almış bir emekli mühendistir. Astıma dönüşen toz alerjisine rağmen koleksiyonundan (kente dair biriktirdiklerinden ve anılarından) vazgeçmeyerek evini boşaltmayı ve dolayısıyla apartmanın yıkılmasını reddetmektedir. Kapıcı, bir yandan yaşlı adamın işlerini takip ederken tanıdığı İstanbul'a uyum sağlarken, diğer yandan da adamın titiz bir çalışmayla kolilere kaldırdığı koleksiyonundan parçaları ve halen kayıp olan 11. cildini aradığı İstanbul Ansiklopedisi'nin ciltlerini antikacılar satmaktadır. Akan

zamanın sesi saat tıktaklarıyla sembolize edilirken; yaşlı koleksiyoncu geriye alınamayan zamanın peşine düşen, Anadolu'dan göç eden kapıcı ise kente uyum sağlayan durumundadır. 2010 yılı sonrasında kente damgasına vurarak inşaat ve rant ekonomisini büyüten kentsel dönüşüm, son dönem filmlerine İstanbul'un gündeminden yansıyan konulardan biri olmuştur.

Seren Yüce'nin yönettiği *Çoğunluk* (2010), İstanbul'daki dönüşümü liberal hayatlar üzerinden ele almaktadır. Çekirdek ailesiyle sessiz ve uyumlu bir şekilde yaşamakta olan genç, müteahhit babasıyla çalışmaktadır. Gencin sürekli fast food yediği kafede çalışan üniversite öğrencisi Kürt genç kız, köye dönmemenin yolu olarak ortalama bir evliliğe razı şekilde, yakışıklı olduğunu düşündüğü bu silik gençle ilişki kurmaya çalışmaktadır. Aslında genç kızın yapmaya çalıştığı 'çoğunluğa' dahil olmaktır. Arkadaş gurubuyla vakit geçiren gencin kent ile ilişkisi alışveriş merkezlerinde oturmak ve araba ile caddelerde tur atmaktır. Bu kentin İstanbul olarak varlığı ya da bir önemi söz konusu değildir. Babasının uyarısıyla "vatan için tehlikeli Kürt kız" ile ilişkisini bitiren genç, ehlileştirilmek için İstanbul'un dışındaki şantiyeye gönderilir. Geri döndüğünde artık ailesiyle arasında hiçbir sorun kalmamış ve sessiz kalabalığa uyum sağlamıştır. Genç kız ise akrabaları tarafından zorla köyüne götürülmüştür. *Çoğunluk* apolitik olarak tektipleşmeyi ve kendisinden farklı olanı ötekileştirerek ben'i ifade etme halinin toplumu sarmaladığını anlatmaktadır.

Caner Erzinca'nın yönetmenliğini üstlendiği *Yeni Dünya* (2015) için *Gurbet Kuşları* ile 1964'te başlayan İstanbul'a göç filmlerinin -şimdilik- sonuncusu demek yanlış olmayacaktır. Maddi sorunlar nedeniyle İstanbul'a göç etmeye karar veren ailenin, bu kez bir down sendromlu çocuğu da bulunmaktadır. Devletin bu çocuğun tedavi ve eğitim görmesi için aileye vereceği maaş, ailenin geçinmesine ve İstanbul'da bir hayat kurabilmesine yetmemektedir. Öte yandan yerleştikleri mahallenin yıkılacak olması nedeniyle, İstanbul'un güncel konularından biri olarak filme yansıyan kentsel dönüşüm sorunlarının içinde kalırlar. 1960'lı yılların göç olgusuna yaklaşımına benzer bir şekilde, bu aile de kısa süre içinde büyük şehirdeki hayatın terk ettikleri taşradan farksız olduğunu anlamıştır. Bu yönüyle, İstanbul'a sonradan yerleşenler için aradan geçen elli yıla rağmen değişen bir şey olmadığı görülmektedir.

İncelenen filmlerden anlaşılacağı üzere günümüz Türk Sineması İstanbul'u geçmişteki kalıplarından çıkararak; devasa bir taşra kasabası atmosferinde, içinde yaşayanların zor, umutsuz ve tekinsiz hayatlarına odaklanmıştır. Kentin temsilinde, tarihi mirası ve doğal güzelliklerinin yeri ve etkisi kalmamıştır. Bu bakış açısıyla, kentin artık İstanbul veya bir başka şehir olması arasında fark bulunmamaktadır.

BULGULAR

Kamera'nın ilk kez dışarı çıktığı Türk Sineması'nın ilk yıllarındaki çalışmalarda henüz kent olarak bir İstanbul imgesinden bahsetmek mümkün değildir. Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye*'deki (1919) dış çekimlerin gerçekleştiği Gülhane Parkı, teknik imkânların etkisiyle çok net bir görüntü verememiştir. Ancak kısıtlı görüntülerle başlayan ilk denemelerden sonra, sinema aracılığıyla kent yavaş yavaş görsel hafızalarda yer edinmeye

başlamıştır. Boğaz'a bakan tepeler ve eski Galata Köprüsü'nü filme aktarıldığı, Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini üstlendiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'ta (1922) İstanbul'un bir kent olarak ilk kez görüntülenmesi, kent silüeti imgesinin temellerini atmıştır. Buradaki Galata Köprüsü görüntülerinde günlük yaşam ve halkın (dış görünüşleri yönüyle) gözlemlenebilmesi, o dönemdeki toplumsal yaşam hakkında ipuçları vermektedir. Ertuğrul, ilgili bölümde bahsi geçen yedi filmde İstanbul imgesi nitelemesini oluşturacak şekilde Karaköy, Eminönü semtlerindeki günlük yaşamı ve Boğaziçi, Moda, Adalar gibi semtleri sinemaya aktararak kenti kullanmaya başlamıştır.

Lütfi Ö. Akad'ın yönettiği *Kanun Namına* (1952) bugünden bir bakış için çok dikkatle izlenecek kent görüntüleri sunmaktadır. Film boyunca polisin takibinden kaçan oyuncunun kullandığı araçlarla geçtiği caddeler, o zamana kadar kaydedilen en uzun ve detaylı kent görüntülerini içermektedir. Karaköy, Eminönü, Sultanahmet, Haliç çevresi gibi tarihi semtler filmde yer almaktadır. *Kanun Namına*'nın sunduğu kent atmosferinin rehberliğinde yeni filmler yapılmakla birlikte, asıl İstanbul imgesini oluşturan kent görüntüleri 1950'lerden itibaren sıkça kullanılan melodramlarla hafızalara yerleşmiştir. Çoğu roman uyarlaması olan bu melodramlarda öykü, Boğaziçi'nin eskiden kalma aileleri ve bunların yaşamları çevresinde oluştuğu için konaklar, yalılar, korular, Boğaziçi köyleri, Çamlıca Tepesi sıkça öykünün içinde yer almaktadır. Böylelikle İstanbul'un, sinemanın doğal dekoru halini alması olağanlaşırken, İstanbul imgesi de Yeşilçam Sineması ile birlikte pekişmiştir. Filmlerin açılış sahneleri genellikle, genel plan İstanbul görüntüleri ile başlamaktadır. Dumanı tüterek iskeleye yanaşmakta olan vapur ya da kameranın panoramik hareketle taradığı Boğaziçi kıyılarının görülmesiyle, filmin mekânının İstanbul olduğu anlaşılmaktadır.

1960'lı yıllarda İstanbul, 1950'li yıllarda başlayan fon-kent konumunu daha da sağlamlaştırılmıştır. Metin Erksan'ın yönettiği *Sevmek Zamanı* (1965), İstanbul imgesine ait figürlerden Heybeliada ve Rumeli Hisarı'nı mekân olarak kullanmıştır. Özellikle Rumeli Hisarı ile içinde bulunduğu mahalleyi yakın plan gösteren sokaklar, anlatının önemli bir ögesi konumundadır. Bu yıllarda, nostaljik ve güzel İstanbul imgesine ek olarak görüntülere kentleşmeyle ilgili gelişmelerin de girdiği görülmektedir. Eski İstanbul mahalleleri kadar modernleşme kaygısındaki kentte yeni oluşan semtler, apartmanlar, dönemin simge binası Hilton Oteli, yeni yollar gibi kentleşme göstergeleri görüntülerde yer almaya başlamıştır. Bu görüntüler aynı zamanda toplumsal yaşamdaki değişimin göstergeleridir. Toplumsal yaşamdaki değişimi, eski İstanbul mahalleleri ile yeni oluşan semtleri ve buralardaki yaşamları karşılaştırarak dile getirmeye çalışan, yönetmenliğini Metin Erksan'ın yaptığı *Acı Hayat* (1962) bu göstergeleri sıkça kullanmıştır. Eski İstanbul'u iskele ve vapurlarla sembolize etmeye çalışan, Erdoğan Tokatlı'nın filmi *Son Kuşlar*'da da (1965) bu yeni unsurlara yer verilerek, eski mahallelerden Samatya ile yeni semtlerden Maçka'daki yaşamlardan kesitler değişimi ve zıtlıkları temsil etmektedir.

Kentleşme, değişen toplum ve yaşam tarzlarına 1960'lı yıllarda eklenen en önemli olgu göçtür. Anadolu'dan İstanbul'a yaşanan göçün en önemli simgesi ise Haydarpaşa Garı'dır. Göç edenlerin kente giriş kapısı olan Gar binası ve iskeleye inen merdivenleri, tek başına göçü anlatan bir İstanbul imgesine dönüşecek kadar özdeşleşmiştir. Halit Refiğ'in yönet-

tiği *Gurbet Kuşları* (1964) iç göçün ve Haydarpaşa simgesinin en önemli filmidir. Filmde Anadolu'dan göçen aile trenden inerek, garın denize açılan merdivenlerinden iskeleye ilerlerken, hayranlık ve şaşkınlıkla İstanbul'a bakarlar. Kahramanların gözünden İstanbul'un ilk kez görüldüğü bu çerçeveleme, Türk Sineması'nda uzun yıllar kullanılmıştır. Bu yıllarda modernleşme, kentleşme ve göçle birlikte toplumsal değişim anlatılırken, göçle gelenlerin yerleştiği semtler de dar sokakları, ahşap evleriyle yıpranmış ama halen ayakta olan eski İstanbul mahalleleridir. Ertem Göreç'in yönettiği *Karanlıkta Uyananlar*'da (1964) ise göçün etkilerinin kente artık nüfuz ettiğini gösteren gecekondu mahalleleri Haliç sirtlarında yerini almıştır. Kirli, puslu, yoksul bir Haliç silüeti görülmektedir. Bu yıllarda artık yerleşmiş olan kent imgelerine, yeni duruma ait görüntüler eşlik etmektedir. Göç alan, toplumsal katmanların giderek keskinleştiği kent, kişi-kent rolünü üstlenerek olay örgüsünde bir karakter halini almaya başlamıştır.

1950'lerden itibaren sinemaya eşlik eden, fon veya mekân olarak adeta bir rol üstlenen İstanbul'a dair oluşan imgeler 1970 ve 1980'li yıllar sinemasında da kullanılmaya devam etmiştir. Dönemin siyasi etkileri, göçün yoğunlaşarak devam etmesi, kentleşmedeki başarısızlıklar, göçle gelenlerin artık yerleşik hale geldikleri kente ayak uyduramaması, bu süreçte ortaya çıkan arabesk kültür gibi etkenler sinemaya yansırken; İstanbul, bazen güzel bazen acımasız ve tehlikeli, bazen de her ikisini içinde barındıran bir kent karakterini üstlenmiştir. Tüm bunlara rağmen kullanılan İstanbul imgeleriyle kent neredeyse her zaman 'Türk Sineması'nın güzel İstanbul'u' olmayı sürdürmüştür.

1990'lı yıllardan itibaren Yeni Türk Sineması'nda İstanbul'un konumunu belirleyen kent imajının değişmeye başladığı görülmektedir. İstanbul silüetinin ve tarihi mekânlarının genellikle yer almadığı bu görüntüler sıradan semtlerden oluşmaktadır. Bu yıllara dek hızla büyümeye deven eden kentte gecekondu yerleşimlerinin yanı sıra kent dışına eklenen varoşlar oluşmuştur. Gecekondu mahalleleri büyüyerek taşra kasabası atmosferindeki semtlere dönüşmüştür. Eski simge semtler değişim geçirmiştir. 1990'lı yıllardan itibaren konusu İstanbul'da geçen filmlerin dış mekân olarak genellikle bu tarz semtleri kullandıkları görülmektedir. İstanbul imgesi olarak kent silüeti veya tarihi yapıların kullanımını belirgin şekilde azalmıştır. Kent silüetini kullanan filmlerin ise bunu 'güzel İstanbul' betimlemesi amacıyla değil, öykünün içindeki bireyin konumunu ifade etmek amacıyla bir anlatı ögesi olarak kullandıkları görülmektedir. Örneğin, *Uzak* (2002) ve *Üç Maymun* (2008)'da Nuri Bilge Ceylan'ın başvurduğu genel plan kent görüntüleri, yalnızlığa vurgu yapmaktadır.

Orhan Oğuz'un yönetmenliğini üstlendiği *Dönersen Islık Çal* (1992) ve Atif Yılmaz'ın yönettiği *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*'da (1993) İstanbul'un temsilinde sadece Beyoğlu'na yer verilmiştir. Beyoğlu'nu merkeze alarak gece hayatına ve ötekilerin hikâyesine odaklanan bu yapımlarda kent imgesi olan tek mekân İstiklal Caddesi'dir. Sinemada İstanbul'un temsilindeki bu yeni bakış açısı, kenti aynı zamanda insanların yaşamının zorlaşmasının sebebi olarak konumlandırmaktadır. Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği *Eşkिया*'da (1996) İstanbul imgesi kullanımından henüz vazgeçilmemiştir. Ancak burada en belirgin imge olarak yer alan İstiklal Caddesi, kalabalık ve koşuşturmasıyla, tedirgin edici bir metropol kent imajını belirginleştirmektedir. *Eşkिया*'daki İstanbul silüeti Tarlabaşı bölgesindeki evlerin

çatılarından görünen Haliç ve çevresidir. Aynı yıl yine Tarlabası çevresini mekân olarak kullanan Mustafa Altıoklar'ın yönettiği *Ağır Roman*'ın (1996) İstanbul'u da çatılardan görünen Haliç çevresidir. Bu filmlerde İstiklal Caddesi neredeyse yegâne İstanbul imgesidir. Yine aynı yılın yapıımı olan, Derviş Zaim'in yazıp yönettiği *Tabutta Rövaşata*'da (1996) ise keskin bir şekilde İstanbul imgesine dönüş gözlemlenmektedir. Rumeli Hisarı'nı mekân olarak kullanan film doğal olarak Boğaziçi'nde geçmektedir. Ancak, bu kent imgesi, güzel İstanbul betimlemesinden çok, yine bireye odaklı agorafobik bir yaklaşım geliştirmiştir.

Serdar Akar'ın yönetmenliğini üstlendiği *Gemide* (1998) ve Kudret Sabancı'nın yönettiği *Laleli'de Bir Azize* (1999) filmlerinde İstanbul hiçbir imgesi ile yer almamaktadır. Karmaşık ve kalabalık liman kentinin Aksaray ve Laleli semtleri, Beyoğlu imgesinde olduğu gibi tekinsiz gece yaşamı yönüyle sunulmaktadır. Zeki Demirkubuz'un bu dönemdeki filmleri *C Blok* (1994), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Yazgı* (2001), öykünün İstanbul'da geçtiği ancak kent imgelerine hiç yer vermeyen filmlerdir. Bu filmlerde dış mekân olarak sıradan kenar mahalleler ve modern siteler kullanılmıştır. Handan İpekçi'nin yazıp yönettiği *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta (2001) çok net bir kentleşme sorunu eleştirisi vardır. Güneydoğu sorunuyla büyüyen iç göçle beraber ortaya çıkan varoş yerleşimler ve buralardaki yaşama dikkat çekilirken, kentin modern yüzünün sembolü olan semtlerle varoşlar arasındaki çelişki ortaya konmuştur. *Uzak*'ta genel plan kent görüntüleri kullanılmıştır. Ancak bunları İstanbul imgesi olarak değerlendirmek doğru görülmemektedir. *Uzak*'taki İstanbul, sadece balkondan bakıldığında uzakta silüeti görünen kenttir. *Sır Çocukları* İstanbul imgelerinden Haydarpaşa Garı'nı, 1960'lı yılların filmlerinde görülen göç olgusuna gönderme yaparak kullanmıştır. *Anlat İstanbul* da keza Haydarpaşa Garı ve vapur imgelerini kullanarak İstanbul'un artık bir masalsi kent olmadığını vurgulamış ve Yeşilçam melodramlarını, kendi imgeleriyle eleştirmiştir.

2006 Sonrası dönemde *Başka Semtin Çocukları* ve *Kara Köpekler Havlarken* filmleri İstanbul'un merkezi semtlerinde geçmesine rağmen, 1990 sonrası Yeni Türk Sineması'nın bakış açısının devam ettirilerek kent imgelerinin kullanılmadığı yapımlardır. Reha Erdem'in yazıp yönettiği *Hayat Var* (2008) Boğaziçi'nde bir dere kenarını mekân olarak kullanmaktadır. Denizden bakılan kent silüeti ve Karaköy semti filmde kullanılmakla birlikte, bunların İstanbul imgeleri olarak kullanıldığını söylemek mümkün değildir. İstanbul silik, sisli ve puslu bir deniz üstü görüntüsü naklederken, biraz da gerçeküstü ve ulaşılamayan bir kenttir. Bu nedenle *Hayat Var*'da *Tabutta Rövaşata*'daki gibi bir İstanbul güzellemesinden bahsetmek mümkün değildir. Ancak Pelin Esmer'in yazıp yönettiği *11'e 10 Kala* (2009), İstanbul imgeleriyle bezenmiş bir açılış sahnesiyle başlamaktadır. Tarihi Yarımada görüntülerine martı çıığı, vapur düdüğü ve motor sesleri eşlik etmektedir. Eski İstanbul'un hatıraları ile bugünün maddiyatçı değerlerinin zıtlığını yansıtırken, kentin güncel meselesi olan kentsel dönüşüme dikkat çekmektedir. *Çoğunluk*, yine hiçbir İstanbul imgesinin yer almadığı bir yapımdır. Kenti alışveriş merkezleri, fast food yenilen mekânlar ve trafik ile simgeleştirirken, mekân olarak merkezi ancak kimliksiz semtleri kullanmış ve İstanbul'u herhangi bir kent olarak yansıtmıştır. *Yeni Dünya*, İstanbul'a göçün devam ettiğini ancak geçen sürece rağmen kentteki koşulların değişmediğini gösterirken, kent silüetine sınırlı şekilde başvurmuştur. Genel planlarda görülen yoğun yerleşimin ve varoşların İstanbul

imgesi ile ilişkisi yoktur. Filmin, Yeni Türk Sineması'nın bakış açısını devam ettirerek, gösterdiği kent ile İstanbul imgesini bozuma uğrattığı söylenebilir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Türkiye'de sinema üretiminin merkezi olan İstanbul'un, sinemanın başlangıcından bu yana filmlerdeki görünümünün uğradığı değişimi ortaya koymayı hedefleyen bu çalışmada kronolojik bir literatür taraması yapılmıştır. Sinemanın başlangıç yıllarında kısıtlı teknik olanaklarla sokağa çıkan kamera, kentin belge niteliğindeki görüntülerini kısa planlarla kaydetmiştir. Türk Sineması'nın gelişim süreciyle birlikte İstanbul'un tarihi mirasını aktaran yapıları ve coğrafi özelliklerini yansıtan görünümünün, sinemada sürekli bir yer edindiği görülmektedir. Bu görüntülerle pekişen 'güzel İstanbul' imgesinin, kentin temsilinde bir oyuncu etkisine sahip olduğunu söylemek mümkündür. 1960'larda kentin göç almaya ve işçi kentine dönüşmeye başlaması bu temsil şeklini kesintiye uğratmıştır. Ancak kente yeni eklenen gecekondu yerleşimleri ve fabrikalar da görüntülerde yer almaya başlamıştır. Eski semtlerin yıpranmışlığı/fakirliği ve kentin yeni sakinlerinin ekonomik sıkıntıları Toplumsal Gerçekçilik akımının etkisiyle filmlere yansırken, göçle gelenlerin kente uyum sağlamakta ilgili sorunları da konular arasında bulunmaktadır.

Bu etkilerle, İstanbul'un bu sıkıntıların sebebi olarak gösterildiği, dikkatli olunması gereken, tekinsiz bir kent temsili başlamıştır. Anlatıdaki bu değişim, zaman içinde kentte oluşan yeni semtlerin ve buralara yerleşmiş olan yeni sosyal sınıfların yaşamına odaklanan bir sinemayı doğurmuştur. İstanbul'un son elli yılda aldığı göç, plansız büyümesi ve kentleşmemesi, ülkenin sosyal, politik ve ekonomik gerçekleriyle birlikte sinemaya yansımaktadır. Artık şiirsel ve nostaljik bir İstanbul temsili söz konusu değildir. 1990'lardan itibaren sinemaya yansıyan İstanbul'un görünümü 'güzel' tanımlamasından uzaklaşarak, kentin taşra görünümündeki semtlerini yakın plan gösteren bir yaklaşıma geçmiştir. Bu temsil; karanlık arka sokaklar, çatı araları, kalabalık caddeler, bakımsız varoşlar ve daha çok iç mekânların kullanımıyla, İstanbul'un kent olarak görünümünü değişime uğratmıştır. Böyle bir kentten yansıyanlar da bireyin sorunlarını aktaran öyküler olmuştur. Cinsel yönelimler veya etnik kimlikle 'öteki' olmak, şiddet, mafya ilişkilerinden doğan açmazların sıkça ele alınan konular olduğu görülmektedir.

İstanbul'un Türk Sineması'nda bir imge olarak yer almaya başlamasından günümüze kadar olan süreci üç dönem altında inceleyen çalışmada, aynı dönemlere ait filmlerin anlatılarında ve kent temsilinde benzerlikler görülmüştür. Sinemanın ilk yıllarında bu imgenin ancak oluşma aşamasında olduğu tespit edilmiştir. Yönetmenlerin, Avrupa sinemasında kentlerin aktarıldığı biçimi ve yerli çalışmalarındaki örnekleri tekrar ederek, kente dair bir anlatım geliştirmeye çalıştıkları gözlenmektedir. 1950'lerden itibaren kent imgesini oluşturmaya başlayan görüntülerin 1960'lı yıllarda artık yerleşik hale geldiği görülmektedir. Bu dönemin melodram ve komedi türündeki filmleri Türk Sineması için adeta bir kent kullanımı yöntemi ortaya çıkarmıştır. Sinema izleyicisi için İstanbul'un meydanlarını, caddelerini, tarihi yapı ve semtlerini, kent silüetini aşına hale getirmiştir. 1990'lı yıllara kadar belli kalıplarla devam eden bu kent kullanımı, 1990'lı yıllardan itibaren Yeni Türk Sineması'nda

değişime uğramıştır. Sınırlı sayıda filmde başvurulmakla birlikte, İstanbul imgesi 2000’li yılların auteur yönetmenler kuşağında artık neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Bu yönetmenler İstanbul’u rüya şehir olmaktan çıkarırken, İstanbul örnekleminde güncelle, kent hayatının gidişatına ve kentli bireye dair kaygılarını aktarmaya devam etmektedirler. Çalışmada incelenen son on yıllık dönemin de aynı bakış açısını sürdürdüğü görülmektedir. Bu nedenle yeni bir dönem olarak adlandırılması gerekmemektedir. Toplumsal yaşamdaki değişimlerin her üç dönemde de Türk Sineması’na aktarıldığı ve kentin temsil ediliş biçimini etkilediği görülmektedir. Gelecekte de İstanbul’un sinemaya mekân olma-ya devam edeceği muhakkaktır. Ancak kent temsilinin alacağı yönün geçmişteki imgeye dönmesi, kentin yüklendiği demografik, ekonomik ve kültürel yapı değerlendirildiğinde, sınırlı sayıda filmde olasıdır. Teknolojinin getirdiği imkanların da katkısıyla, sinemada İstanbul’un temsilinin distopik bir kent imgesine dönüşmesi mümkündür.

SON NOTLAR

¹ Sedat Simavi’nin 1917’de çektiği *Pençe* ve *Casus* filmlerinde İstanbul’un nasıl görüldüğüne dair konu özetleri dışında bir belge veya fotoğraf bulunmamaktadır (Özgüç, 2005: 371-374).

² Bkz. Kayalı, 2015: 16-17.

³ İlk kez *Şehvet Kurbanı*’nda (1940) görüntülenen Haydarpaşa Garı, 1950’lerden sonra iç göç filmlerinin, “taşı toprağı altın” diyerek İstanbul’a göçenlerin sinemadaki doğal dekorunu oluşturur (Özgüç, 2005: 376).

⁴ Çiçekoğlu (2007: 79) şehrin eşiği kavramını şu sahneyle tanımlar: “Siyah-beyaz Yeşilçam filmlerinde İstanbul’un eşiği Haydarpaşa Garı’nın denize inen merdivenleridir. Taşradan trenle gelenlerin iskeleye açılan heybetli kapısından çıkarlar ve karşılarında sere serpe yatan şehre hayranlık ve şaşkınlıkla bakarlar. Sonra arkalarına dönüp başlarını binanın cephesi boyunca gökyüzüne kaldırır ve saati görürler. Geldikleri yerle buranın saati birbirini tutuyor mu diye meraka düşmüş gibidirler. Burada zaman başka bir ritme göre akıyor olmalıdır. Korku ve hayranlık, geride kalanla varılacak yer, az öncesiyle biraz sonrası arası tekinsiz, ikircikli bir an yaşanır. İşte o an, şehrin eşiğidir”.

⁵ TDK sözlüğün tanımına göre (“Lümpen”, n.d.), “sınıfsız, ayaktakımı”. Toplumsal sınıf bilinci olmayan.

⁶ Macarca kökenli bir kelime olan ‘varoş’ yakın zamanda özellikle gazetecilik ve politika alanlarında kullanımı nedeniyle Türkçe’de de aynı şekilde kullanılmaya başlamıştır. Kuraldışı, eğretici, yoksulluk anlamlarını taşıyan kelime, Türkçe’ye yerleştiği anlamıyla, şehrin dış mahallelerindeki çarpık ve yoksul yapılaşmayı ifade etmektedir. Öteki Türkiye ifadesiyle sosyal bir ikiliğin ifadesidir. Ekonomik gelişmeden yoksun olarak kendi haline bırakılmış kent dışındaki bölgelerin ifadesi olan varoş, gecekondudan farklı olarak bir alanı, bir bölgeyi işaret etmektedir. Bir yapı olarak gecekondudan kent içinde var olabilir ama varoş kentin dışına eklenmiş, çarpık yapılaşmış bölgedir (Perouse, 2008: 305).

KAYNAKLAR

- Algan, N. (2009). "Her Mahallede Bir Milyoner" ve Paramparça Hayatlar. In Z. Dadak & B. Göl (Eds.), *60'ların Türk Sineması* (36-47). İstanbul: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayını.
- Altınsay, İ. (1996). Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du. *İstanbul Dergisi*, 18, 73-74.
- Aydemir, Ş. (2009). Dönemin Tanığı ve Geleceğin Habercisi. In Z. Dadak & B. Göl (Eds.), *60'ların Türk Sineması* (54-63). İstanbul: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayını.
- Aymaz, G. (2008). Dekadans Kent: İstanbul. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler Mekânlar, Hatıralar, Arzular* (351-363). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Barbier, F. & Lavenir, C. B. (2001). *Diderot'dan İnternete Medya Tarihi* (K. Eksen, Trans.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları. (Original Work Published 1996).
- Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çiçekoğlu, F. (2012). Ses ve Zaman-11'e 10 Kala. In U. T. Arslan (Ed.), *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (145-157). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dorsay, A. (2009). Türk Sineması'nın 60'lı Yılları: Yeşilçam'ın Doğuş Yılları. In Z. Dadak & B. Göl (Eds.), *60'ların Türk Sineması* (23-31). İstanbul: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayını.
- Elmacı, T. (2011). Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu. In S. Kirel (Ed.), *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler* (99-120). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayınları.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Lümpen. (n. d.). Retrieved September 15, 2015 from Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük: <http://tdk.gov.tr/>
- Narlı, N. & Kotaman, A. (2008). Modernleşmeden Küreselleşmeye İstanbul Modeli. M. Öztürk (Ed.). *Sinematografik Kentler Mekânlar Hatıralar, Arzular* (204-221). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Mutlu, D. K. (2016, February 12). Türk Sinemasında Bir Dönüm Noktası: Kanun Namına. [Web log post]. Retrieved from <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/26/turk-sinemasinda-bir-donum-noktasi--kanun-namina>
- Oktuğ, M. (2008). Kent-Sinema İlişkisine Kuramsal Bir Yaklaşım. In M. Öztürk (Ed.), *Sinematografik Kentler Mekânlar Hatıralar, Arzular* (117-126). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Perouse, J. F. (2008). İstanbul Varoşları. In M. Öztürk (Ed.), *Sinematografik Kentler Mekânlar Hatıralar, Arzular* (305-315). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Oran, B. (2010). *Azınlıklar*. İstanbul Ansiklopedisi (159-165). İstanbul: NTV Yayınları.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özön, N. (2003 -1962-). *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*. Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayını.
- Öztürk, M. (2014). *Sine-Masal Kentler Modernitenin İki "Kahramanı" Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şahin, Z. (2010). Sonsuzluğun Düş Mekânları ve Bir Evren Mimarisi: Aşkın Gücü. In A. Almer (Ed.), *Sinemekân Sinemada Mimarlık*, 31-46. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Yücel, F. (2012). Hayat Var-Bir Kapıdan Gireceksin. In U. T. Arslan (Ed.), *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (85-95). İstanbul: Metis Yayınları.