

ÖZGÜN MAKALE

1950-1975 Yılları Arasında Tarihi Yarımada'nın Türk Filmlerinde Modernleşme ve Mahalle Kültürü Bağlamında Temsil Biçimleri¹

Representations of Modernization and Neighborhood Culture in Turkish Films Set in the Historic Peninsula Between 1950 and 1975



BARIŞ SAYDAM*

Öz

Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan İstanbul kentinin merkezinde uzun yıllar tarihi yarımada bulunur. Bu bölge, geçmişten günümüze kadar bu topraklarda yaşayan insanların yaşama biçimleri, gelenek ve görenekleri hakkında bize önemli bir bilgi sağlar. Bunun yanı sıra bu bölgedeki değişim, ülkede yaşanan değişimin mikro ölçekte bir özetini de sunar. Osmanlı'nın son döneminde başlayan ve Cumhuriyet'le hızlanan modernleşme hamlelerinin

geleneksel yaşama biçimlerine ve mahalle kültürüne etkileri, bu bölgede daha çok hissedilir. Bu yüzden de, Türk sinemasının yoğunlukla film ürettiği 1950 ile 1975 yılları arasındaki çekilen filmler üzerinden tarihi yarımada'nın sinemadaki temsil biçimleri, Türkiye'nin geçirdiği dönüşümünü de bizlere aktarır. Tarihi, siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeleri çekilen filmlere yansıyan görüntüler üzerinden anlamlandırmak mümkündür. Bu yazı, tarihi yarımada'da 1950-75 yılları arasında üretilen filmler üzerinden Türkiye'de yaşanan modernleşme sürecinin geleneksel yaşama ve mahalle kültürüne etkilerini sorgulamaktadır

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, Yeşilçam dönemi, Modernleşme, Mahalle kültürü, Tarihi yarımada

Abstract

The historical peninsula has long been at the center of Istanbul, the capital of both the Byzantine and Ottoman Empires. This region provides us with significant insight into the lifestyles, traditions, and customs of the people who inhabited these lands from past to present. Furthermore, the changes in this region offer a micro-scale overview of the transformations taking place in the country. The impacts of modernization efforts, which began in the late Ottoman period and accelerated with the Republic, on traditional lifestyles and neighborhood culture

¹ Makale başvuru tarihi: 23.09.2025. Makale kabul tarihi: 25.11.2025

* Dr. Öğretim Üyesi, Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, baris.saydam@nisantasi.edu.tr, ORCID no: 0000-0002-4344-2613

are even more pronounced in this region. Therefore, the cinematic representations of the historical peninsula, through films produced between 1950 and 1975, a period when Turkish cinema produced a significant number of films, also convey the transformation Turkey has undergone. It is possible to interpret historical, political, economic, and social developments through the images reflected in these films. This article primarily examines the impact of the modernization process in Turkey on traditional life and neighborhood culture through films produced in the historical peninsula between 1950 and 1975.

Keywords: Turkish Cinema, Yesilcam Period, Modernization, Neighborhood Culture, Historical Peninsula

Giriş

Bu çalışma, 1950-1975 yılları arasında Türk sinemasında tarihi yarımada'nın modernleşme, mahalle kültürü ve toplumsal dönüşüm bağlamındaki temsillerini incelemek üzere nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel araştırma yöntemini benimsemektedir. Türkiye'de özellikle 1950-1975 yılları arasında daha da yaygınlaşan kentleşme, sınıfsal hareketlilik ve artan tüketim kültürünün tarihi yarımada'nın sinemadaki temsillerine nasıl yansıdığını inceleyen tarihsel-toplumsal bir söylem analizi tasarımına sahiptir.

1950-1975 döneminin seçilmesi, hem Türk modernleşme tarihindeki kırılmaları yansıtmak hem de Türk sinemasının üretim ve çeşitlilik anla-

mındaki değişimini aktarabilmek için seçilmiştir. 1950'li yıllar Türkiye'de modernleşme sürecinin ivme kazandığı bir dönem olur. Çok partili siyasal düzen yerleşir. Demokrat Parti iktidarı sırasında gerçekleşen kentsel dönüşüm, altyapı projeleri ve ulaşım alanındaki gelişmeler Türkiye'yi farklı bir noktaya götürür. Popülist politikalarla birlikte tüketim kültürü yaygınlaşır. İstanbul'da özellikle tarihi yarımada'da yeniden inşa faaliyetleri kentin geleneksel kısmını ve mahalle kültürünü de derinden etkiler. Sinema da bu dönüşümü hem estetik olarak (mekân kullanımı ve çerçeveleme biçimi) hem de tematik olarak (geleneksel ve modern çatışması) doğrudan yansıtır. Dolayısıyla 1950'li yıllar tarihi yarımada'nın sinemadaki temsilinde önemli bir kırılma noktasıdır. 1975 yılı ise, siyasal ve sinemasal açıdan belirgin bir eşiktir: Türkiye'de ekonomik ve siyasal krizlerin yoğunlaşması ve sinema endüstrisinin mali çöküşe girmesi (televizyonun yükselişi, izleyici kaybı, erotik film furyası), sinemanın da tarihi yarımada'yı merkeze alan nostaljik mahalle temasından uzaklaşmasına neden olur. Bu nedenle de 1975 sonrası dönem, ele alınan temanın istatistiksel ve anlatsal olarak bütünlüğünü bozacak yeni bir dönemin başlangıcını oluşturur.

Çalışma, filmlerdeki mekân kullanımı, karakter tipolojisi ve anlatı yapısını incelemek için nitel temsil analizi yöntemini kullanır. Filmlerin anlatıları ve karakter analizleri gerçekleştirilir. Geleneksel (fiziksel sınırlar açısından "eski İstanbul") ile modern ("yeni İstanbul") arasında konum-

lanan karakter çatışmaları, aile yapısının dönüşümü, toplumsal cinsiyet rolleri ve sınıfsal mobilite unsurları anlatılarda ön plana çıkartılır. Yazı içerisinde anlatılar çözümlenerek geleneksel ile modern eksenindeki gerilimlerin hangi dramatik mekanizmalarla üretildiği değerlendirilir. Bunun yanı sıra mekânsal göstergeler ve sinematografi analizi de yazının diğer bir önemli kısmını oluşturur. Tarihi yarımada'nın beyazperdeye yansıtılma biçimleri, mekânların sunumları ve bunların nasıl bir gösterge olarak kullanıldığı da çalışmanın odak noktalarından birini teşkil eder. Mekânın yalnızca fiziksel bir arka plan değil, aynı zamanda anlatısal ve ideolojik bir unsur olup olmadığı ortaya konulmaya çalışılır. Bu bağlamda araştırma, kültürel çalışmalar ve sosyolojinin kesişiminde konumlanır.

Tarihi Yarımada'nın Fiziksel Sınırları

Helenistik dönem, Roma dönemi, Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Türkiye'si gibi farklı dönemlerden geçerek günümüze uzanan İstanbul kentinin farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmasına karşın değişmeyen bir özelliği de kentin merkezi noktasının tarihi yarımada olmasıdır. II. Theodosius'un etrafını surlarla çevirdiği ve Fatih Sultan Mehmet'in fethettikten sonra gerek nüfus politikasıyla gerekse de mimari unsurlarıyla geliştirdiği Suriçi olarak da adlandırılan tarihi yarımada, temelde surların içerisinde kalan ve yedi tepeyi kapsayan alandır.² Kente

gelen Ogier Ghiselin de Busbecq, Hans Dernschwarm, Pierre Gilles, Pierre Loti, Edmondo de Amicis, Julia Pardoe ve Stephan Gerlach gibi seyyahların dile getirirken heyecanlarını saklayamadığı, kente dair çizilen gravürlerde sıklıkla karşımıza çıkan klasik İstanbul silüeti de bu tepeler üzerine kurulur. Fatih, Bayezid ve Süleymaniye Camii'leri Osmanlı medeniyetinin ve ruhani dünyasının kurucu simgeleri olurken, kent imgesinin de başlıca figürleridir. Bu alan, Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkentindeki en işlek bölge olmasının yanı sıra fetihten sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun da başkentine dönüşecek olan İstanbul'un en ayrıcalıklı bölgelerinden biridir.

İstanbul, ayrıca Osmanlı'nın en büyük liman kentlerinin başında gelir. Yoğun bir ihracat ve ithalatın yapıldığı limanlardan başlayarak kentin içlerine ve oradan da Anadolu'daki kentlere ulaşan hareketli bir ticari ağa sahiptir. Kentin iki büyük imparatorluk tarafından başkent olarak seçilmesinde kentin stratejik konumu etkili olur. İstanbul, hem kara hem de deniz ticareti açısından Avrupa ile Asya arasında çok önemli bir köprü işlevi görür (Eyice, 2009, ss. 26-27). 19. yüzyıla gelindiğinde, günden güne artan nüfusun ihtiyaçlarına cevap vermekte zorlanan kentte değişim ihtiyacı da baş göstermektedir. Roma dönemindeki altyapı sistemi üzerine kurulan kent, mimari zenginliği ve kozmopolit yaşamına karşın şehircilik anlamında sorunlar yaşar. Roma'dan

² Bu tepelerden ilki Ayasofya Camii'nin bulunduğu tepedir. Bunu Çemberlitaş ve Nuru Osmaniye Camii'nin bulunduğu tepe izler. Süleymaniye Camii, Fatih Camii, Yavuz Sultan Selim Camii, Mihrimah Sultan Camii diğer tepelerdir. Son tepe ise Kocamustafapaşa semtinin bulunduğu tepedir (Kuban, 1996, ss. 70-71).

Osmanlı'ya uzanan ve yaşama alanlarının çoğunun bulunduğu tarihi yarımada, kentin ana akslarını da içerisinde barındırır. Bu yüzden de Osmanlı'nın son döneminde modernleşme hamlesiyle birlikte bir yaya kentine dönüştürülen tarihi yarımada, ulaşım araçlarının geçeceği güzergahlar boyunca yeniden imar edilmeye başlar. İstanbul, etrafı sularla çevrili bir kent olduğundan kendi içerisine dönük bir ulaşım sistemi vardır, ancak 19. yüzyılla birlikte yeni ulaşım araçları şehrin içeriden dışarıya doğru yayılmasına da neden olur. Deniz ulaşımının yanı sıra atlı tramvaylar, elektrikli tramvay, trolleybüs, otobüs ve otomobil yeni ihtiyaçlara karşılık vermeye çalışır (Doğan, 2019, s. 276). Yeni ihtiyaçlarla birlikte kentin yeniden düzenlenmesi de hasıl olur. II. Abdülhamid döneminde Paris'ten getirilen kent planlamacılarıyla birlikte İstanbul'un çehresinin modern Batılı kentlere benzetilmesi ve ulaşım ağının genişletilmesi amacıyla bir dizi program başlatılır.³ Kentin merkezinden çevresine doğru açılan ana aksları birbirine bağlayan geçitler, meydanlar ve parklar İstanbul'un 19. yüzyılın sonundan başlayarak 20. yüzyılda da hız kesmeden devam edecek büyüme hikâyesinin ilk habercileri olur.

Tarihi Yarımada'nın Değişimi

1922 yılında kentin düzenli bir biçimde büyümesi ve altyapı sorunlarına çözüm olabilecek projelerin

üretilmesi amacıyla yapı, yollar ve istismak projeleri ile ilgili yasalar hazırlanır. 1927 tarihinde çıkarılan Teşvik-i Sanayi Kanunu ile birlikte içlerinde Henry Prost, Herman Jansen v Ernst Egli de dâhil olmak üzere on dört şehir planlamacısı İstanbul'a davet edilir (Uluskan, 2007, s. 114). Bu kapsamda, 1936 yılında Paris bölgesinin planlamasından sorumlu olan ünlü Fransız kent planlamacısı Henry Prost'tan da İstanbul için yeni imar planları istenir. Prost, bir süre çalıştıktan sonra tarihi yarımada için meydanların açılması, bazı noktaların trafiğe kapatılması, yaya alanlarına imkân tanınması gibi projeler üretir. Dolmabahçe Stadyumu'nun yapılması, eğlence yerlerinin Taksim-Harbiye hattında toplanması, şehrin endüstri merkezlerinin belli noktalara çekilmesi gibi projelerin yanı sıra Beyoğlu ve Üsküdar-Kadıköy hattı merkezli yeni bir plan önerisinde bulunur (Uluskan, 2007, ss. 121-122). İstanbul'un II. Abdülhamid döneminden sonraki en kapsamlı dönüşümü Prost'un 1936-1951 yılları içerisinde hazırladığı imar planı çerçevesinde gerçekleştirilir. Prost'un planına göre, tarihi yarımada kalbi olarak da düşünülen imparatorluk mirasının en önemli güzergahı Topkapı Sarayı ve Ayasofya'dan başlayarak Haliç'e uzanan ve kent silüetinin önemli kısmını içerisinde barındıran hat korumaya alınır. Haliç sırtındaki binaların silüeti bozmayacak şekilde belirli bir kat sayısı ile sınırlandırılmasına karar verilir. Ayasofya

³ 1869 yılında İstanbul'da atlı tramvay seferleri başlar. Bu şekilde deniz yolunun yanı sıra kara yolunda da önemli akslar belirginleşmeye başlar. Azapkapı-Beşiktaş ve Eminönü-Aksaray hattı ilk kez atlı tramvayların kurulduğu güzergah olur. Sonrasında bu ana hattı, Aksaray'dan başlayarak Topkapı ve Yedikule'ye giden bir hat izler. Arkasından da Galata-Beyoğlu-Tepebaşı hattı devreye girer. Bu şekilde raylı sistemle birlikte günümüze de ulaşan temel tarihi yarımada toplu taşıma hattı da bu dönemde kurulur (Tekeli, 2009, s. 26).

ve Sultanahmet Meydanı arkeolojik sit alanı olarak imarın dışarısında bırakılır. Prost'un kentin genişlemesi için önerdiği konut alanları Kurtuluş, Maçka, Mecidiyeköy, Kadıköy ve Bahariye-Moda hattıdır (Uluskan, 2007, ss. 123-125). Prost her ne kadar imar planı ve ana hat önerileriyle İstanbul'un silüetinin ve anıtsal eserlerinin korunmasına özen gösterse de, tarihi yarımada da başlayan imar faaliyetleri kaçınılmaz olarak bölgenin geleneksel dokusunu da kısa sürede değiştirmeye başlamıştır. İmar planları hazırlanırken, ahşap evlerin ve dar sokakların çıkan yangınların söndürülmesini olumsuz etkilemesi, artan nüfusa barınak sağlama ihtiyacı ve Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan yeni mimari yaklaşımların da etkisi görülmektedir (Kuban, 2010, s. 79). Sur dışına doğru genişleyen yapılaşma ve ulaşım hattıyla birlikte surların içerisindeki tarihi bölgeler önemini yitirirken, diğer taraftan da çıkan yangınlarla birlikte Osmanlı'dan kalan eski geleneksel mimari de büyük ölçüde değişikliğe uğrar. Aksaray, Kumkapı, Unkapanı, Fener, Balat ve Samatya gibi geleneksel semtler özgünlüklerini ve tarihsel kimliklerini büyük oranda kaybetmeye başlar (Çelik, 2010, ss. 90-97).

İstanbul'un silüeti Osmanlı'nın son döneminden itibaren önemli ölçüde değişirken, Adnan Menderes'in 1956 yılında İstanbul'da uygulamaya koyacağı imar planları kentin dokusunun daha hızlı bir şekilde bozulmasına neden olur. Menderes'in "modern kent imajı"na karşılık vermeyen, eski ve yorgun tarihi yarımada'nın en kritik noktala-

rında kapsamlı bir değişikliğe gidilir. Bu dönemde, Vatan ve Millet Caddesi, sahil yolu, Karaköy, Yenikapı-Taksim istikameti, Atatürk Bulvarı, Bayezid-Fatih arası ve Beşiktaş Sahil Bulvarı yapılırken geçmişten kalan tarihi yapı ve eserler de yıkılarak yok edilir. 1956-1960 yılları arasında istimlak projeleri kapsamında 7.289 bina yıkılır (Kuban, 2010, s. 86). Yıkılan yapılar arasında bulunan Murad Paşa Hamamı'nın yanı sıra bu dönemde tarihi surların yola denk gelen bölümleri ortadan kaldırılır. Karabaş Hamamı, Karabaş Camisi, Kılıç Ali Paşa Camisi dükkânları, II. Abdülhamit Çeşmesi, Nusretiye Camisi Sebili, Hatuniye Mescidi, II. Ahmet Paşa Kütüphanesi, Ahmet Paşa Türbesi, Fındıklı Hamamı, Yusuf Paşa Sebili, Ebussuud Efendi Çeşmesi, Ali Paşa Çeşmesi gibi yapılar da yol çalışmaları nedeniyle yıkılan eserler arasındadır. Simkeşhane, Hasan Paşa Hanı gibi tıraşlanan yapılar, yol çalışmaları nedeniyle bir kısmı yolun altında kalan Bayezid Hamamı, Fatih Külliyesi'nin Akdeniz medreseleri gibi pek çok önemli eser de bu dönemde tahrip edilir (Kuban, 2010, s. 86).

1950 ile 1975 yılları, bu anlamda İstanbul'un tarihi silüeti altında yaşanan geleneksel yaşama biçiminin büyük oranda değiştiği, Osmanlı mimarisine göre oluşturulan mahalle, ev ve bunların etrafında kurulan camii, medrese, türbe, hamam ve sebil gibi yapılanmalarla birlikte oluşturulan "yaşam üçgeni"nin bozulduğu bir dönem olur. Ekrem Işın, Osmanlı'nın geleneksel mahalle yaşantısında meydanlar olmadığını, insanların bir araya gelerek konuşacağı ve sosyalleşeceği ana mekân-

ların bu yüzden camii ve çarşılar olduğunu söyler (2014, s. 78). Ancak modernleşme hamlesiyle birlikte yapılan kentsel dönüşüm çok hızlı ve etkili bir şekilde geçmişteki yaşama alışkanlıklarının da önemli ölçüde ortadan kalkmasına neden olur. İmar planları neticesinde Balat, Cibali, Kocamustafapaşa, Zeyrek ve çevresi dışında, tarihi yarımada içerisinde Osmanlı dönemindeki mahalle yapısı büyük ölçüde ortadan kalkar. Eski tarz cumbalı ahşap evler, dar sokaklar, Arnavut kaldırımlar, ev-camii-kahvehane-çarşı-hamam hattında kurulan geleneksel mahalle yaşantısı, bu bölgelerde kısmen ve dağınık biçimde gözlemlenebilir.

Modernleşme Sürecinin Tarihi

Yarımadada Geçen Filmlere Yansımaları

İstanbul'un klasikleşen silüetinin ve tarihi yarımadanın değişiminin en iyi takip edileceği alanlardan biri hiç kuşkusuz dönemin sinemasıdır. 1952 yılında Lütü Akad, *Kanun Namına* filminde çevresindeki insanların baskılarından dolayı suç işlemek zorunda kalan bir araba tamircisinin hikâyesini anlatır. Gerçek hayatta filmin geçtiği mekânlarda yaşanan ve gazetelere yansıyan bir olayı ele alırken, yönetmen filmin daha gerçekçi olabilmesi için kamerasını da olayın yaşandığı yerlerde gezdirir. Sinema tarihçisi Nijat Özön'e göre Akad filmde gerçek hayatta yaşanmış gündelik bir olayı anlatırken, olayın kişileri ve çevresini de buna uygun bir biçimde kurarak, büyük şehrin atmosferini de ustalıkla canlandırır (2013, s. 162). Fatih'te geçen hikâye, Çarşamba'dan

aşağıya inerek sahildeki tersaneleri, Eminönü, Sirkeci, Galata ve çevre semtleri de sık sık kadrajı içerisine alır. Filmde Akad, panoramik bir çekimle İstanbul'un bütün tepelerini göstererek tarihi silüeti tüm canlılığı ve tarihselliğiyle ekrana taşır. Akad yıllar sonra Âlim Şerif Onaran'la yaptığı söyleşide filmdeki yaklaşımı için şunları söyler:

Evvela kamerayı sokağa çıkardım. Sokakta insan seviyesinde sahneler çektik. O güne kadar sokak sahnesi olduğu zaman evin birinci kat penceresinden hazırlanmış gizli mizansenlerle çekerlerdi. Yani, kamerayı saklardı. Ben kamerayı aldım, seyircinin gözünün... Sokaktaki insanın gözünün içine soktum. İstanbul'un gündelik yaşayışı içine girdik (Onaran, 2013, s. 29).

1953'te Lütü Akad'ın ustabaşı Ali ile kötü yola düşen Selma'nın öyküsünü anlattığı *Öldüren Şehir* isimli filmi de Haliç ve çevresinde geçer. Akad, filmlerinde İstanbul'un gündelik yaşayışının içerisinde gezinmeyi sürdürür. Prost'un imar planlarında Boğaziçi'ndeki sanayi tesislerinin kaldırılmasına ve belirli bölgelerde toplanmasına yönelik yaklaşımına karşın, sonrasında Haliç kıyıları sanayiye açılmıştır. O yüzden de 1950'lerin başlarında buradaki sanayi alanları ve tersaneler alt sınıftan insanların da geleneksel kent yaşamı içerisindeki yegâne çalışma alanlarına dönüşür. Filmde, dikkat çeken önemli bir ayrıntı elindeki ile mutlu olmayı bırakarak yeni ve

modern olana heveslenen ve kentin modern yüzünü deneyimlemek isteyen insanların yaşadıkları çatışmadır.

1954 yılında ise Metin Erksan, Peyami Safa tarafından yazılan Cingöz Recai kitaplarından uyarlanan *Cingöz Recai: Beyaz Cehennem* isimli filmi yönetir. Filmde, Safa'nın kült karakteri Cingöz Recai'nin bir cinayeti çözmeye çalışırken başına gelen maceraları izleriz. Erksan'ın Cingöz Recai filminin ana mekânı tamamen Suriçi'dir. Erksan, Safa'nın eserinde çizdiği kentsel sınırlara riayet eder. Haliç sırtlarından klasik İstanbul görüntülerini görürüz. Haliç, Eminönü ve Sirkeci hattı aksiyonun odağındadır. Kapalıçarşı, filmde kovalamaca sahnelerinin geçtiği bir mekân olarak ayrı bir heyecan kaynağına dönüşür. Erksan'ın aksiyonu, tarihi yarımadanın silüetini film boyunca görebileceğimiz, geleneksel İstanbul'un artık yoksulluk, fakirlik, suç ve çöküşle anıldığı bir manzara karşımıza çıkarır.

Kentin büyümesi ve genişlemesi, filmlerde gördüğümüz gibi karanlık tasvirlerin de çoğalmasına neden olur. Modern metropol yaşantısı “ikiyüzlü, güvenilmez ve çıkar düşkünü” insanların da hikâyelerin başrolüne evrilmesini sağlar. Modern metropol yaşamının gelişimine tanıklık ederek bunu eserlerine yansıtan sosyolog Georg Simmel, metropolün para ekonomisi üzerine kurulu olduğunu söyler. Simmel'e göre para ekonomisi zamanla insani duyguların da metalaşmasına ve birer ekonomik mübadele aracına dönüşmesine sebep olur. Ahlâki ve etik sorunlar, taşra ve kasabadaki çevreyle aidiyet

ilişkisi, metropol yaşamı ve paranın en önemli amaç haline gelişiyle bir kopuş yaşar (Simmel, 2009, ss. 318-319). Bu, temelde geleneksel toprağa dayalı yaşam biçiminden pazar ekonomisine ve modern kent yaşamına geçiş sürecinde yaşanan en temel problemlerden biridir. Akad'ın *Öldüren Şehir* ve Erksan'ın *Cingöz Recai* filmleri bu yanıyla modernleşme, şehirleşme ve değişen insan tipolojisini fark etmek adına da önemli örneklerdir.

Bu dönemde büyük kentin bir cazibe mekânına dönüşmesi, filmlerde para kazanma hırsı, şehirde sınıf atlama ve yükselme mücadelesinin de sert bir biçimde ortaya çıkmasına neden olur. Kitle iletişim araçlarına yansıyan şehrin renkli eğlence hayatı, konforlu apartman yaşamı ve herkese bir iş olacağına yönelik genel kanı, Anadolu'dan İstanbul'a yoğun bir göçü de başlatır. Ancak göç edenlerin sığındıkları eski geleneksel semtler insanlara aradıkları ve umdukları yaşamı vermemektedir. Bu yüzden de hayallerinin peşinde kente sürüklenen ve kentte tutunmaya çalışan alt sınıftan insanların trajedileri de artmaya başlar. İnşaat işçisi, araba tamircisi, tersane işçisi, gündelikçi, garson ve konso-matris gibi mesleklerde çalışan insanların yaşadıkları hayat sinemaya da melodram formuyla taşınır. Bu dönemde, kentin fattan ve her türlü dolandırıcılık yapmaya müsait “femme fatale” şeklinde çizilen kadın tiplerini, erkek kahramanlar için büyük bir tuzağa dönüşür. Şehrin korkutucu ve karanlık tuzaklarından biri de filmlerdeki femme fatale tipleri içerisinde yansıtılan vamp kadınlardır. Bu aynı

zamanda, bir anlatı şekli olarak da filmlerde işlevsel bir özelliğe sahiptir. Temiz ve saf erkek başkahraman ile vamp kadın temsili üzerinden aktarılan çatışma çizgisi, diğer yanıyla şehrin karanlığı ile kadınların fettanlığını da ayırmaz bir biçimde birleştirmeye yarar. Bu şekilde, filmlerin melodramatik yapısı saf ve iyi niyetli erkek kahraman ile karanlık, olumsuz ve kaotik biçimde çizilen kadın/shehir odaklı bir kötü kahraman üzerine kurulur. Şehir imajı ile vamp kadın imajı birleşerek modernleşmenin negatif etkileri melodram formu içerisine yedirilir.

Bunun klişe bir örneği de Nejat Saydam'ın 1958'de yönettiği *Tilki Leman* filmidir. Filmde, Leman isimli bir hizmetçi kızın ünlü bir hırsız olması konu edilir. Leman, hizmetçilik yaptığı köşkte hırsızlıkla suçlanınca kaçır. Yolu hırsızlık yapan bir çeteye kesişir. Leman, çeteye birlikte hırsızlık yapmaya başlar. Filmde Leman'ın sığınağı 1950'li yıllardaki diğer suç filmleri gibi tarihi yarımada'dır. Haliç sırtlarında dikey ve uzun yokuşlu, daracık mahalleler, cumbalı evler geleneksel mahalle hayatını yansıtan dekorlar olarak sunulur. Filmin Haliç, Fatih, Eminönü ve Eyüp merkezli bir mekân kullanımı vardır. Piyer Loti Tepesi'nden sık sık şehir manzarasını görürüz. Bu anlamda, filmde şehrin karakterleri suçun içerisine çeken ve suçun bir yaşama biçimi haline gelişini kanıksayan bir tarafı olmasının yanı sıra, İstanbul'un her şeye rağmen estetik ve peyzaj anlamında büyük bir albeniye sahip olması da koşut şekilde aktarılır. İstanbul, bir yanıyla suçla ve karan-

lıkla kuşatılmıştır ama diğer tarafıyla da tarihsel ve epik bir güzelliğe sahiptir.

Osman Fahir Seden imzalı *Berduş* (1957)'ta da, ağabeyi tarafından hırsızlık yapmaya zorlanan dürüst bir adamın köşkün soyulmasına aracılık etmesi üzerinden olay örgüsü kurgulanır. *Tilki Leman*'daki gibi bu filmde de kentin dönüştürdüğü kahraman tiplmesi karşımıza çıkar. *Kanun Namına* gibi Seden'in *Berduş*'u da geleneksel İstanbul'u yedi tepesiyle ve simgesel tarihi mekânlarıyla ekrana taşır. Eminönü, Sirkeci, Beyazıt ve Aksaray semtleri sıklıkla filmde karşımıza çıkar. Zeki Müren'in canlandırdığı boyacı Bedri karakterinin Aksaray-Kurtuluş tramvay hattındaki yolculukları kaydırmalı planlardan ve hareketli çekimlerden bize tarihi yarımada'nın silüetini ve dokusunu aktarır. Tramvay hattının yeni güzergahları, otomobillerin sayısındaki ciddi artış, nüfus yoğunluğu ve Menderes döneminde başlayan istimlaklar filmin arka planında kentin dönüşümüne de tanıklık eder. Seden'in Müren'le ortaklığının devamında çektikleri *Altın Kafes* (1958)'te ise Zeki karakteri arabasıyla *Berduş*'taki güzergahı tekrar dolaşır. Aynı hattı *Altın Kafes*'te de görme fırsatı elde ederiz. Ancak *Altın Kafes*'te sahildeki Yenikapı, Samatya ve Yedikule'yi de görürüz. Yedikule'nin surları, Samatya'daki banliyö tren hattı, tren istasyonunun arkasındaki yorgun ve yıpranmış binalar kadrja girdiğinde İstanbul'un geçmişteki mirası da modern yaşamın çevrelediği bir kalıntıya dönüşür. Filmdeki melodram hikâyesinin ve Müren'in şarkıla-

rındaki acıklı ton, arka plandaki kentin durumuyla da paralellik taşır. *Gurbet* (Osman Fahir Seden, 1959) ise Zeki ve Aliye karakterlerinin aşk hikâyeleri üzerine kurulur. Zeki, filmin büyük bir bölümünde kayıkcılık yaptığından hikâyede İstanbul'un farklı uçlarını denizden ve kıyıda gözlemleme fırsatı elde ederiz. Kentin silüetindeki yeni binalar, Eminönü ve Sirkeci hattındaki değişen dükkânlar, Galata Köprüsü üzerindeki trafiğin yoğunluğu dikkat çekicidir. Filmde gündüz çekimleri dışında gece çekimleri de yoğun olarak kullanılır. Bu şekilde kentin insansız ve boş sokaklarında da kamera gezinerek İstanbul'un diğer yüzünü seyirciye taşır. Seden ile Müren'in ortaklığında çekilen üç film, bu anlamda dönemin geleneksel İstanbul'unu ve tarihi yarımadayı gözlemlemek adına önemli filmlerdir. Bu yapımlarda, Prost'un projesinin filmlerin geçtiği dönemin kentine yetersiz kaldığı gözlemlenir. Prost'un şehir planı üzerine Menderes dönemindeki çarpık ve plansız genişlemeyle birlikte büyük bir yük bindirilmiş. Şehrin mevcut planlaması, ulaşım yolları ve altyapısı insan kalabalığına karşılık veremez durumdadır. Filmlerin arka planına yansıyan şehir görüntüleri bu anlamda tarihi yarımadanın yaşadığı zorlukları da tüm çıplaklığıyla aktarmaktadır.

Modernleşme Süreciyle Birlikte Tarihi

Yarımadada Değişen Mahalle Kültürü

Osmanlı'nın son döneminden başlayarak Cumhuriyet Türkiye'sinde de hız kesmeden devam eden

modernleşme hamleleri, filmlerde karakterlerin şehirle ve içerisinde bulundukları mekânlarla kurdukları ilişki bağlamında dramatik şekilde farklılık gösterir. Modernleşme ve kentsel dönüşümün paralelinde, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e taşınan geleneksel yaşama biçimlerinin ve mahalle kültürünün de bu doğrultuda önemli değişiklikler gösterdiğini gözlemlemek mümkündür. İstanbul fethedildikten sonra Fatih Sultan Mehmet'in iskân politikası sonucunda İstanbul cemaat yapılarına göre yeniden düzenlenmiştir. Müslüman, Hristiyan ve Yahudi mahalleleri kentin öne çıkan, en geniş ve önemli unsurlarıdır. Bunları Rum, Ermeni ve Levantenlerin olduğu cemaatlara ayrılan alanlar izler. Bu sayede farklı cemaat, din ve kimlikten gruplar kendi mahalleleri ve sınırları içerisinde daha özgürce yaşamalarını sürdürerek kendi kültürlerini ve geleneklerini de korumaktadır (Işın, 2014, ss. 20-21). Mahalleler kast sistemi gibi keskin sınırlarla birbirlerinden ayrışmasa da iskân politikaları herkesin uğraşına göre cemaatleri de belirli bir düzen içerisinde tanımlamaya ve yerleştirmeye özen gösterir. Uzun bir süre Müslüman halkın yoğun olarak yaşadığı bölgeler daha çok Fatih, Aksaray, Cibali, Tophane, Sultanahmet, Eyüp, Kabataş, Rumeli Hisarı ve Üsküdar'dır. 15. yüzyılın sonlarına doğru ise Haliç'teki limandan başlayarak Beyazıt'taki ticaret merkezlerine uzanan bir hat ekonomik açıdan canlılık kazanır. Işın, bu hatla birlikte Zeyrek, Fatih, Aksaray, Çarşamba, Atikali ve Kocamustafapaşa bölgelerinde de nüfusun yoğun-

laşmaya başladığından söz eder (2014, s. 23). Esnaf ve zanaatkarların yoğunlaştığı bu bölgeler iktisadi hayatın da uğrak noktalarına dönüşür.

Tarihi yarımadanın ana hatlarını düşünürken, buradaki mahalle hayatının nasıl ve ne şekilde yapıldığını da bilmek gerekir. Işın, Osmanlı dönemindeki mahalleyi tanımlarken, “dinsel kültür çekirdeği” etrafında mahallenin şekillendiğini belirtir. Bu, biraz da Osmanlı’daki mahalle yapılanmasının ve mimarisinin İslâm estetiğiyle ve İslâmi yaşama alışkanlıklarıyla da ilişkilidir. Bununla birlikte Işın, mahallenin zengin ve yoksulun yan yana yaşadığı, toplumsal sınıf farklarının mekânsal düzlemde hayatı belirlemediği anonim bir mekân olduğunu ekler. Işın’a göre mahalle, “yoksul için zengin bir hayat sigortası”dır. Bu yüzden de toplumsal dayanışma ilkesine göre herkesin birbirine tutunduğu “cemaatçi bir mahalle kültürü” gelişir (Işın, 2010, s. 68). Müslüman mahallelerin etrafında insanların yaşamlarını sürdürmeleri için bir hayat çemberi bulunur. Camii, medrese, sebil, hamam ve çarşı bu çemberin içerisindeki ana duraklardır. Osmanlı’daki geleneksel yaşama biçimi bu duraklar içerisinde bir yaşamı öngörür. Yaşam, aynı hanelerdeki gibi dışa kapalıdır. Çoğunlukla ev, çarşı ve camii arasında kendi kendine yeten bir hayat algısı vardır. Işın, bu dönemde “sokağa çıkmak” ya da “sokağa düşmek” kavramlarının halk arasında olumsuz çağrışımlar yarattığından söz eder (2010, s. 69). Padişahların özel günleri, fetih kutlamaları, bayram şenlikleri, Ramazan ayı etkinlikleri gibi bir dizi özel dönemin

ötesinde gece yaşamı da eğlence kültürü de Osmanlı’da sınırlı ve belirli kural ve kaidelerle belirlenmiş durumdadır.

16. yüzyılla birlikte yaygınlaşan kahvehaneler ve kahvehane kültürü beraberinde geleneksel yaşamın da yavaş yavaş kendi kozasından çıkmasına neden olur. Zamanla kahvehaneler, kahve ve nargile kullanımının yanı sıra musiki gecelerine, karagöz, orta oyunu ve meddah gibi geleneksel temaşa sanatlarına ev sahipliği yapmaya başlar. Kahvehane ve çayhane gibi mekânlar bir süre sonra insanların buluştuğu ortak kültürel alanlara dönüşür. Kahvehaneler, aynı zamanda İstanbul’daki ticaretin, gündelik hayatın ve kültürel yaşamın da can damarları olur. Meslek örgütleri de kendi kahvehaneleri aracılığıyla mahalle yaşamında bir yer edinirler. O şekilde mesleklerinin dışında mahalle yaşamı üzerinde de bir etkinlik kurarlar. Cem Sökmen, Eminönü-Ayvasarayı arasındaki kahvehanelerde daha çok inşaat işçiliği, hamallık, seyyar satıcılık, ırgatlık ve kayıkçılık yapanların bulunduğunu belirtir. Beyazıt-Ak-saray hattındaki kahvehanelerde ise İstanbul’un orta ve üst sınıf esnafları bulunur (Sökmen, 2012, s. 46). Buralar aynı zamanda semtin ticari ilişkilerinin döndüğü, devlet ile vatandaş arasında bir geçiş noktası vazifesi gören, gündelik hayatın idare edilmesini sağlayan resmi olmayan kurumlara da dönüşür.

Modernleşmenin mekânsal boyutları, şehir çalışmalarında özellikle de Henri Lefebvre tarafından kullanılan “mekânın üretimi” kavramı çerçevesinde

ele alınabilir. Bu yaklaşım, modernleşmeyi fiziksel bir değişim sürecinden ziyade bir mekânsal ideoloji olarak yorumlar. Mekânsal ideolojinin uzantılarını yapılan imar planlarıyla birlikte genişletilen caddelerde, meydanlarda, yeniden dizayn edilen ulaşım sistemlerinde ve yeni yapılan konutlarda gözlemlemek mümkündür. Bunlar diğer yanıyla tarihi dokunun parçalanması ve yeniden işlevlendirilmesine de neden olur. Kamu alanı kullanımının dönüşmesi gibi uygulamalarla modern kent imajı görünür hâle gelir. Lefebvre, mekânın yeniden üretim sürecinin toplumsal ilişkiler, iktidar biçimleri, ekonomik süreçler ve kültürel pratikler tarafından üretilen dinamik bir olgu olduğu fikrini savunur. Lefebvre'ye göre mekân, kapitalist toplumda tıpkı metalar gibi üretilen bir şeydir. Bu üretim, hem maddi hem de sembolik süreçleri içerir. Mekân, ekonomik çıkarlar, politik stratejiler, devlet müdahaleleri ve kültürel temsiller aracılığıyla biçimlenir (Lefebvre, 2014, ss. 24-25).

Bu yaklaşım, modernleşmenin özellikle 1950 sonrası İstanbul'da Demokrat Parti dönemi ve sonrasında artarak devam eden ivmesini de açıklamaktadır. Yol genişletme projeleri, yeni ulaşım sistemiyle birlikte şehrin genişletilmesi, bunlara alan açılması için tarihi yapıların yıkımı ve konut tipolojilerinin dönüşümü gibi uygulamalar modernleşme sürecinin aynı zamanda mekânsal bir ideoloji olarak da işlediğini gösterir. 1950-1975 yılları arasında tarihi yarımada'nın sinemadaki temsilleri, tam da bu modernleşme ideolojisinin mekânsal izle-

rini taşır. Filmlerde yolların genişletilmesi, meydanların yeniden düzenlenmesi ve ahşap evlerin yerini beton yapılara bırakması yalnızca arka planda görülen fiziksel değişimler değildir. Aynı zamanda modernleşme söyleminin gündelik yaşama nüfuz eden etkileridir. Bu bağlamda sinema, modernleşmenin mekânsal boyutlarını hem belgeleyen hem de yorumlayan bir kültürel araç olarak anlam kazanır.

Değişen Mahalle Kültürünün

Sinemadaki Temsilleri

1960'larda gündelik hayattaki değişimin hızı ve keskinliği ölçüsünde popüler filmlerde nostaljik bir biçimde geriye dönüş özlemi baş gösterir. 1960-1975 yılları arasında sinema endüstrisi, arka plan için yoğun bir şekilde geleneksel mahalle hayatının son demlerinin yaşandığı Fatih, Aksaray, Cibali, Zeyrek ve Süleymaniye gibi semtleri tercih eder. Bu dönemde çekilen filmler içerisinde geçmişin dünyasını sığınak olarak kullanıp seyircileri Osmanlı'nın son dönemine götüren ilk önemli çalışmalardan biri Lütfi Akad'ın yönettiği *Yangır Var* (1960) filmi olur. Filmde, Fatih'in Çarşamba semti, Cibali ve çevresi öne çıkar. Paşa konağı ise Kocamustafapaşa semtindedir. Bunun yanı sıra Eminönü'ndeki Yangın Kulesi, Tophane ve dönemin meşhur mesire yerlerinden Göksu da filmdeki mekânlar arasındadır. Necip Fazıl Kısakürek'in eserine dayanan senaryoda, Akad, filmin dramatik yapısını güçlendirmek adına bir gönül ilişkisini öne çıkarır. Akad'ın tabiriyle Kısakürek'in eseri, "zengin fakat ham bir

malzeme”dir (2013, s. 72). Bir paşa konağında çıkan yangınla başlayan hikâyede, birbirine paralel iki öykü bulunur. Bu öykülerden ilki, Osmanlı’nın son dönemindeki tulumbacıların yaşam biçimine odaklanarak iki rakip tulumbacı örgütünün mücadelesini konu alır. Bu karakterlerin yangın söndürme ekipmanları, giyim kuşamları, kendi kahvehaneleri ve rekabet ortamlarıyla birlikte yönetmen gerçekçi bir dönem tasviri çizer. Diğer öykü ise, Ayhan Işık’ın oynadığı tulumbacı karakterinin yangının söndürülmesine yardımcı olduğu konaktaki paşa kızı ile yaşadığı aşk ilişkisidir. Akad, bir dönem filmi çekerek tulumbacıların kahramanlıklarına övgüde bulunurken, öte yandan bu hikâyeyi melodram türü içerisinde ele alarak seyirciye ulaşmasını da amaçlar. Tulumbacıların yangını söndürmek için koşturduğu Arnavut kaldırımlı daracık sokaklar, yanlarından geçtikleri ahşap cumbalı evler, camii, kahvehane ve çarşı üçgeni 1960’larda herhangi bir yerde kalmadığından filmde gördüğümüz bu görüntüler de bir mekânsal bütünlük göstermez. Fatih’in Çarşamba semtinden, Cibali’ye, Kocamustafapaşa ve Tophane’ye kadar eski İstanbul’un son kalıntılarından Akad bir dönem filmi çıkarmaya çalışır.

1964 yılında Halit Refiğ, 1960’lardaki büyük göç dalgası sonrasında Anadolu’dan İstanbul’a gelerek tutunmaya çalışan bir ailenin yaşadıkları üzerinden *Gurbet Kuşları* filmini yönetir. *Gurbet Kuşları* bu anlamda göç olgusuna bütünlüklü yaklaşan ilk örneklerden biri olur. Ancak yönetmenin asıl amacı göç meselesini ele almaktan ziyade Turgut Özak-

man’ın *Ocak* isimli oyununu sinemaya taşımaktır. Bu konuda Refiğ, “*Ocak* adlı oyunu nasıl dinamik hale getiririm” düşüncesiyle yola çıktığını belirtir (2001, s. 148). Filmde, Maraş’tan İstanbul’a göç eden bir ailenin büyük şehirde verdiği yaşam mücadelesi konu edilir. Tahir Ağa, Maraş’ta işleri bozulunca bütün mal varlığını satmıştır. Karısı Hatice, oğulları Selim, Murat, Kemal ve kızı Fatoş ile İstanbul’a göç eder. Bir tamirci dükkânı açıp oğulları Selim ve Murat ile işletmeye karar verir. Bu sırada küçük oğlu Kemal tahsiline, Fatoş ise annesine yardım etmeye devam eder. Ancak Tahir Ağa, kendini şirket sahibi olarak tanıtan biri tarafından dolandırılır. Bunun üzerine küçük bir dükkân açarak toparlanmaya çalışır. Bu sırada hem oğulları hem de kızı İstanbul’da değişerek farklı arayışlar içerisine girmiştir.

Diyaloglarını Orhan Kemal’in yazdığı *Gurbet Kuşları*, her şeyden önce hem hikâyesi hem de trajik kahramanlarının izlediği göç güzergahıyla dönemin resmini tüm çıplaklığıyla çekmektedir. Aile, Maraş’tan tren yoluyla önce Haydarpaşa Garı’na gelir. Oradan vapurla Eminönü’ne geçilir. Eminönü’nden ise Fatih’teki Çarşamba bölgesine... Karakterlerin oturdukları evin bulunduğu dik yokuştan Haliç’i görürüz. Fatih, Osmanlı’nın en mutena semtlerinden biriyken, Cumhuriyet’le birlikte unutulmaya başlamış ve yavaş yavaş kendi kaderine terk edilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Rasim, Peyami Safa, Sâmîha Ayverdi ve Sermet Muhtar Alus gibi büyük yazarların geçtiği ve eserlerine konu ettikleri semt, 1950’lerde büyük bir sefaletin içindedir.

Sarayların, hanların, konakların, cumbalı ahşap evlerin eksik olmadığı Fatih, Cumhuriyet’le birlikte bir sessizliğe bürünür. Eski başkent İstanbul’un önemli devlet binaları Eminönü, Sirkeci, Gülhane, Sultanahmet, Şehzadebaşı hattından Fatih’e kadarki yerleşim yerlerinde bulunurken, başkentin Ankara’ya taşınmasıyla birlikte binalar da boşalmaya, binaların etrafında kümelenen önemli insanlardan oluşan yerleşim yerleri de değişmeye başlar. Bu anlamda, Fatih’in dönüşüm hikâyesi, Türkiye’nin de dönüşüm hikâyesiyle benzerlik taşır. Fatih, imparatorluğun gözde mekânı iken, modernleşme hamlesiyle birlikte yeni olana uyum sağlayamadığı için geride kalan köhne bir semte dönüşür. Bu yüzden de Anadolu’dan İstanbul’a göç eden, fakir ve geniş ailelerin ilk yerleştirileceği yerler çoğu zaman Fatih’teki eski konutlar olur. Filmde de gördüğümüz gibi İstanbul’da yeni bir hayata başlayacak insanlar için bu bölge hâlâ bir çıkış noktasıdır. *Gurbet Kuşları* da hikâyesini yaşanan dönüşümün sembolü durumundaki Fatih semti üzerinden anlatır.

Lütfi Akad’ın yönettiği *Vesikalı Yarım* (1965) ise Fatih’ten aşağıya doğru sahil yoluna inen istikameti tercih eder. Filmde manavlık yaparak geçimini sağlayan Halil, Osmanlı’da saray erkanına sebze meyve yetiştirilen Aksaray’daki Langa civarında yaşamaktadır. Langa’dan Galata Köprüsü’nü geçerek arkadaşlarıyla birlikte şehrin eğlence mekânlarına

ve pavyonlarına gider. Langa, Beyoğlu ve Beşiktaş hattındaki üçgen aynı zamanda *Vesikalı Yarım*’in geleneksel ile modern arasında bir hat çizmesini de sağlar. Filmde, manavlık yapan Halil ile pavyonda konsomatrislik yapan Sabiha arasındaki imkânsız aşk ilişkisi mekânlar üzerinden de sembolik bir anlam kazanır. Galata Köprüsü, İtalyan yazar Edmondo de Amicis’in de ifade ettiği ve Osmanlı’nın son döneminde olduğu gibi Cumhuriyet Türkiye’sinde de iki ayrı dünyayı birbirine bağlayan ve birbirinden ayıran bir eşik gibidir.⁴ Öte yandan, geleneksel dünya tahayyülünün modern kent yaşamı ile ilgili korkuları filmde Halil ile Sabiha’nın karşılaşmalarında da karşımıza çıkar. Kara filmlerdeki *femme fatale* tiplerine benzer şekilde, popüler Türk sinemasındaki kent merkezli melodramlarda da erkeklerin kapitalizm ve modern kent kültürüne dair bilinçdışına bastırdıkları korkuları vamp ya da meşum kadın tiplerleriyle perdeye yansır. Umut Tümay Arslan, filmdeki “vesikalı kadını” da bu örneklerin içerisine alır. Arslan’a göre Yeşilçam’daki *Kanun Namına* (1952), *Kanlarıyla Ödediler* (1955), *Kardeş Kurşunu* (1955) ve *Vesikalı Yarım* gibi filmlerde “dişil olanın çekici kuvvetini, hazzını, teröre dönüştüren ve en sonunda onu cezalandırıp yok eden” bir söylem inşa edilir. Bu söylem aracılığıyla geleneksel ataerkil kültürü yansıtan karakterler, şehrin ve onun yansıması olan vesikalı kadınların baştan çıkarı-

4 Edmondo de Amicis 1874 yılında İstanbul’a yaptığı ziyaret sırasında kentle ilgili gözlemlerini aktardığı *Constantinopoli* isimli eserinde, bu hattın sembolik önemine dikkat çeker. Amicis’e göre Galata Köprüsü, iki ayağı İstanbul’un Avrupa yakasında bulunsada, iki farklı dünyayı bir araya getirir. Eminönü, Sultanahmet, Şehzadebaşı ve Fatih’i de içerisine alan eski İstanbul ile Karaköy, Beyoğlu, Harbiye, Pangaltı ve Şişli’ye uzanan yeni İstanbul, Galata Köprüsü sayesinde birbirine eklenir (Amicis, 2009, s. 62).

cılığı tarafından tuzağa düşürülür. Böylece vesikalı kadınlar ataerkil kültürün, eril erkeklik inşalarının yanı sıra ev, mahalle ve cemaat hayatına da bir tehdit yaratır (Arslan, 2010, s. 53). Bu karşılaşma alanı kuşkusuz kadın ile erkeğin karşılaşmasının ötesinde, geleneksel/Doğu ile modern/Batı arasındaki çok daha büyük ve kapsamlı bir tartışmanın uzantısıdır. *Vesikalı Yarım* bu anlamda, Türkiye'nin yaşadığı dönüşümün de acı hikâyesini sunar. Halil ve Sabiha ayrı mesleklere, ayrı kültürlerle, ayrı mekânlara sahip olmakla birlikte ayrı dünyaların da sembolüdürler. Melodram formundaki “imkânsız aşk” hikâyesi, Türkiye'nin modernleşme sürecinin de bir özetine dönüşür.

1960'lardaki geleneksel mahalle hayatını anlatmaya çalışan hikâyelerden biri de Halit Refiğ'in yönettiği *Karakolda Ayna Var* (1966) filmidir. Filmde, bir polisin görevlendirildiği gizli bir operasyonda başından geçenler konu edilir. Fatma Girik'in canlandığı Ferhunde karakteri, polis akademisini başarıyla bitirmiştir. Bu yüzden önemli bir cinayet dosyasında görevlendirilir. Kimlik değiştirerek suçun işlendiği mahalleye yerleşir. Filmin geçtiği mekân ise 2000'li yıllara kadar hâlâ televizyon dizilerinde “eski İstanbul” denilince ilk kullanılan yer olan Zeyrek'tir. Karakterler geleneksel mimarinin izlerini taşıyan, dış cephesi nispeten diğer semtlere göre daha fazla korunan Zeyrek'te yaşarlar. Daracık sokaklar Zeyrek'teki mahalleleri birbirine sıkı sıkıya bağlayarak dışa kapalı bir mahalle hayatının yaşanmasına olanak tanır. Mahallenin sınırı ise Zeyrek

Camii'dir. Onun hemen aşağısında meşhur Zeyrek yokuşundan inildiğine Zeyrek Yokuşu Çeşmeleri görünür. Karakterler yokuşun sonuna doğru ilerledikten sonra tepeden Eminönü ve Galata Köprüsü'ne bakarlar. Başlarını sol tarafa çevirdiklerinde önlerinde Boğaz ve Haliç manzarası açılır. O sıralarda bir kısmı tamamlanan İMÇ Blokları'nın modern mimarisi mahalleyi çevreleyen yeni dünyanın da hayaleti gibidir. *Yangın Var* filminde olduğu gibi *Karakolda Ayna Var* filmi de bu anlamda bir dönem tasviri yapmak için geleneksel görüntünün korunduğu bir mekân bulmakta zorlanır. Mahalle kültürünü yansıtmak adına mekân seçimi asli bir unsur olurken, 1960'ların ortasında popüler sinema bu anlamda büyük bir kriz içerisindeydi. Geçmişin dokusunun ve mimari yapısının muhafaza edildiği mekânlar oldukça azalmıştır ve bu mekânlarda da *Karakolda Ayna Var* filminde olduğu gibi eski ile yeni iç içe ve üst üstedir.

Bu dönemde birer yıl arayla çekilen Turgut Demirağ'ın *Cumbadan Rumbaya* (1960), Memduh Ün'ün *Avare Mustafa* (1961) ve Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1962) filmleri de tarihi yarımada'daki geleneksel mahalle hayatının terk edilmeye yüz tuttuğunu gösterir. Kent büyüyerek yoğun bir şekilde göç almaya başladıkça özellikle de Suriçi bölgesindeki semtlerde Anadolu'dan gelen aileler de kalabalıklaşmaya başlar. Bu da bu bölgede yaşayan insanların göç dalgası ile karmaşılaşan mahalle hayatından kentin yeni kurulan sosyetik semtlerindeki apartman dairelerine doğru geçişlerini hızlandırır.

Peyami Safa'nın aynı isimli romanından uyarlanan *Cumbadan Rumbaya* filminde, namı diğer Karagüm-rüklü Deli Cemile'nin zengin biriyle evlenerek Nişan-taşı'ndaki apartmanlara taşınma arzusu konu edilir. Cemile, Karagümrük'te annesi ve ablasıyla beraber yaşamaktadır. Karagümrük'ten kurtulup Nişanta-şı'nda oturma hayalleri kurar. Annesini taşınmaya ikna edemeyen Cemile, sonunda evi yakmaya karar verir. Evi tek başına yakamayacağını düşünerek evle-rinde kiracı olan Selim'den yardım ister. Cemile'nin durumu ülkenin durumunu da yansıtır: Ne tam Doğu'ya aittir ne de tam anlamıyla Batılı olabilmıştır. Karagümrük ile Nişantaşı semtleri bu anlamda Türki-ye'nin iki yönünü göstermesi açısından iki temel merkeze dönüşür. Dolayısıyla Safa'nın romanı Türki-ye'nin de ana fay hatlarını işaretlemesi açısından oldukça sembolik noktalara değinir.

Memduh Ün'ün Orhan Kemal'in Devlet Kuşu isimli eserinden uyarladığı *Avare Mustafa* filminde ise yaşadıkları mahalleye apartman yapmak isteyen zengin bir müteahhitin kızı ile fakir mahalle deli-kanlısı arasındaki aşk ilişkisi konu edilir. Mustafa, mahallede komşusu Aynur'a âşıktır ancak müte-ahhitin kızı Mustafa ile birlikte olmak istemek-tedir. Mustafa, geleneksel mahalle kültürünü temsil eden Aynur ve modern yaşam arzusuna karşılık gelen Hülya arasında sıkışmıştır. Modern mimari ve konforlu apartman yaşamı artık geleneksel mahalle hayatının içerisine kadar girmiştir. Bu da karakter-lerin o âna kadarki yaşama biçimlerini ve kültürle-rini derinden sarsacak bir etki yaratır. Yönetmenin

filmdeki tavrı, geleneksel yaşam formu ve mahalle kültürünün yanında durarak, kapitalizmle ve serma-yeyle birlikte ortaya çıkan değerler sisteminde deği-şime karşı çıkmaktır.

Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1962) filmi ise, Galata'da manikürcülük yapan Nermin ile Haliç'teki tersanelerde kaynak işçisi olarak çalışan Mehmet'in aşkını konu edinir. İki karakter de filmin başlarında birbirlerine âşıktır ve birlikte bir yuva kurmak isterler. Evlilik hazırlıkları yaptıkları sırada yaşayacakları evi aramaya koyulurlar. Ancak gecekondur haya-tından ve tarihi yarımada sıkışmaktan bunalan Nermin, zenginlerin olduğu semtlerde geniş ve ferah apartman dairelerinde yaşamak ister. Bu yüzden de maniküre gittiği zengin ailelerin birinin evinde tanıştığı Ender'le yakınlaşır. Film, iki ayrı İstanbul manzarası çizerken sınıf atlama çabası bağlamında Türkiye'nin değişimine de ayna tutar. Cemile'nin de Nermin'in de istediği şey, içerisine doğdukları gele-neksel Türkiye'nin bir parçası olmak yerine yüzünü Batı'ya dönmüş, daha modern ve refah içerisinde bir Türkiye'nin parçası olmaktır. Filmlerde, sınıf atlama temelinde geleneksel ve modern çatışması sık sık karşımıza çıkar. Bu yüzden de tarihi yarımada ile yeni kurulan semtler filmlerde paralel kurguda ve karakterlerin çatışan olay örgülerinde peşi sıra ekrana taşınır. Bir tarafta Türkiye'nin eski yüzü, diğer tarafta ise Türkiye'nin yeni yüzü sinema perdesinde bir mücadele içerisine girerler. Mahalle kültürü, o yüzden de 1950-1975 yılları içerisinde çekilen film-lerde nostaljik bir unsur olarak yararlanılan bir fon

olmanın ötesinde yıllar ilerledikçe geride bırakılmak istenen bir tarih, kimlik ve kültürün de bir uzantısına dönüşür.

Tarihi Yarımada'nın

Nostalji Mekânına Dönüşmesi

Popüler Türk filmlerinde sık sık karşımıza çıkan Ayasofya, Sultanahmet, Eminönü, Sirkeci ve Fatih gibi geleneksel semtlerden ekrana yansıyan görüntüler, sinemanın imajlar aracılığıyla geleneksel yaşama biçimlerini canlı tutmaya çalıştığını da gösterir. Osmanlı'nın son döneminde orduda başlayarak sonrasında da yönetim biçimlerine uzanan ve “yukarıdan aşağıya” doğru başlatılan modernleşme hamleleri, Cumhuriyet döneminde de hızlı bir şekilde devam eder. Demokrat Parti iktidarı döneminde gerçekleşen sanayileşme hamleleri paralelinde altyapı, ulaşım ve barınma gibi alanlardaki yenilikler modernleşme hamlelerini dramatik bir noktaya sürükler. Sanayileşmiş büyük şehirlerin yoğun bir göç alması, burada yaşayan insanların tüketim kültürüyle birlikte kendilerini şehre adapte etmeye çalışmaları da öngörüsüz bir biçimde yapılan hamlelerin gerisinde çözümsüz sorunların yaşanmasına sebep olur.

Siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda yapılan modernleşme hamleleri kentin eski kimliğinden, tarihi dokusundan ve geleneksel alışkanlıklarından uzaklaşmasına yol açar. Yaşanan hızlı değişimin etkisiyle birlikte geleneksel kent yaşamı da büyük oranda sinemaya yansıyan imajlar aracılığıyla

oluşturulan görsel bir hafızaya dönüşür. Amy Mills, hafızanın da ulus gibi statik ve önceden belirlenmiş olmadığından bahseder. Bu yüzden de hafızaya ilişkin yaklaşımlar ve kolektif hafıza kavramı, bütünlüklü bir kent ve geçmiş imgesi çıkarma adına nesnellikten uzak bir çabadır. Mills, hafızanın günümüzde gerçekleşen bir süreç olduğuna vurgu yaparak geçmişin hatırlanırken, geçmişten belirli parçalar seçilerek bir ayıklama edimine tabi tutularak bu sürecin gerçekleştiğine dikkat çeker (2014, s. 47). Popüler sinema anlatıları da bize bir “geçmiş zaman” yaratarak, ona dair çeşitli peyzaj görüntüleri ve kültürel unsurlar aktarır. Ancak tutarlı gibi gözüken geçmişin belirgin bir “biz” vurgusu yaptığını da unutmamak gerekir. Ulusal hafıza, tek bir bütünden oluşmaz. Ulusal aidiyet ve kimlik konusunda toplumu oluşturan farklı kesimlerin farklı görüşlerinden türeyen birbirinden farklı ulusal hafızalar bulunur. Tam da bu anlamda popüler Türk filmlerinin sürekli ürettiği ve sığındığı melodram türünü, Umut Tümay Arslan “toplumun temel fantezi çerçevesi” olarak da düşünülebileceğini dile getirir. Melodram türü kahramanlığa, vatanseverliğe ve ulus fikrine duyulan inançların da yeniden üretilip pekiştirilmesine olanak sağlar. Melodram türü içerisindeki anlatılar göçle birlikte bütünlüğü tamamen dağılan ve herkesin birbirine yabancı olduğu bir toplum içerisinde insanların ortak bir ideal, kimlik ve ortak duygular paylaşmasına yardımcı olur. O yüzden de Arslan, popüler sinema anlatılarında üretilen “biz” fikrinin yeni bir toplum idealini üretme konusunda

etkili olduğundan söz eder (2018, ss. 48-49). İkinci Dünya Savaşı sonrasında Demokrat Parti'nin siyasetteki söylemleriyle birlikte Osmanlı'nın geçmişindeki kozmopolit yaşam, azınlık cemaatleri, azınlıkların eserleri ve yaşama biçimleri de yavaş yavaş anlatılardan silinmeye başlar. Melodram filmleri modernleşmeye karşı tarihi yarımada'nın silüeti içerisinde geçen kayıp insanların hikâyeleri üzerinden kolektif hafızayı çağırırken, kolektif hafızanın ürettiği imgeler ise çok boyutlu ve çok kimlikli olmaktan uzak kalır. O açıdan da popüler sinema örneklerinin 1950'lerle birlikte giderek artan biçimde tarihi yarımada temsillerine ve Osmanlı mirası mekânlara tutunması diğer taraftan siyaseten kurulan tahayyüllerin de bir yansıması olarak okunabilir.

Bu filmlerin çekildiği dönemde, tarihi yarımada silüetinden ve Osmanlı mirasından kalan son eserleri de kaybetmek üzeredir. Fransız şehir planlamacılarının fikirleriyle birlikte 19. yüzyılda mimari ve peyzaj anlamında yeni bir çehre kazandırılmaya çalışılan kent, Prost ve sonrasındaki Menderes dönemiyle birlikte artık tamamen yok olma tehlikesiyle yüz yüze kalır. 1960'lardaki popüler filmlerde gördüğümüz "eski İstanbul" nostaljisi, Yangın Var filminde de görüldüğü gibi parçalı ve anakronik bir yorumdan ibaret kalır. Artık "eski İstanbul" görüntüsü oluşturulmak için tek ve bütün bir mekân kalmamıştır. Fatih, Zeyrek, Kocamustafapaşa, Samatya, Eminönü ve Üsküdar gibi semtler bu anlamıyla kalan çeşitli parçalarıyla eskinin dokusunu oluşturmak adına son başvurulacak sığınaklardır. Ancak onlar da

tek başlarına geçmişin mirasını tamamıyla korumaktan uzaktırlar. Külliyele içerisinde bulunan mekânlardan camii, hamam, medrese ve çeşmelere ahşaptan cumbalı evler ve mahalle kahvehaneleri de eklenerek geleneksel yaşamın bir replikası kurulmaya çalışılır. O yüzden de geçmiş dönemin gündelik hayatında yer etmiş tulumbacı, külhanbeyi, kabadayı ve avare gibi tipler popüler filmlerde "şirin" ve "albenili" bir biçimde çizilerek, eski mahalle kültürünün ve geleneksel değerlerin savunucuları olarak karşımıza çıkar.

Sinema filmleri için İstanbul demek çoğunlukla Fatih Külliyesi'nin hemen arkasında kalan Çarşamba'dan aşağıya Haliç'e inen güzergah ve devamında Eminönü, Sirkeci ve Sultanahmet üçgenidir. 1960'larda apartman hayatı ve göçle birlikte Anadolu'dan gelen insanların tarihi yarımada'da kendi mahallelerini kurmalarıyla birlikte İstanbul içerisinde de bir hareketlilik yaşanır. Tarihi yarımada'dan semtin Şişli, Nişantaşı, Levent, Maslak, Beşiktaş ve Ortaköy gibi görece daha mutena yerleşim yerlerine ve cumbalı müstakil evlerden apartman dairelerine doğru bir geçiş yaşanır. 1960'lar bu anlamda göç filmleri kadar sınıf atlama, semt değiştirme, konforlu yaşam alanı arama gibi temaların da öne çıktığı bir dönemdir. 1970'lere gelindiğinde ise, kente tutunamayanların gecekondu semtlerinde ve şehrin çeperlerinde kurmaya çalıştıkları hayatların etrafında gelişen trajediler baş gösterir. Melodram biçiminde anlatı formlarıyla ekrana taşınan insan hikâyelerinde gerçek hayatın ağırlığı karakterleri zorladıkça,

aynı ölçüde karakterlerde filmlerin şimdiki zamanında olmayan ama nostaljik ve hayali bir biçimde kurgulanan mahalle hayatına bir sığınma ihtiyacı karşımıza çıkar. O yüzden de modernleşme süreciyle birlikte yaşanan değişime ayak uydurmayanlar ve kent yaşamına tutunamayanlar için popüler sinema bir “eski İstanbul” fantezisi yaratır. Geleneksel ile modern yaşam tarzlarının karşı karşıya geldiği filmlerde, tarihi yarımada üzerinden hem geleneksel yaşama biçiminin çöküşü hem de kapitalist tüketim kültürüne dayalı modern çağın kimliksizleştirdiği kent manzaraları karşımıza çıkar. Bir noktadan sonra tarihi yarımada Ayasofya, Eminönü ve Kapa-lıçarşı gibi turistik mekânların yanı sıra filmlerde geçiş için kullanılan “dolgu görüntüleri”nden ibaret kalır.

Sonuç

Bu makale, 1950-1975 yılları arasında çekilen Türk filmlerinde tarihi yarımada'nın modernleşme, mahalle kültürü ve toplumsal dönüşüm bağlamındaki temsillerini inceleyerek, söz konusu dönemin sinemadaki mekân algısını, kültürel hafızasını ve ideolojik yönelimlerini görünür kılmayı amaçlamıştır. Yapılan temsil analizi, tarihi yarımada'nın sinemada yalnızca bir arka plan ya da dekor olarak değil, modernleşme sürecinin yarattığı gerilimlerin, toplumsal beklentilerin ve kimlik dönüşümlerinin sahnelendiği temsili bir mekân olarak da işlev gördüğünü ortaya koymuştur.

1960'lı yılların filmleri, büyük ölçüde geleneksel mahalle ilişkilerini idealize eden, tarihi yarımada'yı nostaljik bir “eski İstanbul” imgesiyle özdeşleştiren anlatılar üretir. Bu dönemde mekân, toplumsal dayanışmanın, tanıdıklığın ve mahalle ahlâkının merkezi olarak temsil edilir; modernleşmenin getirdiği yeni yaşam biçimleri daha çok dışarıdan gelen bir tehdit ya da huzursuzluk kaynağı olarak kurgulanır. Çalışmanın ortaya koyduğu bulgulardan biri, tarihi yarımada'nın görsel olarak da cumbalı evler, dar sokaklar, komşuluk ilişkileri ve gündelik ritüeller üzerinden yerli ve otantik bir yaşam biçimiyle özdeşleştirilmesidir.

1960'lı yılların ortasından itibaren ise filmlerde gözlemlenen dönüşüm belirginleşir. İç göçün, hızlı kentleşmenin ve sosyo-ekonomik farklılaşmanın etkisiyle mahalle kültürü giderek çözülürken, tarihi yarımada'nın sinemasal temsili hem sosyolojik çeşitlilik göstermiş hem de modernleşmenin yarattığı gerilimlerden beslenmiştir. Toplumsal gerçekçi sinema akımı özellikle bu dönemde, mekânı sınıfsal eşitsizliklerin, göçmen kimliğinin ve kimlik çatışmalarının görünür olduğu bir alan olarak işlemeye başlar. Bu analiz, tarihi yarımada'nın giderek hem nostaljik bir geçmiş hem de belirsiz bir geleceğin kesiştiği “aradalık” mekânı haline geldiğini göstermektedir.

1970'li yılların başından itibaren ise sinemadaki temsillerde bir kırılma gözlemlenir. Televizyonun yaygınlaşması, sinema endüstrisinin

ekonomik anlamda daralması ve toplumsal ve siyasal kutuplaşmalar, tarihi yarımada'nın filmlerde eskisi kadar merkezi bir rol oynamamasına yol açar. Bu dönemin filmlerinde mahalle kültürü çoğunlukla çözülen, kaybolan ya da yerini modern apartman yaşamına bırakan bir sosyal yapı olarak sunulur. Modernleşme çatışmaları yerini daha makro ölçekte sosyal huzursuzluklara ve politik gerilimlere bırakır. Bu açıdan 1975 yılı, hem film üretimindeki yapısal dönüşüm hem de İstanbul ait temsillerin değişmesi bakımından doğal bir sınır oluşturur.

Genel olarak araştırma, 1950-1975 döneminde tarihi yarımada'nın Türk sinemasında üç temel eksende temsil edildiğini gösterir: Nostaljik ve idealize edilmiş mahalle yaşamı; göç, sınıfsal hareketlilik ve modernleşme gerilimlerinin mekânı ve son olarak da dönüşümün ve belirsizliğin sembolik sahnesi... Bu üçlü eksen, filmlerin hem dönemin toplumsal dinamiklerini yansıttığını hem de İstanbul'un kültürel hafızasının şekillenmesinde sinemanın önemli bir araç olduğunu ortaya koyar. Mekânın temsilindeki değişimler, Türkiye'deki modernleşme döngülerinin estetik, kültürel ve ideolojik izlerini açık biçimde taşımaktadır. Tarihi yarımada, incelenen dönemde yalnızca bir kentin fiziksel bir parçası değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün sinematografik anlatıda somutlaştığı bir kültürel gösteren haline gelmiştir.

Kaynakça

- Akad, Ö. L. (2016). Işıkla karanlık arasında. İletişim Yayınları.
- Amicis, D. E. (2009). İstanbul (1874) (B. Akyavaş, Çev.). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Arslan, U. T. (2010). Vesikalı yarım: bizim muhit hepimizi bozar. *Altyazı Sinema Dergisi* (99), 52-55.
- Arslan, U. T. (2018). Yeşilçam'da nostalji ve melodram. *Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları*.
- Bayındır, S. U. (2007). Atatürk döneminde İstanbul'un imarı ve Henri Prost planının basındaki yankıları (1936- 1939). *Erdem*, 16 (48), 109-156.
- Çelik, Z. (2010). 19. yüzyılda osmanlı başkenti, değişen İstanbul (S. Deringil, Çev.). *Tarih Vakfı Yurt Yayınları*.
- Doğan, M. (2019). Sanayi coğrafyası. Ö. S. Doğan ve M. Doğan (Ed.), *Beşeri ve Ekonomik Coğrafya içinde* (ss. 263-284). Pegem Akademi Yayını.
- Eyice, S. (2009). İstanbul'un şehircilik tarihine bilimsel bir bakış. *İstanbul Kent ve Medeniyet içinde* (ss. 21-62). Marmara Belediyeler Birliği Yayını.
- Işın, E. (2010). Osmanlı İstanbulu. A. Bekdik, Ü. Bayazoğlu, B. Yağız (Haz.), *İstanbul Ansiklopedisi içinde* (ss. 63-73). NTV Yayınları.
- Işın, E. (2014). İstanbul'da gündelik hayat. *Yapı Kredi Yayınları*.
- Kaya, A. (2014). İstanbul bitmeden. İnkılap Yayınevi.
- Kuban, D. (1996). İstanbul bir kent tarihi Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul (Z. Rona, Çev.). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

- Kuban, D. (2010). Cumhuriyet İstanbulu. A. Bekdik, Ü. Bayazoğlu, B. Yağız (Haz.), İstanbul Ansiklopedisi içinde (ss. 75-91). NTV Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). Mekânın üretimi (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Mills, A. (2014). Hafızanın sokakları: İstanbul'da peyzaj, hoşgörü ve ulusal kimlik (C. Soydemir, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2013). Lütfi Ö. Akad. Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2013). Türk sineması tarihi (1896-1960). Doruk Yayınları.
- Refiğ, H. (2001). Düşlerden düşüncelere söyleşiler. Kabalcı Yayınları.
- Simmel, G. (2009). Bireysellik ve kültür (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Sökmen, C. (2012). Eski İstanbul kahvehaneleri. Ötüken Yayınları.
- Tekeli, İ. (2009). İstanbul ve Ankara için kent içi ulaşım tarihi yazıları. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.