

Araştırma

KENTLİ SİNEMANIN METAMORFOZU: YENİ SİNEMANIN YENİ İSTANBUL’U METAMORPHOSIS OF URBAN CINEMA: THE NEW ISTANBUL OF NEW CINEMA

Doç. Dr. Tuğba Elmacı, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
tugbaelmaci@comu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8545-2836

Öz

Sinema tarih yazımı açısından neredeyse 25 yılı geride bırakan Yeni Türk sineması gerek popüler gerekse sanat sineması yani sanat sineması olarak adlandırılan kanadı açısından değişmeyen tek bir patern vardır: İstanbul. İstanbul, âdeta karakter oyuncusu gibi her filmin dokusuna sinmiş ve özellikle periferisine doğru imgeleri yoğunlaştıkça izleyicisinde çıkarıcı, iki yüzlü, güvenilmez ve tekinsiz izlenimler bırakmıştır. Yeni sinemanın yeni İstanbul’u için en net ayırım tematik bir tasnif yapıldığında, sosyoekonomik bir ayırlama ile *Beyaz Yakalının İstanbul’u* ile *Alt Kültürün İstanbul’u* şeklinde belirlemek mümkündür. Beyaz yakalının İstanbul’una bakıldığında; İstanbul’un gökdelenler, plazalar büyük alışveriş merkezleri ile bezeli çağdaş ve zengin yüzü görülmekteyken, sanat sinemasında zenginliğin görünür olmadığı fakat ciddi bir alım gücünün gerektirdiği merkezin köklü mahallelerindeki entelektüellerin açmazlarına odaklanır. Alt kültürün İstanbul’u tasniflendirmesinde ise; yeni Türk sinemasının en baskın motifi olarak İstanbul ve periferisi işlenmiştir. Bu çalışma ile İstanbul’un bir mekân olmasının ötesinde sinema için nasıl bir karaktere dönüştüğünün toplumsal koşullarca belirlendiği gerçeğinden yola çıkarak, o toplumsal yapıya özgü farklılıkların sinemadaki yansımasının tespiti açısından sosyolojik film eleştirisi metodu ile açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Yeni Türk Sineması, Kent, İstanbul, Mekân

Abstract

The New Turkish cinema, which has left almost 25 years behind in terms of cinema historiography, when analysed in relation both popular and artistic cinema has only one unchanging pattern: Istanbul. Like a character actor, Istanbul has permeated the fabric of every film and has left manipulative, hypocritical, unreliable and uncanny impressions on the audience. When the clearest distinction is made for the new Istanbul of the new cinema, it is possible to define the difference through a socioeconomic distinction, as the Istanbul of the White Collar and the Istanbul of Subculture. Examining the Istanbul of the white collar, the modern and rich face of Istanbul is seen through skyscrapers, plazas and big shopping centres. Artistic cinema focuses on the dilemmas of intellectuals, who live in the neighbourhoods, where wealth is not visible but the residents need to have a serious purchasing power. In the subculture’s classification of Istanbul, Istanbul and its periphery were treated as the most dominant motif of the new Turkish cinema. With this study, starting from the fact that beyond being a place determined by social conditions what kind of a character Istanbul

turns out to be for cinema will be explained through sociological film criticism method to determine the reflection of the differences specific to that social structure in cinema.

Keywords: Turkish Cinema, New Turkish Cinema, City, Istanbul, Space

1. GİRİŞ

Türk sineması her zaman toplumsal gerçeklerin ve toplumsal değişimlerin izini süren bir sinema olmuştur. Toplum değişirken kültürel temsiller ve sinema da değişmiştir. Sinemanın üslubu ve anlamı da tarihsel serüveninde hem değişmiş, hem de dönüşmüştür. 1990'ların ortasında Yeşilçam sinemasının zihniyetinden çok farklı bir yeni sinemacı kuşağı ile karşılaşmıştır. Bu yeni sinemacı kuşağı, kenti özellikle de İstanbul'u o ikonik simgesi Haydar Paşa Garı'ndan girip yenmeye çalışan ya da İstanbul'dan korkan kitlenin çok uzağında başka bir yere götürmüştür. İstanbul artık onlar için çok farklı bir mekândır. Sosyolojik olarak da İstanbul, 1980-2000 arasında artık varoşlaşmayı gerçekleştirmiş, periferinin merkezi ele geçirdiği bir şeye dönüşmüştür. Varoşlaşma kavramı; 1950'lerde kente gelmiş, geldiği kültürü terketmemiş ama geldiği yere de adapte olamamış arada kalmış adab-ı muaşeret gibi kuralları hiçe sayan bir kitleyi galatimeşhur şekilde tanımlayan ifade olarak kullanılmıştır (Turan, 2020). Aslında 1980'lerdeki arabesk şarkıcısı ve arabesk film yönetmeni-oyuncusu İbrahim Tatlıses'in bir filminde boğazın kenarında "*Sen mi beni yeneceksin, ben mi seni yeneceğim?*" dediği İstanbul, yenilmiş ve bambaşka bir anlatı olarak sinemaya dönmüştür. Haydarpasa Garı ile açılan ve nasıl yenileceği bilinmeyen İstanbul, artık tek bir kent değil, her bir parçası başka bir şeyi anlatan ve farklı hayatlar yaşanan çok katmanlı bir İstanbul'dan oluşmaktadır.

Yeni sinemanın yeni İstanbul'u aslında geçmişten çok farklı bir İstanbul'dur. Herkesin İstanbul'u başkalaşmış durumdadır. Eskinin periferiden merkeze baktığı İstanbul, tek bir anlam üretmemektedir. İstanbul yekpare bir İstanbul olmanın dışında artık yeni anlamlar üreten her bir bölümü başkaları tarafından kuşatılmış bambaşka bir kenttir. Dahası kent görünüşleri tek bir bütüncül İstanbul görmeyi de zorlaştırmaktadır. Aksine ayrıştırıcı bir mekân olarak daha da fazla karşılaşılmaktadır. 1996 sonrasındaki yeni Türk sineması, İstanbul merkezli bir sinema olmasına rağmen yüzünü (genellikle sanat sineması kanadının) taşraya döndüğü ama bir şekilde de o kentten yoğrulan ve o kentin nüvesinin arandığı bir taşırayı merkezine yönelten bir sinema olmuştur. Yine de ağırlıklı olarak İstanbul değişmez bir karakter olarak Türk sinemasında yer almaya başlamıştır. 1996'da küskün Türk sineması seyircisini tekrar sinema salonlarına döndüren Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı *Eşkıya* ile birlikte yeni bir Türk sineması deneyimi ve yeni bir sinema anlatısı görülmektedir. *Eşkıya* filminde Şener Şen'in canlandığı Baran, Tarlabası'na girdiğinde, daracık grift sokaklarda başı döner. O başının döndüğü İstanbul, artık Yeşilçam'ın sevimli mahalleleri ya da köşklerinden çok uzak bambaşka bir yer olmuştur.

Zeynep Tül Akbal *Zaman ve Mekân* adlı çalışmasında Türk sinemasında İstanbul'un mekân olarak anlatı inşası içerisindeki yerini tartışırken İstanbul'u bilişsel bir içerikten çok ahlaki ve ideolojik bir simgeye dönüşmüş olarak anlatır. Ona göre, modernleşmenin maddi olanakları ve geleneğin terk edilmesinin tedirgin edici hali İstanbul üzerinden gündeme getirilmiştir. Bütün bu gerilimlere rağmen seksenli yılların sonuna dek sinemada söylem, hep kırsal alandan İstanbul'a doğrudur. Doksanlı yıllara kadar Haydarpasa Garı'nda başlayan umuda ve kente yolculuğun yönü, doksanlı yıllarda belirsizleşmiş ve değişmiştir. Modernleşmenin içine girdiği belirgin bunalım ve risk ortamı, pazarın Batı'ya açılması ile sinema sektörünü daha büyük bir bunalıma sokmuştur. Batı'da üretilen filmlerin teknik ve ekonomik gücü ile rekabet edemeyen yönetmen ve yapımcılar İstanbul'un karanlık ve polisiye yönüne odaklanmış ya da dışarıya doğru yönelmek zorunda kalmıştır. İstanbul'a yönelik söylem, Batı'dan gelen söylem karşısında sönük kalmış, İstanbul taşralaştırmıştır (Akt. Aydoğan, 2017, s. 96).

İstanbul, tüm bu donelerle çoklu anlamlar ve kavramlar üreten bir metropole dönüştüğü için Türk sinemasında bir karakter olarak da anlatı düzleminde çok farklılaşmıştır. Yeşilçam'ın o yekpare İstanbul'u artık yoktur. Farklı alt kültürler yaratan kent mekânı bu öznelere sinemasal anlatının da merkezine taşımıştır. Doğal olarak sinema da bu toplumsal dönüşümle birlikte hareket etmiştir. Özellikle de gerek üretim koşulları gerek gösterim ağının değişimi, değişen stilistik-tematik unsurlar ve yeni bir sinemacı kuşağının dahil olması ile sinema tarihçileri tarafından Yeni Türk Sineması olarak

beliren bir dönemin başlangıcını ifade etmektedir (Atam, 2011). 1996'dan sonra *Eşkıya* ile birlikte başlatılan ve günümüze kadar getirilen bu süreçte öncelikli olarak popüler sinema kanadı ve sanat sineması kanadında ilerleyen bir sinemanın da olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Bu ayrıştırmanın dayanağını oluşturan en temel yöntem sosyolojik film eleştirisidir. Sosyolojik film eleştirisi; filmin gerçek kültürel niteliğini ortaya çıkarmak için kullanılan en temel yaklaşımdır. Sinema sosyolojisi alanında çalışan sosyologların tanıdığı bu önem doğrultusunda, sosyolojik eleştiri yaklaşımı film eleştirmeninin bir filmi çekildiği tarihsel dönemin sosyolojik ortamını ve koşullarını göz önüne alarak daha bütünlüklü bir biçimde açıklayabilmesine yardımcı olmaktadır. Sosyolojinin gelişimine paralel bir biçimde gelişen sosyolojik inceleme yöntemleri, sosyal yapı içindeki öğelerle filmlerin içerikleri arasındaki ilişkileri inceleyerek sosyal yapının çözümlenmesinde dikkate değer düşünceler öne sürmektedirler (Özden, 2004, s.155). Sosyolojik eleştiri yapabilmek için; gerçek, temsil, inşa etme, alegori, toplum, ritüeller, mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kötülük, şiddet, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, değer kavramı, kimlik, toplumsal roller, kültürlenme, cinsiyet, stereotip, önyargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, faşizm, oryantalizm, modernizm, postmodernizm gibi birçok yaklaşımın da dahil olduğu çoklu bakışa ihtiyaç duyulmaktadır (Kabadayı, 2018, s.54). Özellikle bu çalışmanın ana odağında yer alan kozmopolit bir kent olarak İstanbul anlatılarındaki dönüşüm, sosyolojik film eleştirisinin temel kavramları olmadan gerek tematik gerekse imgesel olarak anlaşılamaz.

Bu kavramlar doğrultusunda Yeni Türk sinemasının hitap ettiği izleyici kitlesinin mevcut konumlanışı da ayrı bir sosyolojik veri olarak durmaktadır. Yeni Türk Sineması'nın geniş izleyiciye ulaşan popüler kanadı, İstanbul'u daha kozmopolit ama bir taraftan da alt kültür olarak altı çizili ve karikatürleştirerek ele almayı tercih etmişken; sanat sineması kanadı periferiye dayadığı anlatısını suça bulanmış, kirli bir şehir perspektifinden tasvir etmiştir. Bu noktada Yeni Türk Sineması'nı popüler sinema ve sanat sineması olarak bölmekten ziyade sosyoekonomik ve ayrıştırma temsilleri açısından bölmenin sinemasal üretimleri de anlamayı kolaylaştıracağı aşîkârdır. Çünkü sanat sinemasının yüzü daha çok taşraya dönük olduğu için kent temsilleri açısından doğru ve yeterli bir okuma alanı olmayacaktır. Sosyolojik eleştirinin temel prensipleri doğrultusunda çalışmayı ortaya koyarken, bir kent imgesi olarak İstanbul'un temelde *Beyaz Yakalının İstanbul'u* ile *Alt Kültürün İstanbul'u* olmak üzere iki anlatı düzeyinde ele almak ve de böyle bir şablonlaştırma yapmak okumayı kolaylaştıracaktır.

YENİ TÜRK SİNEMASI'NDA İSTANBULUN SİNEMASAL BİR MEKÂN OLARAK AYRIMI					
Beyaz Yakalının İstanbul'u			Alt Kültürün İstanbul'u		
Romantik Komedilerin Mekânı (Plazalar)	İssız Adamın Mekânı olarak Sofistike İstanbul (Gümüşsuyu-Cihangir Sakini)		Komedi Serilerinin Mekânı (Recep İvedik'in Güngöreni)	Suç Filmlerinin Mekânı	
	Sanat Sineması	Popüler Sinema		Sanat Sineması	Popüler Sinema

Tablo.1: Yeni Türk Sinemasında İstanbulun Sinemasal Bir Mekân Olarak Ayrımı

1.1 Sinemada Beyaz Yakalının İstanbul'u

Yeni Türk sinemasında sosyo-ekonomik olarak bölündüğünde bir grup filmde; AVM'lerde dolaşan, rezidanslarda oturan sosyoekonomik olarak beyaz yakalı olarak tanımlananların İstanbul'u görülmektedir. Diğer taraftan modern kent mimarisinin dışında Cihangir, Beyoğlu gibi daha entelektüel ve orta üst sınıf bir camianın içinde bulunduğu, sosyoekonomik açıdan rahat, butik yaşamların olduğu seçkin bir İstanbul'u da görmek mümkündür. Kent ve seçkinleştirme üzerine çalışan sosyologlar Savage ve Warde kent mekânlarının sosyoekonomik sınıflar açısından ayrıştırılmasını, eski mevcudiyetin yenilenmek suretiyle farklı sosyoekonomik sınıflara tahsisini seçkinleştirme olarak kavramsallaştırır. Onlara göre; yüksek sosyal statüdeki grupların alt gelir grubundakilere ait yerleşim merkezlerini ele geçirerek yoğunlaşması, kendi ihtiyaçlarına uygun yeni yerel hizmetleri devreye sokmaları, kendi estetik beğenilerine uygun yapılaşma ve buna uygun yaşam tarzına sahip kişilerle birarada yaşamaya dayalı gruplaşmalar seçkinleştirme

sürecini gerçekleştirir (Savage ve Warde, 1993). Nil Uzun da İstanbul'un seçkinleştirme alanlarından biri olarak gördüğü Cihangir semti üzerinden böyle bir kavramsallaştırmayı kullanır. Uzun'a göre Cihangir Beyoğlu'ndaki değişim dalgasından etkilenir ve sanatçı, yazar, oyuncu, akademisyenler tarafından ayrıcalıklı bir yaşam alanı olarak belirlenir (Uzun, 2022).

Bu anlamda Türk Sineması'nın mekânsal olarak bu tanımların içinde ürettiği ve avm-rezidansmekânlı filmlerin, romantik komedi olarak tanımlanabilecek bir alt türün hakimiyetinde olduğu gözlenmektedir. Romantik komediler Türk sinemasının sadece yakın döneminde tanıştığı bir alt tür değildir. Türk Sineması'nın aslında Ertem Eğilmez'in Arzu film geleneğinden beri görülen (Tarık Akan ve Gülşen Bubikoğlu; Tarık Akan-Necla Nazır; Tarık Akan- Emel Sayın v.b. ikililerin oynadığı filmler) popüler bir alt tür olduğunun altını çizmek gerekir. 2000'li yıllarda Amerikan sinemasının da etkisiyle yeniden salonlarda görülmeye başlamıştır. AVM'lerde alışveriş yapan ve rezidanslarda ya da orta üst mahallelerde oturan, lüks plazalarda çalışarak hayatını sürdüren iyi giyimli genç kadınlar ve orta üst sınıf erkeklerin bir arada olduğu bu romantik komediler 2000'li yılların parlayan türlerinden biri olmuş ve popüler sinemada çok yüksek gişeler elde eden bir sinema üretmiştir. Örneğin; *Aşk Tutulması* (2008, Murat Şeker) *Aşk Geliyorum Demez* (2009, Murat Şeker) *Romantik Komedi Aşk Tadında* (2009, Ketche) *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (2013, Erol Özlevi) *Celal ile Ceren* (2013, Togan Gökbakar) *Hadi İnşallah* (Ali Taner Baltacı, 2014) *Patron Mutlu Son İstiyor* (2014, Kıvanç Baruönü) *Sevimli Tehlikeli* (2015, Özcan Deniz) *Bana Masal Anlatma* (2015, Burak Aksak) *Kocan Kadar Konuş* (2015, Kıvanç Baruönü) *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* (2016, Kıvanç Baruönü) *Tatlım Tatlım* (2017, Yılmaz Erdoğan) gibi filmler milyonluk hasılatlara ulaşmıştır. İstanbul'un modern yüzü âdeta New York gibi sunulmakta İstanbul'u var eden hiç bir geleneksel dokuya yer verilmemektedir. Bu anlamda modern İstanbul, Yeşilçam'ın köşklere ibaret steril İstanbul'u kadar nezih görünmektedir. Bu görünüm İstanbul'un olmayan bir yanı değildir ama bu plaza yaşamının güzel görüntüleri, beyaz yakalının o pembe hayatı bir yere kadar insanların ilgisini çekmiştir. (Bu çalışmada İstanbul'un sinema mekânındaki imgeleştirilmesi üzerine odaklanılmıştır. Oysa dünya pazarına açılmış olan Türk dizi sektörü İstanbul'un bu elitist bölgelerini kullanmaya ve İstanbul'u bu zengin yüzüyle imgeleştirmeye devam etmektedir.) Hollywood menşeli bu romantik komedi furysı sinemada kısa sürmüş, on yıllık bir periyodun sonunda Yeni Türk Sineması'nın gündeminden çıkmıştır.

Kentin sosyoekonomik açıdan orta ve orta üstü kesimlerinin bulunduğu yerlerde geçen popüler sinema örneklerine Gümüşsuyu Teşvikiye bölgesini anlatının odağına taşıyan *İssız Adam* (2006, Çağan Irmak), *Fakat Müzeyyen Bir Derin Tutku* (2014, Çiğdem Vitrinel) gibi filmler eklenebilir. Bu filmlerin yukarıdaki plaza yaşamının izlerini taşıyan örneklerinden farkı, daha entelektüel arayışları olan sofistike hayatları merkeze almasıdır. Meta ile ilişkileri romantik komedideki lüks hayatların klasik görünümünün dışında lüks olduğu anlaşılmayan daha ince zevklerle kurulmuş hayatlara odaklanmıştır. Popüler sinema örneklerinin dışında kentin daha eğitilmiş ve sosyoekonomik açıdan daha müreffeh bölgeleri de sanat sineması filmlerin mekânı olarak İstanbul'u sunmuşlardır. Örneğin Zeki Demirkubuz'un *C Blok'u*, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak'ı*, bir yanıyla Seren Yüce'nin *Çoğunluk'u*, Semih Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Aslı'sı* gibi çeşitlendirilebilecek örnekler orta sınıf mekânı olarak İstanbul'u kullanmışlardır.

1.2 Sinemada Alt Kültürün İstanbul'u

Alt Kültür kavramı; ulusal kültür içerisinde; sınıf etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan ama bir araya geldiklerinde o birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan alt bölüm olarak ifade edilmiştir (Akt. Jenks, 2007, s.22). Alt kültürler daha geniş nitelikteki kültürden ayrıdır yalnız o kültürün sembolleri değerleri ve inançlarını ödül alırlar ve genellikle çarpıtır abartı veya tersine çevirirler. Alt kültür kavramı sapkınlık sosyolojisinde bilhassa gençlik kültürleri ile ilgili araştırmalarda geniş çaplı olarak kullanılmaktadır (Marshall, 1999 s.16,17). Alt kültür grupları bu anlamda ortak hareket edebilme güdüsü olan, ortak mekân paylaşımı ve ortak beğeni ve eylemde bulunabilen gruplardır. Yeni Türk sineması da bu alt kültür gruplarının çeşitliliğinden tematik olarak çok fazla beslenmektedir. Yeni Türk sineması alt kültür anlatılarını çoğu kez kent periferilerini bizzat deneyimleyen yeni kuşak sinemacıların yakın gözlemiyle de çok fazla kullanmıştır. Burada sinema tarihi açısından bir tasnif yapılırsa, 2000'li yıllarla birlikte alt kültür anlatıları ve doğal olarak İstanbul periferileri, popüler sinema kanadında komedilerin odağı olurken; sanat sineması kanadında ise suçun odağı olarak yer almıştır. Yeni Türk sinemasının alt kültürle olan ilişkisi ya komedinin mekânı olarak belirlenmiş ya da suçun mekânı olarak

periferiler anlatının merkezinde kalmıştır. İki anlatı tarafı açısından da İstanbul, derin bir ayrıştırma ve ötekileştirme mekânı olarak Türk sinemasını zenginleştirmiştir.

Popüler sinemayı besleyen kent mekânları, aslında kentin ekonomik açıdan modern görünümüne sunan bölgelerinden çok, periferinin anlatı çeşitliliğine dayanan yapısı ile daha çok akıllarda kalmıştır. Burada az önce bahsedilen romantik komedilere de öncülük eden en önemli katalizörü oluşturur. Türkiye’de tür olarak Yeşilçam’dan beri komedi türü, en sevilen ve ticari olarak da en başarılı tür olmuştur. Yeşilçam komedilerinin tarihsel gelişimine bakıldığında aslında ilk romantik komedilerin kent mekânı olarak periferi değil, boğaz kıyısındaki köşkler, yalılar gibi İstanbul yapan mekânlarda çekilmeye başlanmıştır. (Belgin Doruk, Ayhan Işık ve Sadri Alışık’lı *Küçük Hanım* serileri örnek verilebilir.) Fakat 1970’li yıllarla birlikte özellikle Ertem Eğilmez’in Arzu film ekolü ile birlikte küçük insanların semt yaşamı ve dayanışma anlatıları, seyircinin büyük ilgisini çekmiştir (Sayıcı, 2015). Burada görülen İstanbul; periferi değil, ekonomik açıdan alt gelirliilerin merkezdeki mahalle yaşamını sergilemektedir. Kent henüz varoşlaşmamıştır ve en az bir kuşak kentle ilişkili olan alt sınıf insanların bu mahalle yaşamı anlatılarının önemli bir motifi olarak ortaya çıkar. Türk sinema tarihinde aile filmleri ya da aile komedileri olarak geçen bu ekolün yakın dönem temsilcisi Yılmaz Erdoğan’dır. Erdoğan’ın aile teması geçmişin onurlu ve namuslu işçi ‘Yaşar Usta’ karakterinin izlerini taşımaz. Artık kentin oyunlarına ayak uyduran, mümkünse kendisi de bu oyunun parçası olmaya teşne *Organize İşler* çeviren bir dayanışma ve mahalleli ruhu vardır. İşte, 2000’ler komedileri artık varoşlaşmasını tamamlamış bir İstanbul’u, suç mekânı mesken tutmuştur. İstanbul, popüler sinemada artık Arzu film ekolünün saf temiz insanların değil; oportünist, pragmatik, görgüsüz ve güvenilmez insanların mekânıdır. Zeynep Tül Akbal Süalp ; Sinema ve politika bağlamında oluşturduğu metni *Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları*’nda toplumun politik olarak sınıf bilincini yitirdiği, bunun dışında bireyci ve bencil bir bakışla topluma ilişki geliştirdiğini savunur. Sinemanın da yansıması olarak bu hiçlik olgusunu sıklıkla kutsayan anlatıları yücelttiğini söyler (Süalp, 2009). Süalp’in yabanıl ve dışarlıklı bulduğu bu alt kültür anlatıları gerek apolitik motivasyonla ortaya çıksın gerekse mevcut kent gerçekliğinin gündelik hayatının yansıması olarak kabul edilsin Yeni Türk sineması içerisinde türsel bir geçişlilikle hızla genişlemiştir.

2000’li yılların komedileri denilince, 2008 yılında ilki vizyona giren *Recep İvedik* serisi akıllara gelmektedir. Şahan Gökbağar’ın televizyon programında tutan bir parodi figüründen türettiği bu karakter, aslında kentle bütünsel bir figürdür. *Recep İvedik* dahası bir alt kültür ikonu olarak ortaya çıkar ve bu nedenle de çokça sevilir. Çok ilginçtir ki Recep İvedik kaba saba, kendi hayatı konusunda bencil, başkalarının özgürlüklerine saygı duymayan ve kent normlarına uyum göstermeyen bir tiptir. İstanbul içerisinde yere tüküren, çöp atan, komşusuna bağırarak, toplumun nezaket kurallarından çok uzak bir figürdür. İzleyici Recep İvedik’in nereli olduğunu, nerede oturduğunu bilir: Recep İvedik Güngören’lidir. Güngören’li olmanın altını çizerek bunun ayrıcalıklı olduğunu vurgular ve bunu kullanır. Alt kültüre ait olmak ve o ait olduğu yerde kendisini korunaklı hissetmek aslında diğer filmlerde de görülen bir şeydir. Örneğin *Recep İvedik 3’te*, Recep, bir iş görüşmesi yapar, Tuzla’ya gitmesi gerekir. İşveren adamla kaba saba konuşur ve tartışır. Recep İvedik: “Sıkıysa Güngören’e gel” der. Bu noktada Güngören, İstanbul’un korkulacak bir mekânı olarak kodlanmaktadır. Recep İvedik 3’te Güngören’den o kadar çok bahsedilince Güngören meclisi Recep İvedik’i hemşerilikten atar. “Böyle kaba saba bir adam, kendisini Güngören’li ilan edemez bu bizim ilçemize hakarettir. Biz Recep İvedik’i Güngörenli’likten atıyoruz” denir (haberturk.com, 2022). *Recep İvedik’in* bir mekânı tanımlamadaki ve kategorize etmedeki gücü ilçe meclisini rahatsız eder. Ama geniş kitlelere ulaşan bir film karakterinin de pekiştirdiği bir alt kültür mekânı olarak resmedilen Güngören’i ve Güngören’in imajını değiştirmez. Dahası Recep İvedik’in canlandırılan ve yaratan Şahan Gökbağar’ın tepkisi de *gerekirse* Recep’i alır başka yere taşırız, Güngörenliler canını sıkmasın şeklinde olur. Çünkü Recep İvedik bir alt kültür ikonu ve Recep İvedik’in taşındığında ayrıksı durmayacağı pek çok İstanbul periferisi mevcuttur.

Türk sinemasının böyle seri olarak popülerleşen ve geniş seyirci kitlesine ulaşan başka bir komedi filmi serisi ise Murat Şeker’in yönetmenliğini yaptığı 2010’da başlayan *Çakallarla Dans*’tır. O da İstanbul’un bir başka alt kültür mekânı Fikirtepe’yi ön plana çıkartır. Fikirtepe, sosyoekonomik anlamda orta ve üst sınıfa ait olan Kadıköy’ün aslında alt kültür alanıdır. İnternette filmle ilgili basit bir tarama yapıldığında *Çakallarla Dans*’ın öne çıkan repliği “This is Fikirtepe”dir. Burası Fikirtepe, buradan farklı türlü çıkarsın, burada olaylar başka türlü ilerler dahası işler. Kadıköy’de olduğu gibi yürümez mesajı açıktır. Tıpkı Recep İvedik’in Güngören’i gibidir. Buralarda daha birincil ilişkilerin geliştiği, insanların suça biraz daha teşne olduğu, dahası insanların kendi işlerini -yani kanun ya da hukukun değil de bizzat kendilerinin- hallettikleri mekânlar olarak yansıdığı yerlerdir. Yeni sinema, İstanbul’u böyle çok parçalı olarak okur. Sonuçta; sinema

artık İstanbul'u o kadar parçalamıştır ki İstanbul'da yaşamayan izleyici için Güngören'in ve Fikirtepe'nin bir anlamı vardır ve bunlar çok yüksek gişe hasılatı elde eden filmlerin de altını çizdiği gerçeklikler olarak da izleyicinin algı dünyasında sağlam birer anlam üretir hale gelmiştir. Dolayısıyla bu filmler İstanbul'u çok geniş kitlelere (doğru ya da yanlış) öğreten ve tanıtan filmler olarak sinema tarihinde yerini almıştır.

2. VESİKALI ŞEHİRDEN SABIKALI ŞEHİRE: SUÇUN İSTANBUL'U

Popüler sinemanın İstanbul'u bir ayırıştırma mekânı olarak sunmaya başladığı bu dönemin en önemli üretimlerinin, sanat sineması alanından geldiğinin altını çizmek gerekiyor. Evet popüler sinema özellikle de komediler, şehrin alt kültür karakterlerini karikatürize ederek anlatının merkezine taşıdılar; fakat diğer yandan özellikle de sanat sineması İstanbul'u gerçek alt kültürlerin mekânı olarak anlatıya dahil etmeyi tercih etti. Burada geçmişin romantize şehri artık suçun başkentine dönmüş, kimsenin arzularının merkezi olmayan açık bir suç ortamına evrilmiştir.

Suç ve kent ilişkisine sosyolojik olarak bakıldığında alt kültür ve suç ilişkisinin birbirinden bağımsız olarak ilerlemediği görülecektir. Kent ve suç ilişkisinde birey, zenginlik ve servetin kaynağı olarak gördüğü kent mekânında sosyal olarak daha az kontrol edilmesi ile suça daha yakın durmasını kolaylaştırır. Kalabalıklar içerisinde suç cazip hale gelir. (Karasu, 2012) Dahası birey sosyal ilişkilerinin tamamını geçirdiği bir mekânda sürekli suç ile karşı karşıya kalmaktadır. Doğal olarak da suçun olağanlaştırılması da söz konusudur. (Çalışkan, 2022) Buradaki suç, kent ve sinema arasındaki en yerinde benzetmeyi belki de Yeni Sinema'nın ilk on yılı içinden bakılırsa Feride Çiçekoglu getirmiştir. Feride Çiçekoglu, *Vesikalı Şehir* kitabında özellikle 2006'ya kadar Yeni Türk Sineması'nın özelliklerini İstanbul'u bir karakter olarak oturttuğu merkezden, çok farklı bir imgeleştirme ile tartışır. Ona göre; İstanbul'un sinemasal suretine kimliğini veren bir imge vardır ve bu imge vesikalı olma hali, yani fahişeliktir. Zaten Ömer Lütfi Akad'ın zamansız filmi *Vesikalı Yarım*'in kült bir İstanbul filmi olmasını da şehrin imgesiyle Sabiha'nın çehresini Türkan Şoray'da buluşturmasından kaynaklandığını ileri sürer. *Vesikalı Yarım* filminin şehirli kadınla fahişeliği özdeşleştiren temasını başka filmlerde aradıkça bu imgenin, şehrin metropole dönüştüğü maceranın, eskiden kapitalistleşme, şimdilerde modernleşme denilen sürecin sinemadaki yansıması olarak da okunabileceğini ekler (Çiçekoglu, 2006, s. 17-18). İstanbul yeni sinemanın ilk 10 yılında yani sabikalı şehir olmadan önce vesikalı şehirdir. Son 15-20 yıldır tamamen sabikalı bir şehir karakteri olarak öykü evreninin merkezinde yer alır. Feride Çiçekoglu, aslında eskinin o zürafa sokakta devlet eliyle satılan kadınlar yerine artık her bir mahallesinde her bir parçasında kendisini satılığa çıkarmış bir şehir vardır, der. İzleyici artık İstanbul'u yekpare olarak değil, her bir parçasını satılmış bir kadın gibi düşeriz diye devam eder (Çiçekoglu, 2006, s. 17-18). Özellikle de ilk dönem filmlerde, Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminde görülen kadın karakterler böyledir. O şehir tekinsizdir ve güvenilmezdir. Erkek dünyasında bir anlamı vardır ve yine aslında değişen bir şey olmaz. Sadece şehir, o vesikalı kadından artık suçlu bir insana dönüşmüştür. Tamamen sabikalı, bu sefer her suçu işleyen tekinsiz cinsiyetsiz bir imgedir.

Popüler sinemadan örnek vermek gerekirse; Yılmaz Erdoğan'ın *Organize İşler* serisiyle popüler sinema ve popüler kültür üzerinden kent okunmaya başlanabilir. Sinemasal açıdan *Organize İşler*'in giriş sekansında çok güzel bir helikopter çekimiyle izleyici kentle tanıştırılır. İstanbul boğazı, şahane bir ışık, günbatımı, köprü üzerinden kayan kamera ile şehre gerçek ötesi bir görüntü yönetimi ile bakılır. Daha sonra kamera tarihi dokuyu geçer ve gökdelenlerin üzerinden dışa doğru açılır. Sonra bir anda gecekondular, periferi ve suç grupları ortaya çıkar. Bu arada fondaki o güzelliğin üzerine Yılmaz Erdoğan, diegetik olmayan ses akışıyla, radyodan geldiği anlaşılan haberler okutur: Haberlerde; "gasp ve hırsızlık çetesi kendi mntikasına gelen gasp ve hırsızlık çetesini dövdü, ağır bir şekilde yaraladı. Polis olaya müdahale edemedi." Fonda sürekli bir suç, hırsızlık, gasp haberi duyulur. Bu yeni sinemanın, aslında Feride Çiçekoglu'nun vesikalı şehrinin nasıl sabikalı şehre dönüştüğünün adım adım yansımasını gösteren en önemli kanıt niteliğindedir. Komedi bu biraz yumuşatır, izleyiciye sempatik gösterir. Kentin suçluya dönüştüğü bu yüzünü karikatürize edip belki de bu kadar da olmaz denilecek kadar mizahla donatıp sevimlileştirir. Diğer taraftan özellikle 2000 sonrasında ilk filmini çeken yönetmenler kenti bu kadar masum görmezler. Yeni sinema ve yeni yönetmenler zaten periferiden gelen ve orayı çok iyi deneyimleyen, içinden çıktıkları o alt kültürü çok iyi bilen insanlardır. Dolayısıyla da *Suçun İstanbul*'unu çok iyi anlatabilen filmler yapmaya başlamışlardır. İzleyici bunları o İstanbul'u, o yekpare olmayan, Haydar Paşa'dan girildiğinde yenilebileceği düşünülen, bütün olmayan İstanbul'u alt kültür gruplarının mekânları olarak görmeye başlar.

Şehrin suça teşneliği aslında Yeni Türk Sineması'nın mihenk taşı Yavuz Turgul'un çektiği *Eşkiya* filminde açıkça ortaya konulmuştur. Şener Şen'in karakterleştirdiği eşkiya Baran, o şehrin kenar mahallelerinde büyümüş, suçla yoğrulmuş bir karakterdir. Baran'ın yürüdüğü ya da bildiği o yolu yeni sinemanın masum olmayan çocukları da bolca deneyimlemiştir. Örneğin şehrin rant mahallelerinde kentsel dönüşüm adı altında mafya-müteahhit- bürokrasi çarkından nasiplenme arzusu ile yanıp tutuşan karakterleri merkeze alan filmler; *Kara Köpekler Havlarken* (2009), *Çekmeköy Underground* (2014), *Başka Semtin Çocukları* (2008) ve *Hayaletler* (2020) gibi gençlik gruplarının alt kültür filmleri bu suç ortaklığına ilişkin derin bir analiz sunar. İzleyicinin bu filmlerde gördüğü ortak alt kültür motifi olan çatıda güvercin yetiştiren umut dolu gençlerin çıkışa giden yolun, suçun içinden geçtiğine olan inançlarıdır. Onlar ne mafyayı ne de bozulmuş rüşvetçi bürokrasiyi eleştirir. Onlar bu kavgadan çilesini çıktıkları mekânların diyetini ya da haracını almadan gitmeyeceklerini haykırır. Suçun içinden bir şekilde sıyrılmaya çalışan; ama kolay yoldan para kazanmaya çalışan bu gençlerin öykülerindeki İstanbul uslanmayan bir sabıkalıdır. Filmler ayrıca izleyiciye suça teşne olan bu kent periferisinin, kendi kanunları olduğu ve bu kanunlarının ne kadar sert ne kadar zalim olduğunu ve oradan çıkmanın hiç de kolay olmadığını gösterir. Artık o komedi filmlerindeki gibi dayanışılan mahallelerin olmadığını, o mahallelinin birbirini sırtından bıçakladığını ve her şeyin tek bir metayla yani parayla çözüldüğü; hiçbir ahlakın, dini normun kalmadığı bir toplumsal alt yapıdan bahseder. Mehmet Bahadır Er'in 2009 yılı yapımı *Kara Köpekler Havlarken*'in kült sahnesinde çatıda güvercin yetiştiren iki arkadaşın gökyüzünde süzülen güvercinlerine bakarkenki masumiyetleri, dostlukları ve ortak hayallerinin, filmin sonunda mahallelerine yapılacak AVM'nin rant pazarlığından kendilerine düşecek payı bölüşmemek arzusuyla kabusu dönüşmesi verilir. O masum olduğu düşündürülen genç adam, arkadaşını tam da sırtından bıçaklamaktan çekinmez ve kentin karanlığında kaybolur gider. Buralardaki alt kültür de suça ortak olan, kirli parayı birlikte bulmanın getirdiği bir dayanışma ruhunun alt kültürüdür. Ama görüldüğü gibi İstanbul tekinsizliğin, sırtından bıçaklamanın adeta legalize edildiği bir bataklıktır. Bunun dışında izleyicinin o gördüğü mahalle kültürüne ilişkin dayanışma ruhu, artık para hırsıyla yanıp tutuşan bir talan ruhudur. Bu patern yeni sinema tarafından her seferinde kanon gibi tekrarlanır.

Osman Silah Yürekli'nin 2022 yılı yapımı *The Bağcılar* filmi de kentin suça teşne, hukuksuzluğun kol gezdiği meşhur semti Bağcılar'ı anlatının merkezine taşır. Bağcılar semti bir karakter olarak öykü evrenindeki yerini alırken tüm izleyenler için Bağcılar semti, her türlü suçun açıkça görünür olduğu, burada yaşamının İstanbul'un diğer yerlerine göre daha az korunaklı, daha az güvenli olduğu dair bir tipleştirme olarak oldukça net bir imaj çizer. *The Bağcılar* filminde görülen; burada bir devlet yok, burada bir polis yok burada güç kimdeyse kanun odur, ana fikri vardır. Yeni Türk Sinemasının politik kanadına bakıldığında ise Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk*, Mahsun Kırmızıgül'ün *Güneşi Gördüm* ya da Handan İpekçi'nin ucundan da olsa gösterdiği *Büyük Adam Küçük Aşk*'in preriyesi bir parça da gri, politik ve umutsuzdur. Bu filmlerdeki periferi politik olarak ötekinin mekânı olarak kurgulanmıştır. Politik ötekilerin dayanışma mekânı olarak sunulan İstanbul'un bu politik gettoları; griliğin, bürokratik ötekiliğin merkezidir. Bireyler buraya ait olmayı arzulamaz. Aidiyet, politik ağırlığın altında ezilmiş kimliklerden kurtulmayı gerektirir. Örneğin Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde hayatını hep İstanbul'un merkezinde orta sınıf mahallelerde deneyimlemiş emekli bir hâkimi bile korkutan bir gettoya taşıyan gri anlatı, İstanbul'un hiç görmek istenmeyen imgeleriyle izleyiciyi yüzleştirir. Hatta yönetmen o imgeyi filmin bütünü içerisinde o kadar az gösterir ki hakimın kısa süreli yolculuğunda küçük kızı o periferiye bırakmayı vicdanına yediremeyeceği kadar kötü resmeder. Aynı politik grilikle bezenmiş periferiye ilişkin imajınasyona Yeşim Ustaoglu ve Mahsun Kırmızıgül de sadık kalır.

Yukarıdaki filmler kadar sert politik söylev üzerine inşa edilmemiş olsalar da ciddi ideolojik eleştiri barındıran Seren Yüce'nin *Çoğunluk* ve Çiğdem Vitrinel'in *Geriye Kalan* filmleri İstanbul'u sosyoekonomik açıdan karşılaştırmalı olarak sunar. *Çoğunluk* filminde ana tema; milliyetçilik, muafazakarlık, erillik üzerine kuruludur. Fakat anlatının merkezindeki orta üst sınıf müteahhit bir babanın oğlu olan genç kahramanın periferideki genç bir kadına âşık olma durumu paradoksal olarak öyküyü çıkmaza sokar. Çünkü bu durum aileyi çok rahatsız eder. Film bu anlamda kentin orta üst sınıf mahallesindekiler ve metayla ilişkilerini; periferinin tekinsiz ve politik ötekileri ile kıyaslar. Örneğin evin genç oğlu Mertkan'ın babasının arabasını sevdiği kızın kenar mahallesinde bir yere koyarken düşünmesi -ki koyduktan sonra arabanın aynasının vurularak kırılması- bu tekinsizliği perçinler. Çünkü orası güvensiz, tekinsiz bir yer ve o kız da tekinsiz ve güvenilir bir kızdır. İstanbul bir karakter olarak öykü evreninin ortasında hemen bir ayrışma mekânı olarak yer alır. Ortada iki ana karakter varsa İstanbul kendisini öykünün bir yerine yerleştirip anlam üretimine başlamış olur. Gösterilen imgeden izleyici kent dokusundan olayların gidişatına ilişkin bir fikir sahibi olmaya başlar. İstanbul'un neoliberalizmin getirdiği bu keskin sosyo-ekonomik ayrışması yeni Türk sinemasının ana örüntüsü haline gelmiş durumdadır. Tam da

bu noktada Çiğdem Vitrinel'in *Geriye Kalan'daki* Zekeriyaköy vurgusu da oldukça önemlidir. Filmin iki ana karakteri farklı sosyoekonomik sınıftaki kadınlardır. Birisi sekreterlik yaparak hayatını kazanmakta ve küçük bir kenar semtte yaşamaktadır. Diğer karakter zengin bir doktorun karısıdır. Hayata ilişkin tüm beklentisi orta üst sınıfın yaşadığı Zekeriyaköy'de güzel bir evde oturmaktır. Zekeriyaköy tüm film boyunca ana karakter tarafından o kadar çok tekrarlanır ki, ana karakteri suça yönlendiren, hayatının ait olması gereken İstanbul'un simgesi haline dönüşmesi yadırganmaz. Anlatının sonunda da sınıf atlamanın ve zenginliğin mekânı Zekeriyaköy'deki villanın uçuşan perdeleriyle öykü sonlanır.

2000'lerden itibaren sinema perspektifinden gözlenen İstanbul, gerçekten hiçbir şekilde romantize edilmeyen, suçun ön plana çıktığı ve kaçılması gereken bir yer olarak ortaya konmuştur. Bu anlamda değişmez bir ana karakter olarak sıkça İstanbul görülür ve artık tipleşmiş durumdadır. İstanbul'un bir periferisinin imgesi görüldüğü zaman, oradaki dokuya ve temaya ilişkin hemen bir fikir elde edebilir hale gelmiştir. Burada gelişecek hikâye mafyatik ve suça dönük, dayanışmanın bir şekilde erozyona uğrayacağı ikili bir yapı olarak çoktan kurgulanmış olur. Neoliberalizmin en bariz ve en saf görüldüğü yer olarak izleyici tarafından okunmaya başlar. Bu anlamda İstanbul gerçekten de sinemasal olarak suçun başkenti bir karafilm mekânıymışçasına 2000'lere damgasını vurur.

Bu dönemde neoliberalizmin en sert öykülerinden birini kent mekânın acımasız periferilerini de gözler önüne seren Erdem Tepegöz'ün *Zerre* filminde tanıklık edilir. Aslında Zerre filmi Yeşilçam'ın *Sultan'*ı kadar acımasız ve zalim rant kavgalarını çalışan emekçi kesimler açısından yeniden sergilerken daha sert bir imajın yaratır (Şentürk, 2016). Örneğin Kartal Tibet'in yönettiği *Sultan'*ın çamurlu gecekonduşundan çıkıp kent merkezindeki şımarık bir kadına hizmet ediyor oluşu Yeşilçam'ın kendi naifliği ve Türkan Şoray'ın fantastik cismaniliğinde daha katlanır imgeler üretirken; Zerre çok sert bir anlatının odağı olur. İstanbul artık suça dolup taşmış insanlar sömürölmek için istifler hâlinde Gebze'ye götörölmeye başlanmıştır. Yeni sinema fazlasıyla erkeklerin kendi kaderlerine ağıt yaktıkları bir sinemaya dönüştüğü için sömürünün kadınların perspektifinden okunduğı nadir örneklerle karşılaşmaktadır. Burada özellikle kadınların kent periferilerinde neoliberal sömürü içerisinde nasıl kullanıldıkları ve sömüröldükleri konusunda İstanbul'u daha da katlanılmaz bir şehir olarak sunmaktadır.

3. SONUÇ

Sinemasal bir kent olarak düşünöldüğünde geniş bir plato olarak İstanbul'un varlığını devam ettirdiğı aşikârdır. 1996'dan günümüze kadar Yeni Türk Sinema, bir kent mekânı olarak bazen Adana'yı, çok nadir İzmir'i, bazen Ankara'yı gösterir ama neredeyse bütün sinemasal mekânların tek bir alanı olarak yıkıcı bir üstönlökle İstanbul'u kullanır. Yirmibeş yıllık bir tarihe bakıldığında bu üstönlökle İstanbul'u âdetâ bir karakter olarak Türk sinemasının merkezinde tutmaya da devam etmektedir. Ayrıca Türk sinemasının sadece anlatı düzeyinde değil, aynı zamanda üretim araçlarıyla birlikte İstanbul'dan ibaret olduğı gerçeğı görmezden gelinemez. Üretim araçları, yapım şirketleri dahası sektörün tüm unsurlarının İstanbul'da olması da İstanbul'u çoğı anlatının merkezine koyan ticari bir unsur olmaktadır (Suner, 2006, s. 217).

Yeni Türk sinemasında göröldüğü üzere İstanbul'u tıpkı Yeşilçam sinemasında olduğı gibi anlatı odağının merkezine taşımış; fakat Yeşilçam sinemasından farklı olarak onu sosyal bir ayrıştırmâ mekânı olarak kullanmıştır. Gerek popüler sinema gerekse sanat sineması için İstanbul, artık sabıkâlı ve suça teşne bir kent olarak imgeleştirilmiş ve bu imgenin ötesine geçen romantik komedi gibi film furyalarında yarattığı imajı oldukça kısa ömürlü olmuştur.

Batı'da üretilen filmlerin teknik ve ekonomik gücü ile rekabet edemeyen yönetmen ve yapımcılar İstanbul'un karanlık ve polisiye yönüne odaklanmış olması belki de alt kültür anlatılarının Yeni Türk Sineması içerisinde kapladığı alanı oldukça genişletmiştir. Bu çalışmada da hem popüler sinema kanadı hem de sanat sineması kanadında bu karanlık alt kültür anlatılarının hakimiyeti söz konusudur. Doğal olarak da İstanbul'un, suçun başkenti olarak anlatı çeşitliliğini türler arası geçişliliğı de kullanarak daha da çoğalttığı görölmüştür.

Çalışma boyunca ele alınan örneklerden de anlaşılacağı gibi İstanbul, Yeşilçam'ın köşkler ile merkezin kenar mahallelerinin anlatıldığı döneminden farklı olarak sosyoekonomik iki boyutluluğı çoktan aşmış çok katmanlı ve çok boyutlu kent okumaları ortaya çıkartmıştır. Yeşilçam sinemasının yekpare olarak kötücöleştirildiğı İstanbul artık kötölüğün, suçun, karmaşanın derecelendirildiğı farklı farklı İstanbul'dan bahseder hale gelmiştir. Bu anlamda oldukça geniş bir ayrıştırmâ mekânı olmuştur. Yukarıda tartışılan pek çok film örneğı göstermiştir ki İstanbul sadece karmaşanın

değil aynı zamanda ekonomik, politik ve kültürel olarak pek çok ayrıştırmanın mekanıdır. Bu anlamda Yeni Türk Sineması İstanbul'u bir kent mekânı olarak sunmanın çok ötesinde alegorik olarak bölünmüş bir karakter gibi anlatısının odağında tutmuştur.

Mehmet Öztürk'ün 2008 tarihli *Sine-Masal Kentler* adlı çalışmasında İstanbul için “Her şeye rağmen (zira bu kentten hemen hemen herkes sızlanır, ama neredeyse hiç kimse ondan vazgeçemediği gibi, Türkiye’deki hemen herkesin yaşamak istediği bir yer, sönmeyen hayallerin şehridir” der. Hatta Jean Baudrillard’ın New York için söylediği “Başardım yaşıyorum sözünün bu şehre daha çok yakıştığını da savunur. Ama günün sonunda İstanbul kocaman bir hayal kırıklığıdır” diye noktalar (Akt.Öztürk, 2008, s. 439). Türk sineması için artık bir umudun değil keşmekeşin, kötülüğün, tekinsizliğin öznesi haline gelmiş yeni bir İstanbul vardır.

Kaynakça

Aksak, B. (Yönetmen). (2015). *Bana Masal Anlatma* [Film]. BKM.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.

Aydoğan, D. (2017) *Küreselleşme, Bunalım ve Türk Sinemasında İstanbul İmgesi*. International Congress of Management, Economy and Policy Proceedings Book.

Baltacı, A. T. (Yönetmen). (2014). *Hadi İnşallah* [Film]. 25 film.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2014). *Patron Mutlu Son İstiyor* [Film]. BKM.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2015). *Kocan Kadar Konuş* [Film]. BKM.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2016). *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* [Film]. BKM.

Çalışkan, A. (2022). Kentlerde Suç ve Suç Verileri Üzerinden Bir Analiz. *Dert Yükü Mekânlar*, Ed. Kaya, G., İstanbul: Nika

Çiçekoğlu, F. (2014). *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis.

Deniz, Ö. (Yönetmen). (2015). *Sevimli Tehlikeli* [Film]. Avşar Film. Dnz Film.

Gökulu, G. (2010). Kent Güvenliği Kentleşme ve Suç ilişkisi. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 24(1),209-229.

Er, M.B. (Yönetmen). (2009). *Kara Köpekler Havlarken* [Film]. Karakırmızı Film.

Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2009). *Neşeli Hayat* [Film]. BKM.

Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2017). *Tatlım Tatlım* [Film]. BKM.

Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2008). *Organize İşler* [Film]. BKM.

Gökbakar, T. (Yönetmen). (2008-2019). *Recep İvedik* [Film]. Özen-Aksoy-Çamaşırhane.

Gökbakar, T. (Yönetmen). (2013). *Celal ile Ceren* [Film]. Çamaşırhane.

Jenks, C. (2006). Alt kültür, Çev. N. Demirkol, İstanbul: Ayrıntı.

Irmak, Ç. (Yönetmen). (2006). *İssiz Adam* [Film]. Most Production.

Kabadayı, L. (2018). Film eleştirisi. İstanbul: Ayrıntı.

Ketche. (Yönetmen). (2009). *Romantik Komedi Aşk Tadında* [Film]. Boyut Film.

Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Özlevi, E. (Yönetmen). (2013). *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* [Film]. Boyut Film.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi. Ankara: İmge.

Öztürk, M. (2008). Sinematografik Kentler Mekânlar. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Savage, M. Ve Warde, A. (1993). Urban Sociology, Capitalism and Modernity. London: Macmillan International Higher Education.

Sayıcı F. (2015) "Türk Sinemasında Arzu Film Ekolü ve Önemi." *Film Arası*. 52, 24-27.

Süalp, Z. T. A. (2009). "Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen "Hiçlik" Kutsamaları seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin "post"lar zamanı..." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika*, İstanbul: Bağlam

Suner, Asuman. (2006). Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis

Şeker, M. (Yönetmen). (2008). *Aşk Tutulması* [Film]. Sugar Film.

Şeker, M. (Yönetmen). (2008). *Çakallarla Dans* [Film]. Sugar Film.

Şeker, M. (Yönetmen). (2009). *Aşk Geliyorum Demez* [Film]. Sugar Film.

Şentürk, B. (2016) "Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü " *Fe Dergi* 8, no. 2 (2016), 149-169.

Tepegöz, E. (Yönetmen). (2012). *Zerre* [Film]. Kule Film.

Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Sultan* [Film]. Arzu Film.

Turgul, Y. (Yönetmen). (1996). *Eşkuya* [Film]. Filmacass.

Uzun, N. (2022). Kentte Seçkinleştirmenin İstanbul Halleri, *Dert Yüğü Mekânlar*, Ed. Kaya, G., İstanbul: Nika

Vitrinel, . (Yönetmen). (2014). *Fakat Müzeyyen Bir Derin Tutku* [Film]. Firuz Film.

Vitrinel, . (Yönetmen). (2012). *Geriye Kalan* [Film]. Firuz Film.

Yüce, S. (Yönetmen). (2006). *Çoğunluk* [Film]. Yeni Sinemacılar.

Yürekli, O.S. (Yönetmen). (2022). *The Bağcılar* [Film]. Yakamoz Prodüksiyon.

İnternet Kaynakları

Haberturk.com (2010). *Recep İvedik'i Hemşerilikten Attılar* Habertürk.com 1Temmuz 2022 tarihinde <https://www.haberturk.com/yasam/haber/207365-recep-ivediki-hemsehrilikten-attilar> adresinden erişildi.

Turan B. (14.07.2020) Varoşum,Varoşsun,Varoş. Sozcu.com. <https://www.sozcu.com.tr/2020/yazarlar/pinar-turan/varosum-varossun-varos-5642365/> adresinden erişildi.