

DOI: 10.7596/taksad.v1i3.136

## TÜRK SİNEMASI'NDA İSTANBUL İMGESİ

\*İbrahim Yenen

### Özet

Sinema teknik ve sanatsal bir içeriğe sahip olmakla birlikte toplumsal bir uzanıma da sahiptir. Sinemanın bu sosyal boyutu farklı kültürel öğelerin temsilini beraberinde getirmektedir. Sosyo-ekonomik ve kültürel hayatın bütün ayrıntılarını içeren toplumsal hayatın farklı görünüşleri sinematografik imgelemenin nesnesi olabilmektedir. Erkek-kadın ilişkileri, yoksulluk, adalet, eğitim ve din gibi konuların yanında şehirler sinemanın ilgi gösterdiği konuların başında gelmektedir. Soyut kültürel estetiğin fiziksel bir forma dönüştüğü mekânlar olarak şehirler film anlatılarının belirgin veya gizli aktörleri olmuşlardır. Genelde filmsel bir hikâye anlatısının mekânsal arka planını oluşturduğu varsayılan şehirler fon olma özelliğinin ötesinde etkin bir rolle temsil edilebilmişlerdir. Bu anlamda Türk Sinema'sında imgelenen İstanbul, son yüzyılda ülkemizin geçirmekte olduğu sosyal ve kültürel dönüşümün seyrini izleme imkânı sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, kent, İstanbul, imge

### Abstract

Beside the cinema have technical and artical context also have a social expansion. This cinema's social dimensions bring about representation which have different cultural component. Various appearances of social life that consisting of socio-economic and cultural lifes details may be the object of cinematographic imagery. Like man-women relations, poverty, justice, education and religion also cities is used one of main film topic. The cities which in nonphysical esthetic turn into physical form is distinctive or confidential agency in film scripties. This cities that consist of the back ground of film scripties is represented not only filmic phon also active role. In this sense Istanbul was to imagined in Tukyish films offer chance to observe social and culturel transformation that our country encountered in last century.

**Key Words:** Cinema, city, Istanbul, imagine

\* Karabük Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi.

## L'image d'Istanbul dans le cinéma turc

Le cinéma a des aspects techniques et artistiques, mais il aussi a une dimension sociale. La dimension sociale du cinéma apporte en soi les représentations des différents éléments culturels. Les différentes manifestations de la vie sociale contenant tous les détails de la vie socio-économiques et culturelle peuvent être les objets de l'imaginaire/image cinématographique. En plus des relations hommes-femmes, de la pauvreté, de la justice, de l'éducation et de la religion, la ville est aussi un des sujets principaux auquel le cinéma s'intéresse. Les villes, en tant qu'endroits où la culture abstraite de l'esthétique s'expriment sous une forme visuelle, sont devenues des acteurs apparents ou cachés du récit. Les villes, constituant en général l'arrière-plan spatial des récits cinématographiques, sont représentées sous un jour actif en faisant presque abstraction du fond. En ce sens, Istanbul nous permet de suivre l'itinéraire de la transformation socioculturelle de notre pays à partir d'un moment donné.

**Mots-clés :** Cinéma, Ville, Istanbul, Image

### صورة إسطنبول في السينما التركي

السينما التقنية والمحتوى الفني، أيضا له باع في المجتمع وهذا يمثل البعد الاجتماعي الذي يجمع العناصر الثقافية المختلفة

فالحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية مع كل تفاصيلها وكذلك الحياة الاجتماعية من خلال وجهات نظر مختلفة من الممكن أن تكون كائنا وهما في السينما التصويرية ومن بين المواضيع التي لاقت الأهمية واحتلت المكانة الأولى كموضوع العلاقة بين الرجل والمرأة والفقر والعدالة والتربية والدين وغيرها من المواضيع كان لتصوير المدن أيضا أهمية في السينما وأصبحت المدن كالأماكن مجردة من الجماليات الثقافية في شكلها المادي لسرد الفيلم سواء أكانت واضحة أم خفية وبشكل عام يؤخذ في الحسبان في الأفلام القصصية المدن كخطة مدروسة لما له من تأثير وصفات خاصة في التمثيل وعلى هذا الأساس فإن مدينة إسطنبول في هذا العصر الأخير يعرض في بلدنا على أنه يمر في حالة من التحول الاجتماعي والثقافي

### كلمات البحث

السينما ، المدينة ، إسطنبول ، تصوير

## 1. Sinemada Kent Temsili ve Sinema-Kent İlişkisi

Kentsel bir icat olarak sinemanın anlatsal dekor ve mizanseninin genellikle fiziksel özelliklerinin ön planda tutulduğu bir kent ortamında şekillendiği kabul edilmektedir (Michel, 2004: 59). Sinemanın teknolojik bir aygıt formatında icat edildiği şehrin (Lyon) meydan ve merkez mekânlarının görüntülerinden başlayarak günümüze kadar dünyanın önemli pek çok kenti, pastorel bir anlayışla filmlerin doğal dekor alanı olarak kullanmıştır. Fotoğrafik ilerlemenin bütüncül nihai şekli kamera, ilk dönem sinema filmlerinde dünyanın önemli kentlerinin cadde, sokak, sur, bistro ve binaları ile çatılarını evrenin sonsuz karelerinden birer örnek olarak yansıtmıştır. Sinemanın teknik bir alet olma özelliğinin sosyo-ekonomik bir olguya evrilmeye başlamasına tekabül eden yıllarda ise kentsel tema, ilkel görüntülerin geliştirilmesiyle bağımsız bir tür haline gelmiş ve kent portreleri, sinemasal kurgunun önemli unsurlarından biri olarak benimsenmiştir. Sinema teknolojisinde stüdyoların kullanılması ile birlikte dış mekânın kullanımı belirli bir dönemde azalma eğilimi gösterse de farklı akım ve yönetmenlerin sinema anlayışlarının ürünleri tarafından doğal mekân olarak kent, canlılığını ve geçerliliğinin korumaya devam etmektedir (Michel, 2004: 60–63).

Sinema tarihi araştırmalarında kentlerin sinemada temsiliyeti üç farklı biçimde incelenmiştir:

1. Doğallaştırılmış kent: İnsanların gündelik hayatında iddiasız bir şekilde var olan şehir. Şehir sadece 'orada'dır ve sıradan bir arka perde işlevi görür.
2. Ütopik kent: Tahayyül edilen olumlu ideal kent: Gelecekte bütün insanların yaşayacağı kent tasavvuru.
3. Disütopik kent: Tahayyül edilen olumsuz ideal kent: Bilimsel teknolojik imkânlarla gerçekleştirilen geleceğin bilim-kurgu filmlerindeki olumsuz kent imgesi (Easthope, 2004: 127-135).

Sinema ve kent ilişkisini özetleyen bu üç filmsel kent imgesinin sınıflandırılmasındaki temel kriter, perdede yansıtılmak istenilen ideal görüntülerin gerçeklikle kurduğu varsayılan irtibatla ortaya çıkmaktadır. Çünkü muhal ve hakikat arasındaki ilişkinin kamera aracılığıyla nasıl yansıtılacağı tartışmalarının bir özeti olarak sinematik gerçeklik olgusu ile kentsel imge arasındaki ilişkinin niteliği, filmlerin sosyal ve kültürel etkinliğiyle paralel bir durum göstermektedir. Özellikle günlük hayatın bütün yönleriyle olduğu gibi sinemaya aktarılması anlayışının gerçekçi belgesel sinema alanındaki örnekleri, İtalyan Yeni gerçekçi ve Fransız yeni dalgasıyla sinemada yetkin eserler olarak kabul edilmişlerdir. II. Dünya Savaşı sonrası yıkım ve tahribata tepki olarak Yeni Gerçekçi akımı ortaya çıkarken diğer taraftan 1950'li yılların sonlarından itibaren yönetmen sineması olarak Fransız Yeni Dalgası ortaya çıkmıştır (Alkan, 2007: 50).

Aynı zamanda sinema ve kent arasındaki bu tarihsel ilişki farklı kültürel olgular olarak iki şekilde de incelenebilmektedir. İlk olarak kent fiziksel görüntü açısından filmlerin verili dekor ve mizansenini oluşturmaktadır (Özdamar, 2006: 23). Bu haliyle bir kent, insanların gündelik hayat rollerini gerçekleştirdikleri bir sahneye benzetilebilir. Yani, kent ve sinema aslında toplumsal gerçekliğin yansıdığı iki farklı sahneye dönüşmektedir. Fakat insanların gerçek

hayat rollerini sahneledikleri basit ortamları perdeye yansıtma özelliği sebebiyle sinema kentsel gerçekliği kuşatarak ‘kapsayıcı’ bir konuma yükselir. İkincisi olarak ise, kentin sinema eserlerinin ortaya çıkmasını sağlayan bir zemin olmasıdır. Bu durumda ise kent, yedinci sanatı meydana getirmek için fazla çaba sarf etmeyeceği kolay ve doğal bir stüdyosu haline gelmektedir. Kısaca bir kent; caddesi, sokağı, park ve bahçeleri, tarihi ve doğal güzellikleri ve insanları ile filmlerin kullanmak için birçok sebebi olduğu çevresel bir çekim platosu işlevi görür.

## 2. Türk Sineması’nda İstanbul İmgeleri

Sinema, sadece bir eğlence aracı değil aynı zamanda kültürel yapıyla etkileşim halinde olan toplumsal bir olgu özelliğine sahiptir. Bu etkileşimin gereği olarak toplum içerisinde meydana gelen herhangi bir hareketliliğe (değişim, dönüşüm, kırılma vb.) sinema kurumu kayıtsız kalmamaktadır. Türk sinemasının ilk dönemlerinden günümüze kadar uzanan değişerek ve gelişerek meydana gelen kurumsallaşma süreci incelendiğinde siyasi, askeri, ekonomik, kültürel ve demografik gibi sosyal alanlardaki hareketliliklerin doğrudan veya dolaylı olarak bu sürece uygun benzerliği tesadüf olarak değerlendirilmemektedir. Türk sineması ile Türk toplum yapısının dönemsel ve olgusal benzerliği, sinemanın faaliyet gösterdiği Türk toplumu ile yoğun kültürel ilişkiden kaynaklandığı ifade edilebilir. Çünkü bir ülke sinemasının niteliği ve vizyonunu belirleyen öğeler, söz konusu ülkenin üzerine inşa edildiği geleneksel birikimde aranabilir (Scognamillo, 1994: 63). Aynı zamanda bir ulus sinemasını bütün özellikleri ile icra eden sanatçı, içinde yaşadığı toplumun ve sosyal çevrenin bir üyesi olarak hem sanat sezgisi hem de sosyal bilinci ile “toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşması”nın denetimi altında işlevsel bir önem kazanmaktadır (Güçhan, 1992: 56).

Tarihi ve kültürel önemi dolayısıyla 2010 yılı Dünya Kültür Başkenti unvanıyla taltif edilen İstanbul, Türk Sinema Tarihinde de konu ve karakter temsilleri açısından kültürel ve görsel görkemine uygun bir film şekilde temsil edilmiştir. Türk Sinema ürünlerinde sıkça başvurulan bu kent imgesinde, Türkiye’nin toplumsal değişim tezahürleri ile İstanbul imgesinin filmlerde kullanılan tezahürleri benzerlik göstermektedir. Bu noktadan hareketle 1950’li yıllara kadar imparatorluk bakiyesi, sakin ve kendi halinde eski bir başkent olarak huzurun ve güzelliğin yansıtıldığı İstanbul’un, 1960 sonrası sanayileşmenin kazandırdığı hızlı bir süreçle içgöç olgusunun muhatabı olan kente dönüştüğü ifade edilebilir. Aynı şekilde 1970’li yıllarda içgöçle gelen insanlar temel barınma ihtiyaçlarını giderebilmek amacıyla yeni bir “kültürel barınak (gecekondu)” icat etmişler ve 1980’li yıllardan sonra geldikleri memleketlerine geri dönmeyi düşünmemeye başlayan bu içgöçerler, İstanbul’un kenar mahallelerindeki gecekondualarının “getto”laşmaya başlamasıyla varoluşsal ve sınıfsal sorgulamalarının hazır cevaplarını buldukları yeni bir “sanatsal barınak (arabesk)”ın en geniş kitlesi haline gelmişlerdir. 1990’lı yıllarda ise dördüncü kuşak haline gelen ve İstanbul’da dünyaya gelen yeni nesil, modernleşmenin bireyselleşme boyutunu İstanbul’un karanlık dar sokaklarında tecrübe etmeye çalışmış ve bu tecrübe 2000’li yıllarla birlikte beyaz perdeye içinde insanın kendini kaybettiği tekinsiz mekânlara dönüşmüştür. Kısaca, Türk sinemasının

farklı dönemlerinde çekilmiş filmlerde gözlemlenen toplumsal hayatın değişim seyrinin, farklı İstanbul imgelerini de beraberinde getirdiği söylenebilir. Bu makalede, toplumsal değişim sürecinin kentsel yansımalarını, demografik dalgalanmaların oluşturduğu yeni mekânsal formların beraberinde getirdiği kültürel örüntülerle hisseden bir aktör olarak İstanbul imgesi; kentsel dokunun iç-göç unsuruyla değişmeye başlaması düşüncesinden hareketle mevcut veya yeni oluşan kültürel mekânlar (ev, apartman, gecekondü, getto, kenar mahalle vb) üzerinden incelenecektir.

#### a. 1923–1960 Yılları Arası Türk Sineması’nda İstanbul: Ev

Türk sinema tarihinin başlangıcından bugüne kadar yapılmış filmlerin büyük çoğunluğunun İstanbul’da çekildiği ve Türk Sinema tarihinde İstanbul’u ve birçok semtini ilk görüntüleyen yönetmenin Muhsin Ertuğrul olduğu kabul edilmektedir. Tabloda görüleceği üzere bu dönemde, içerisinde isim olarak kullanılan İstanbul filmlerinin çokluğuna rağmen içerik itibarıyla az sayıda filmin, İstanbul’u konu aldığı belirtilebilir. 1922 yılında Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk* filmi, ilk defa eski Galata Köprüsünü gösterir ve bu sahnede gündelik hayat, doğal seyriyle aktarılır. Fesli, hasır fötr şapkalı erkeklerle, bazıları başörtülü, çarşafılı bazıları da modern giysili azınlığı oluşturan kadınlarla dolu vaziyetteki köprü manzarası, İstanbul’un sade görüntülerinden bir bölüm içermektedir (Özgüç, 2005: 374-375).

Sayı	Film Adı	Yönetmen	Yılı
1.	İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk	Muhsin Ertuğrul	1922
2.	İstanbul Perisi	Fazıl Necip	1922
3.	İstanbul Sokaklarından	Muhsin Ertuğrul	1931
4.	İstanbul Geceleri	Mehmet Muhtar	1950
5.	İstanbul Çiçekleri	Muammer Çubukçu	1951
6.	İstanbul’un Fethi	Aydın Arakon	1951
7.	İstanbul Kan Ağlarken	Kani Kıpçak	1951
8.	İstanbul Havası	Zeki Alpan	1952
9.	İstanbul Yıldızları	M. Muhtar-O. Atadeniz	1952
10.	Drakula İstanbul’da	Mehmet Muhtar	1953

11.	İstanbul Canavarı	Çetin Karamanbey	1953
12.	Görünmeyen Adam İstanbul'da	Lütfi Ö. Akad	1955
13.	Uçan Daireler İstanbul'da	Orhan Erçin	1955
14.	Çölde Bir İstanbul Kızı	Faruk Kenç	1957
15.	İstanbul Macerası	Carl Mohner	1958

1920'li yıllardan başlayarak 1950'li yıllara kadar Türk Sineması alanındaki faaliyetler, Muhsin Ertuğrul ve Geçiş dönemi genç sinemacıların filmleriyle özdeşleştirmektedir. Özellikle 40'lı yıllara kadar Ertuğrul, döneminin en önemli adamı olarak ve yeni kurulmuş cumhuriyetin Batılılaşma ve modernleşme projesini benimsemiş "tiyatromsu" film anlayışının örneklerini ortaya koymuş bir yönetmendir. Geçiş döneminin en belirgin özelliği ise, bu tiyatromsu dilin yavaş yavaş terk edilerek anlatım dili, kurgusu ve kamera hareketleri ile sinemasal anlatımın oluşmaya başlamasıdır (Esen, 2010: 32–45). Başlangıcından 1950'li yıllara kadar çekilen filmler içerisinde İstanbul, yaşanmak istenilen, düzenli, modern ve son derece güzel bir şehir olarak gösterilmektedir. Bu dönem filmlerinde, modernleşmenin tezahürü olarak caddelerde arabalar, boğazda vapurlar, Beyoğlu'nda tramvay ve Haliç'te Galata köprüsünün açılıp kapandığı görülmekte ve modern bir şehir hayatında her şeyin yolunda olduğu hissi uyanmaktadır. İstanbul'da yaşayanlar, çağdaş Avrupa başkentlerindeki gibi modern giyimli ve batı müziğiyle neşelenen insanlardır. Bunların yanında, dünyanın biricik süsü Boğaz, ağaçlarla örülü ve şehrin içine kıvrılmasıyla İstanbul'un en doğal şaheseridir. Bu güzelliğin içinden yelkenliler ve büyük gemiler geçer (*Bir Millet Uyanıyor, 1932*) ve tarihi eserlerinin yanında yeni modern binalar ve geniş caddeler (*Kanlı Para, 1953*) görülür. İstanbul insanı da refah içinde, aşçı, uşak, hizmetçi gibi çalışanların idare ettiği mutfağı ve kileri ağzına kadar dolu Boğaz manzaralı lüks yalılarda yaşayanlar olarak temsil edilir (Öztürk, 2003: 66). Kısaca bu yılların Türk Sinemasında İstanbul, binlerce yıllık görkemi altındaki huzuru, sükûneti ve asaleti ile temsil edilmektedir.

1950'li yıllardan sonraki dönem, kentsel öğelerin yoğunluğu sebebiyle İstanbul sineması olarak da isimlendirilmiştir. İstanbul, bu dönem filmleri içerisinde sıradan bir mekân değil, anlatının kurucu unsuru olan asıl mekândır. Yeşilçam melodramlarında kent, iç mekâna dönüşmüş bir arka plan işlevi görür ve İstanbul görüntüleri, bahçesi ve terası olan klasik Osmanlı hayat tarzının son numune evleri, Arnavut kaldırım sokakları, boğaza tepeden bakan çay bahçeleri, cami ve minare silüetleri, pencerelerinden çamaşırların sarktığı mahalle evleriyle temsil edilir. Bu dönem filmlerinde kentte yaşayan kesimlerin ve filmin esas kahramanlarının çoğu İstanbullu karakterlerden meydana gelmektedir. Henüz kent, göç olgusu ile karşılaşmamış fakat sessiz ve yavaşça ilk sinyallerini almaya başlamıştır. Ancak modern ve geleneksel (alaturka ve alafranga) zıtlık toplumsal yapıda açıkça kendini

hissettirmektedir. Netice itibariyle klasik Yeşilçam melodramlarında İstanbul'un, aşinalaşmış, evcilleşmiş ve iç mekâna dönüşmüş bir arka plan işlevi gördüğü ifade edilmektedir (Suner, 2006).

1950–1960 arası dönem filmlerinde kullanılan ana ve yan mekânlar ise sokak ve cadde, meydan, yeşil alan/park, piknik alanı, tarihi kent surları, postane, mahkeme, hastane, hapishane, karakol, cami, okul / üniversite, nikâh salonu, spor sahası, mezarlık, tamirhane / garaj, büro, çamaşırhane, randevuevi, gazino / gece kulübü, sinema, meyhane, kahve, dükkân, film seti ve fabrikadır. Mekân-kimlik ilişkiseliliği açısından İstanbul'daki bazı mekânlar, sinemada simgesel anlamlara sahiptir. Bunlara en iyi örnek, Hilton Otelinin üst gelir grubunu, Eyüp ya da Samatya semtinin ise alt ve orta gelir grubunu simgelemesidir. İstanbul'un en önemli merkezi olma özelliğini taşıyan İstiklal Caddesi ise kentin en kozmopolit yeri olarak sunulur (Özdamar, 2006: 41).

#### **a. 1960'lı Yıllar Türk Sineması'nda İstanbul: Göç**

1960'lı yıllar, Türk sinemasının ürettiği film sayısı ve bu filmlerin geniş kitleler tarafından ilgiyle takip edilmesi açısından Türkiye'de sinemanın zirve dönemini yaşadığı yıllara rastlamaktadır. Bu dönem sinemasında popüler filmlerin yanı sıra göç, kentleşme ve sanayileşme olgularının şekillendirdiği yeni kültürel ortamı eleştiren filmler yapılmıştır. Bu filmler, geleneksel hayat tarzından modern kent hayatına geçme aşamasında arada kalmış insanların değişen aidiyetlerini, çözülen akrabalık bağları yerine sosyal grupları, yeni kültürel temelli örgütlenmeler ve ilişkiler biçiminin yeni yansımalarını ortaya koymaktadır. Ayşecik, Ömercik, Yumurcak gibi kahramanı çocuk olan filmler, şarkıcı filmleri, melodramlar, masal filmleri, Küçük Hanımefendi serileri, Turist Ömer, Cilalı İbo gibi halk tipi güldürü örnekleriyle toplumsal değişimin günlük hayattaki tezahürleri bu kahramanların kimlikleri aracılığıyla yansıtılmaktadır (Kaplan, 2004: 176–177).

Çok partili hayata geçilmesi sonucu iktidarın sosyal dinamiklerinin farklılaştığı 60'lar Türkiye'si'nin İstanbul'u, film karakterlerinin hayallerini süsleyen şehir olarak ayrıcalıklı konumunu muhafaza etmiştir. Bu hayal, fakir için para, duyguları bastırılmışlar için kadın, ezilmiş için de güç, kudret ve şöhrettir. Dönem filmleri artık Anadolu'dan büyük beklentilerle gelen insanların şehirle karşılaştıkları Haydarpaşa'dan umutları gerçeğe dönüştürmesi arzu edilen İstanbul'a girişle başlamaktadır. Bu yılların ortalarından itibaren filmlerin merkezi İstanbul'un içinden çevreye, dışarıya kaymış ve kente içerden bakışın yerini dışarıdan ve yabancı bir bakış almıştır. Bu bakış kente yeni göç edenlerin bakışıdır. Bu yeni bakışın bütün yönleriyle tahlil edildiği filmlerde kentle kurulan yakınlık ilişkisinin, yerini mücadele merkezli düşmanca bir ilişkiye bıraktığı gözlemlenmektedir. İstanbul artık karşısında ancak mücadele ile ayakta durulabilen ve kötülöklere karşı güzelliğini ortaya çıkaran acımasız bir şehirdir (Suner, 2006: 222).

Siyasal ve toplumsal birçok sebep sonucu ortaya çıkan içgöç olgusu sonuçları itibariyle Türk Sinemasında ilk defa Halit Refiğ tarafından yönetilen *Gurbet Kuşları* (1965) filmiyle ele

alınmıştır (Özgüç, 2005: 43). Maraşlı bir aile işleri bozulduğu için sahip oldukları bütün varlıklarını satarak yeni bir hayata başlamak ümidiyle İstanbul'a göç eder. Yani hayallerinin başkenti İstanbul'dur. Fakat hayalleri; ailenin erkek çocuklarının aşk ilişkileri, kentin ekonomik düzenine ayak uyduramama gibi geleneksel davranış kalıplarından farklı sebeplerle gerçekleşmez. Kız kardeşinin İstanbul'un cemiyet hayatına (sosyete) dâhil olma uğruna evden kaçması, kötü yola düşmesi ve ölümü ile sonuçlanan olaylar üzerine kentin karmaşık ilişki ağında parçalanan aile, İstanbul'da tutunamayacağını anlar ve memleketlerine geri dönerler. Film, ailenin şehre ilk geldiğinde iştah ve heyecanla baktıkları Haydarpaşa'da fakat bu defa mahzun ve öfkeli bakışlarla sona erer.

1964 yılında ilki gerçekleştirilen Antalya Film Festivalinde en iyi yönetmen ve en iyi film ödülleri kazanan *Gurbet Kuşları* filminde (1965), aslında İstanbul'un farklı nitelikte insanları barındıran ve birbirleriyle bütünlük teşkil eden geleneksel ve batılılaşmış ikili yapısı anlatılmaktadır. Kentin esnaf ve zanaatkarlarının yaşadığı mahalleleri (Kurtuluş, Tarlaabaşı, Süleymaniye) ile üst gelir grubuna ait insanların yaşadığı semtleri (Nişantaşı, Maçka) bu iki yapıyı sınıfsal çatışmanın mekânsal zemini şeklinde sahnelenmektedir. Bu çatışma zemini içinde kaybolan aile, şehrin yerleşik yapısı içinde farklı bir yapılaşma biçimi oluşturmamakta ve geleneksel İstanbul semtlerinden Süleymaniye'ye yerleşmiştir. Çünkü filmde içgöçerlerin mekânı gecekondular değil, kenar mahalleler içinde eski bir İstanbul evi olarak kurgulanmıştır (Güçhan, 1992:127).

Aynı şekilde Duygu Sağıroğlu tarafından yönetilen *Bitmeyen Yol* (1965) filminde, Anadolu'nun farkı köylerinden gelen bir grup fakir köylünün, İstanbul'da iş bulup çalışma serüveni anlatılmaktadır. Ancak büyük şehrin hayallerindeki gibi iş ve para imkânına sahip olmadığını görmelerine rağmen yine de para kazanmak için sıkıntılara katlanırlar. Sonuçta emekleri sömürülür ve büyükşehirde uyum sağlayamazlar. Şehir içinde yabancılıkları sürüp giderken kendi konumlarına dair bir bilinçlenmenin ilk filizleri de bu kent ortamında ortaya çıkmaya başlamaktadır. Sonuç olarak bu filmlerde, temsil edilen bakış açısı İstanbul'un içinden İstanbullu bir perspektiften değil, İstanbul'a yeni gelmiş, bir yabancı bakış açısıdır.

### **b. 1970'li Yıllar Türk Sineması'nda İstanbul: Gecekondu**

Taşradan İstanbul'a gelen ve tutunamayarak memleketlerine dönenlerden geride kalanlar, modern hayatın içine sızma kanalları olarak kendilerini konumlandıkları çevrelerde gecekonduyu icat etmişlerdir. Bu haliyle gecekondu, köylerden kentlere göç eden insanların toplumsal ve ekonomik gelişme seviyesini gösteren dolaysız bir kültürel yapı işlevi görmektedir. Gecekonduyunun aslında bir barınma sorunu gibi görünmesine karşın bundan çok daha fazla anlamı bünyesinde barındıran çok boyutlu bir olgu haline geldiği zamanla ortaya çıkmıştır. Gecekondu aynı zamanda arada yani hem içinde olmanın hem dışarıda kalmanın, modern mekânlarda ısrarla geleneksel hayatı devam ettirmenin mekânsal formudur. Bu haliyle gecekondular, Türk Sinemasının bu dönemde İstanbul'u tasvir etmek için başvurduğu temel anlatım formları haline gelmiştir. Çünkü gecekondular, bazen filmin kahramanı iken



bazen de film kahramanının fonu olarak kullanılmıştır (Yıldız, 2008: 92). 1970’li yıllar filmlerinde İstanbul’un rolü, modernleşme ile gelenek arasında kalmış insanların yaşadıkları gecekondular bünyesinde uyumlu hale getirmeye çalışan bir şehir konumundadır. Çünkü bu yıllarla birlikte İstanbul’da gecekondulaşma en hızlı gelişme dönemini yaşamaya ve tamamı gecekondular olan yerleşme ünitelerinin kent bütünü içinde kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Dönemin gecekondular yerleşmelerinin büyük bir çoğunluğu sanayi alanlarının çevresinde oluşarak spekülasyon bir yatırım aracı haline gelmesi de kentsel yapılanmalar açısından önem arz etmektedir (Akın, 1999: 57).

Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad’a ait *Gelin-Düğün-Diyet* üçlemesi, iç göç olgusunun meydana getirdiği gecekondulaşma sorununu başarılı bir yaklaşımla gündeme getirmiştir. Bu üçlemede İstanbul, geleneklerine bağlı Türk ailesinin başka değerler manzumesini bünyesinde taşıyan bir gecekondular ortamında temsil edilmektedir. Üçlemenin ilk filmi *Gelin* (1973)’de aile, taşı toprağı altın bu şehre zengin olmak, refahını arttırmak için gelmiş fakat taşradaki geleneksel alışkanlıklarını da İstanbul’a taşımıştır. Zaten filmde kaynana, geline şöyle nasihatte bulunur :”*İstanbul şu avlunun dışında. Burayı yine Yozgat belle.*” Çünkü büyük şehir tekin bir yer değildir ama evden dışarı çıkmadıkça gök aynı göktür. Gerçek tehlike evin dışıdır çünkü İstanbul oradadır. Filmde para tutkusu, zengin olma hırsıyla şekillenen yeni hayat tarzının pek çok güzel duygu ve hasleti de yok ettiği vurgulanmaktadır. Aynı şekilde *Düğün* filmi (1974) de renk renk, şekil şekil insanların yaşadığı İstanbul’a göç etmiş altı kardeşin İstanbul’da kendilerine bir mekân aramalarını modern insanın şehirdeki kapitalistleşme süreci ile paralel anlatır. Son olarak *Diyet* (1974) filmi ise gecekondularda yaşayan işçi insanların sorunlarını ele alır. Sonuçta üç filmde de insanlar İstanbul’un gazabına uğramış, kent yaşamına ayak uyduramamış bireylerdir. Filmlerdeki karakterler İstanbul’a bir türlü alışamamışlardır. Fakat *Diyet* filmindeki börekçi, İstanbul’da yaşamak için gerekli becerilerin kuralını öğrenmiştir ve şehrin kuralını şöyle anlatır: “*Kök salmasını bilen salıyor, dert orda değil, biz rençper kısmı tarlayı sürüp tohumu ektik mi gerisini Allah’a bırakmaya alışmışız. Bizim yaşamımız tevekküle yaslı. Burası öyle değil. Şunun bunun imiğine bastın mı tırnağını sökmedin mi ekmek yok.*” Yani İstanbul’un hayat kanunu, bir başkasının hakkına tecavüz etmekle tesis edilmektedir. Çünkü kent ahlakı insana “hep yükseğe bakacaksın, hiç yetinmeyeceksin, yetinmek iyi değil” kuralını dayatmaktadır (Tosun, 2005: 15–23).

Bu dönem filmlerinde İstanbul, insanı dönüştüren ve hatta öğüten büyük bir makinedir. Göçle topraklarından sökülüp gelen insanlar, beraberlerinde getirdikleri sosyal birikimlerinin bu şehirde herhangi bir karşılığa tekabül etmediğini acı tecrübelerle anlamakta ve bu öğütücü mekanizma karşısında” insan insanın kurdudur” düşüncesini hayat felsefesi olarak benimsemeyi tercih etmektedirler.

Gecekonduların en güzel sunulduğu filmlerden birisi de *Sultan (Kartal Tibet, 1979)* filmidir. Bu film bir geçiş dönemini simgeler. Çünkü filmde gecekondular evrilmekte oldukları arabesk kültürle bütünleşik bir yaşama doğru gidişin ilk habercilerindendir. Gecekondudaki hayat, şehrin biçimsel formasyonlarından etkilenmeyen, kendi içine dönük,

yalıtılmışlığını yeniden üreten özelliklerle inşa edilmiştir. Aynı zamanda bu durum, gecekonduları “kültürel gecikmişliğin mekânı” haline getirmektedir (Yıldız, 2005: 115). Çünkü filmin kahramanları, kentin çevresinde fakat çok uzağında cemaat ilişkilerine dayalı bir dünyayı arabesk kavramlarla kendilerine yetecek şekilde yeniden yorumlamaktadırlar. İstanbul, ancak çamurlu yollardan minibüsle ve orta-üst sınıf insanların evlerine temizlik yapmaya, sevgiliyle pastaneye veya resmi işler için gidilen bambaşka bir dünyadır. Film, gecekondulaşma olgusunun form değiştirdiği sosyal bir dönemi de yansıtmaktadır. Şöyle ki, filmin sonunda gecekonduların hepsi yıkılır. Artık şehir gecekonduların üstüne gelmektedir ve yeni bir sosyal hücre sisteminin (gecekondular yerine modern binalar yapılacaktır) başlangıcı hissedilmektedir.

### **c. 1980’li Yıllar Türk Sinemasında İstanbul: Kenar Mahalle**

1980’li yıllar Türk Sineması, hızlı kentleşmenin oluşturduğu arabesk kültür, video filmleri ve ticari arabesk filmlerin çokluğuyla dikkat çekmektedir. Kalabalık kent hayatı içinde yer edinme çabası devam eden gecekonduların insanlarının sosyal hayatın farklı katmanlarıyla bütünleşme uğraşlarının, yatay ve dikey hareketlilikler sayesinde sonuç vermeye başladığı gözlemlenmektedir. Entegrasyon yolundaki bu adımlar, gecekonduların müteahhit tarafından arsa karşılığı, kenar mahalle apartmanlarına dönüştürülmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Yaşadıkları fiziksel mekânları değişen fakat zihniyet dünyaları aynı olan insanlar, bu yenedünyada kentin ve kentli olmanın gereklerine sahip olamamanın sancısını ona karşı geliştirdiği arabesk kültür aracılığıyla hissetmektedir.

Aynı zamanda yürütmenin askeri yönetimin tarafından icra edildiği bu yıllarda toplumsal mesajların ön planda olduğu filmlerden daha çok bireysel hikâyelere odaklanan filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu dönem sinemasında önceki yıllardan farklı olarak İstanbul’la özdeşleşen ekonomik güçlüklerin oluşturduğu kötülük eksenini, mafya, uyuşturucu, fuhuş gibi yer altı dünyasının karanlık ve kirli ilişkilerine doğru kaymaya başlamıştır. Sınıflar arası aşk, dönem filmlerinin temel konularından biridir. Kahramanlar, sınıf atlamayı, aşkın sınır tanımayan boyutuyla gerçekleştirmeyi amaçlamaktadırlar. 80’li yıllar arabesk filmlerinin ortak noktası, kente yabancı bir gözle veya İstanbul’un yeni sakinleri olarak göçmenlerin oluşturduğu kenar mahalle sakinlerinin gözüyle bakılmasıdır. Bu filmlerde göçmenler, kente doğrudan ve sınırsız bir ihtirasla elde etme kararlılığıyla yaklaşmaktadırlar. Yani şehrin periferisinde konumlanan taşralı yeni göçmenler, dikey sosyal hareketliliğin çalışma ve adanmışlık gerektirmeyen araçlarıyla kendilerini İstanbul’a kabul ettirmeye çabalamaktadırlar (Suner, 2006: 223). Senaryoları arabesk müzik sözlerinden mülhem hikâyelerle kurgulanan, başrollerini arabesk şarkıcıların oynadığı bol şarkılı, gözyaşlı, dualı ve aynı zamanda cinsellik içeren filmlerde İstanbul, kahramanlarının içinde yaşadığı “öteki” şehirdir. Kentsoylu insanlar tarafından dışlanan ve benimsenmeyen varoşların sakinlerinin, duygu ve düşüncelerinin ifadesini buldukları arabesk tarzı, toplumsal yoksunluğunun çığlığı haline getirdiği ifade edilebilir. Fakat modern kent hayatının bireylerden beklediği öncelikli tutumun, rasyonel davranışları benimsemeleri gerekliliği, çağdaş toplum kuramlarında önemli bir sorun teşkil

etmektedir. Rasyonel davranışlar sonucunda ise iyi bir eğitim süreciyle kendini gerçekleştirmiş bireylerin oluşturduğu, tesadüflere yer verilmeyen bir toplum meydana gelecektir. Hâlbuki arabesk kültürde insan, hayata karşı savunmasız ve çaresizdir. Çaresiz insanın en kolay sığınağı ise düşünce ve eylemlerini kader inancıyla açıklamayı tercih etmesidir. Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Küçük Emrah, Ceylan gibi şarkıcıların başrollerini oynadıkları filmlerde kahramanların, yaşadıkları sınıfsal aşk maceralarında kaderlerine boyun eğerek mutsuz oldukları gözlemlenen insanlardan oluştuğu dikkat çekmektedir. Aynı zamanda arabesk müziğin önemli isimleri, takipçilerinin hayran oldukları kişilikleri canlandırdıkları filmlerde genellikle şehirli kızlara âşık olan ve şehirli zengin kız tarafından “taşralı”, “köylü” ve hatta daha kötü sıfatlarla suçlanan kişilikleri canlandırmışlardır. Bu taşralılar nezdinde âşık olduğu kızın dünyası yani ait olduğu evren İstanbul, kendisini bir türlü sistemine dâhil etmek istemeyen modern dünyayı simgelemektedir. Ancak temiz ve saf duygularla bu dünyaya (kız) ait olmadığını anlayan genç âşık, Allah vergisi doğal bir yetenekle şöhret olur ve aşığının kalbini tesadüflerle dolu bir dizi başarı elde ederek kazanır. Fakat genç âşık ne yaparsa yapsın ulaşacağı nihai nokta “sevimli taşralılık” sıfatından öteye geçmemektedir (Esen, 2000: 145–158).

#### **d. 1990’lı Yıllar Türk Sineması’nda İstanbul: Arka Sokaklar**

Köyden kente göçün eski hızını kaybettiği ve göç edenlerin kentle bütünleşmeye başladıkları 1990’lı yıllarda kentli insanların yaşadıkları bireysel sorunlar sinemada temsil edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde İstanbul, artık boğaz manzarasıyla, Eminönü iskelesiyle, cami silüetleriyle simgelenen bir şehir değildir. Şehrin arka sokakları, ara mahalleri ve sıra dışı mekânlar İstanbul’un yeni yüzleridir. Bu bölgelerde yaşayan insanların ait oldukları “alt kültürler” şehrin kenar mahallelerinde ve apartmanların zemin katlarında hayat bulmaktadır. Sıra dışı insanların hayatları karanlık İstanbul sokaklarında perdeye taşınır. Bir travesti ile cüce bir barmenin dostluğu (*Dönersen Islık Çal*, 1992), kadın satıcılığı, fahişelik ve uyuşturucu satıcılığı (*Gece Melek ve Bizim Çocuklar*, 1993), eşcinsellik (*Lola, Bilidikid*, 1998), bir araba hırsız ve esrarkeş kızın hikâyesi (*Tabutta Rovaşata*, 1996), mafya ve cinayet (*Karışık Pizza*, 1997) gibi konular aracılığıyla dönemin filmlerinde İstanbul ve hayat arasındaki etkileşimin seyrini de gözlemlemek mümkün olmaktadır (Pösteği, 2005: 60–61). Bu durum aslında İstanbul’un yavaş yavaş pereden çekilmeye başladığını haber vermektedir. Çünkü olaylar, dar bir sokak içerisinde, biçimsiz bir apartmanın zemin katında, bar, meyhane veya pavyonların bulunduğu mekânlarda yani hikâyenin İstanbul’da yaşandığına dair açık işaretlerle anlaşılmayan yerlerde meydana gelmektedir.

Doksanlarla birlikte İstanbul modern bir metropol kent olarak karşımıza çıkmaktadır. Sorunları, tehlikeleri, birbirine yabancılaşmış ve tepkisizleşmiş insan toplulukları, egoist bireyleri, psikolojik ve toplumsal problemleri, arka sokakları, karanlık güçleri ve illegal yaşamıyla karmaşık bir kent hüviyetine bürünmüştür. Artık İstanbul’un görkemli profili, doğal güzellikleri ya da tarihi yapıları ön plana çıkartılmaz. İstanbul, daha çok bireyin ön plana çıkartıldığı, kentli karakterlerin psikolojisinin yansıtıldığı, büyük binalar arasında

kaybolmuş ara sokaklardan, sıkıcı devlet daireleri ve plazalardan, ya da kent kalabalıklarının doldurduğu sokaklardan oluşan karelerle yabancılaşmanın arttığı geleneksel romantik fonundan sıyrılmıştır. Modern kent imgelerinin yoğunlaştığı tehlikeli ve illegal yaşamların sıkça karşımıza çıktığı kirlenmiş bir kent olarak 90 sonrasında daha gerçekçi bir şekilde filmlere yansımaktadır. İstanbul, modernleşme sürecini tamamlarken yine kendine özgü taşralığını da içinde barındırarak melez yapısının vurgulanmasıyla karşımıza çıkmaktadır (Alkan, 2007: 58–59).

Ayrıca 1990'lı yıllarla birlikte İstanbul'un özellikle "fahişelikle" tasvir edilmesinde bir artış gözlemlenmektedir. Yeni Türk Sinemasındaki bu fahişe imgesi, geleneksel Türk Sinemasından farklıdır. İstanbul bir yandan dünyaya açılıp diğer yandan taşraya, filmlerdeki fahişe karakterleri de bu iki seyri takip ederler. *Masumiyet* (1997), *Ağır Roman* (1997), *Gemide* (1998) ve *Lalelide Bir Azize* (1998) gibi filmlerde fahişelik, dramatik yapının temel unsurlarından birisidir. Küreselleşen kentin fahişelik temsili artık genelevlerin bulunduğu bölgelere has bir eylem olmaktan çıkmış şehrin bütününe yayılarak her tarafa nüfuz etmiş vesikasız icra edilen bir meslek haline gelmiştir (Çiçekoğlu, 2007: 143–144).

#### **e. 2000'li Yıllar Türk Sineması'nda İstanbul: Taşraya Doğru**

2000'li yıllarda taşra kentlerine, kasabalara yönelen Türk Sinemasında İstanbul'a karşı ilgisiz bir tavır gözlemlenmektedir. Nasıl ki ilk dönem Türk sinemasında İstanbul, filmlerin doğal mekânı, insanların varlığını içselleştirdiği yaşam alanı ise aynı içselleştirilmişlik bu defa şehre karşı umursamazlık şeklinde ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu yıllarda film hikâyeleri İstanbul'da geçmemekte, geçse de filmlerde şehir görüntüsüne pek az yer verilmektedir. Filmlerin merkezi artık taşra olmaya başlamıştır. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Balalayka* (2001), *Vizontele 1-2* (2001), *Derviş* (2002), *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004), *Eğreti Gelin* (2005), *Beynelmilel* (2006), *Yumurta* (2007), *Ulak* (2008), *Güneşi Gördüm* (2009), *Yahşi Batı* (2010) gibi filmler taşrada geçen hikâyeleri anlatmaktadırlar. Taşra kökenli ama kentlileşmiş ve eğitilmiş insanların kentle kurdukları ilişkiler dikkat çekmektedir. İki ayrı toplumsal düzenin mekânı olarak taşra ve kent; iki ayrı insan karakteri gerektirir. Zira kentin havası pazar ekonomisinin ve cemiyet tarzı ilişkilerin cangılıdır, bu da taşranın cemaat tarzı yapısının tam tersi istikamette başka bir tür birey gerektirir. Bu yeni birey ise, kendini yeniden inşa etmek zorunda olduğundan kronikleşmiş bir kayıp duygusuyla yüzleşmek zorundadır.

#### **Sonuç**

Türk sinema tarihi araştırmalarında, ilk filmler, başlangıç dönemi, tiyatrocular dönemi, geçiş dönemi, sinemacılar dönemi, rekorlar dönemi ve yükseliş gibi kronolojik sınıflandırmalar, söz konusu yılların toplumsal şartlarının sinema üzerindeki etkilerini de dikkate alarak gerçekleştirilmiştir. Çünkü bir film; senaryo, kurgu, anlatı, dekor, mizansen ve

mesajıyla zamana düşülmüş bir kayıt işlevi görebilmektedir. Sinemanın en doğal dekor ve sahnesi ise kent ve kentsel mekânlardır. Türk Sinemasında kent imgesinin oluşmasında İstanbul'un ayrı bir konumu vardır. Çünkü İstanbul, hem sinematografinin Türkiye'ye girişinin hem de ilk filmsel deneyimlerin gerçekleştiği şehir olma özelliğine sahiptir. Bu sebeple Türk sinemasının ekonomik ve kültürel altyapısını İstanbul'da oluşturduğu söylenebilir. Bu ekonomik ve kültürel destek 1960'lı yıllara kadar belirgin bir biçimde hissedilmiş bu yıllardan sonra ise Türkiye'nin yaşadığı toplumsal değişimlere paralel olarak gelişme eğilimi göstermiştir. Türk sinemasının kimliği oluşturmaya başlamasının başlangıcı olarak 1960'lı yıllardan itibaren İstanbul'un filmsel imgesi de kentin değişimiyle farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar, önemli bir toplumsal bir olgu haline gelen iç-göç ve sonucunda meydana gelen değişiklikleri takip ederek ortaya çıkabilmektedir. Sonuç itibarıyla ilk dönem filmlerinin sorgulanmayan “yerinde” duruşuyla huzuru temsil eden İstanbul, sonraki yıllarda iç-göçün kendisine yöneldiği şehir ve beraberinde getirdiği sorunlarla ayakta kalabilmek için mücadele verilmesi gereken bir kente dönüşmüştür.

## KAYNAKÇA

Akın, Oya. (1999). İstanbul Metropolitan Alanı Örneğinde Küreselleşme Olgusu ve Kent Mekânı Üzerindeki Etkileri, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. Rıfık Arslan, İstanbul.

Alkan, Hülya, (2007). Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv Ana Sanat Dalı, Dan. Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç, İzmir.

Çiçekoğlu, Feride. (2007). Vesikalı Şehir, İstanbul: Metis Yayınları.

Esen, Şükran. (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema, (2. Baskı), İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Esen, Kuyucak Şükran. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, (İkinci Basım), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Güçhan, Gülseren. (1992). “Sinema Toplum İlişkileri”, Kurgu Dergisi, Sayı:12

Güçhan Gülseren, (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Kaplan, Neşe. (2004). Aile Sineması Yılları 1960'lar, İstanbul: Es Yayınları.

Marie, Michel. (2004). “Filmlerde Kentsel Tema”, Kentte Sinema Sinemada Kent, Yay. Haz. Nurçay, Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, (1. Basım), İstanbul: Yeni Hayat Yayıncılık.

Özdamar, Zeynep, (2006). İstanbul'un 1950-1990 Dönemindeki kentsel Gelişiminin Türk Sinemasındaki Gelişimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Dan. Prof. Dr. Mehmet Ocakçı, İstanbul.

Özgüç, Agah, (2005). Türlerle Türk Sineması –Dönemler, Modalar, Tipler-, İstanbul: Dünya Kitapları.

Özgüç, Agah, (2005). “İç-Göç Filmlerinin Platosu”, Milliyet Sanat, Temmuz.

Öztürk, Zarife, (2003). “1923–1950 Yılları Arası Türk Sineması Ve İstanbul”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler–3, Yay. Haz. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Pösteki, Nigar. (2005). 1990 Sonrası Türk Sineması, (2. Baskı), İstanbul: Es Yayınları.

Scognamillo, Giovanni. (1994). Amerikan Sineması, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

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

Tosun, Necip. (2005). Film Defteri, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldız, Engin. (2008). Gecekondu Sineması, İstanbul: Hayalet Kitap.