



Kurum	: Işık Üniversitesi
Başlık	: “Tarihsel Süreçte Türk Sinemasında İstanbul” - Dicle Zeycan
Konuşmacılar	: Öğr. Gör. Dicle ZEYCAN
Video Adresi	: https://youtu.be/KIRzHekddJw
Yayın Tarihi	: 22.11.2021



Dicle Zeycan: Merhabalar, tekrardan hoş geldiniz. Soranlara heyecanlı değilim dedim, ama bir süredir bu tür etkinlikleri Zoomda yapmaya o kadar alışmışız ki, böyle ışıklar, mikrofon falan derken ister istemez heyecanlandım, ama güzel bir heyecan bu. O yüzden daha verimli geçeceğini düşünüyorum. Çoğunuz beni biliyorsunuzdur diye düşünüyorum, Mimarlık Bölümünde öğretim görevlisiyim. Dicle Zeycan adım. Bugün, aslında birazcık gündemimizden kopuk farklı bir konuyla sizlere minik bir sunum yapacağım. Benim aslında yüksek lisans tezimin bir bölümü diyebilirim bunun için. O yüzden çok sevgili danışman Hocam Tansel Korkmaz’a beni duymuyor muhtemelen ama teşekkür ediyorum. Sizin önünüzde kendisini bir kez daha anmak istedim hatırlamak istedim (pardon). Şimdi dediğim gibi farklı bir konu olacak. Biraz tarihsel süreç içerisinde Türk sinemasında İstanbul’a geçirdiği değişimler üzerinden bakacağız. Genel olarak 1900’lerin başından 2000’lerin başlarına kadar bir değerlendirme olacak bu okuma, bir kent okuması olacak. Neden İstanbul? Neden Türk sineması? Neden kent? Bunların hepsini anlatan böyle kısa bir giriş bölümünden sonra daha eğlenceli, hareketli olan filmler kısmına geleceğiz. Sizler için değişik olacağını düşünüyorum. Özellikle eski filmlere ve kentle ilişkisini merak edenler için güzel bir başlangıç olabilir, güzel bir çalışma alanı da olabilir. Şimdi başlayabiliriz. Şimdi; en başta kent kavramı üzerinde biraz duralım. 20 yüzyılda şehirlerin metropole dönüşmesiyle birlikte kent yapısı daha da karmaşıklaşmış ve tariflenmesi aslında güç bir hâl almıştır. Neden kenti sinemayla okuduğumuzu anlatmak için aslında bir giriş yapıyorum şu anda. Bu dönemdeki dönüşümü Kevin Lynch; “Büyük şehirler artık bir fenomen olmaktan çıkmış olmasına karşın dünya üzerinde güçlü bir görsel karaktere, belirgin bir yapıya sahip metropoliten alan yoktur.” diyerek özetler ve böylece yeni kentlerin eskiye nazaran aşikâr bir imgesinin olmamasından bahseder burada. Bu kontrolsüz ve büyüyen yapıyı anlamlandırmak için kentin kendisini okumak yeterli olmayacak ve kentin diğer sanatlarla ilişkisi ve temsil edilme biçimleri bu noktada önem kazanacaktır ve gerçeğin her anlatısı onun aslında birebir yansması olmak yerine baştan kurgulanması ya da Walter Benjamin’in deyişiyle yeniden üretimi olarak yapıldır. Roland Barthes ise, bu baştan yapıyı öznenin bakışını ufuğa çevirerek orada kendi gözünün ya da zihninin tepe noktası olacağı bir üçgenin tabanının kesitlemesi olarak tanımlar. Burada bahsedilen aslında sanatçının yaşamdan seçtiği kesitleri belirli bir kurgu etrafında şekillendirmesidir. Sinemada ise gerçeğin aktarımı diğer sanatlarda olduğundan çok daha güçlüdür. Çünkü sinema kent içerisinde kullandığı gerçek mekânları kameranın çevreye olduğu gibi yansıtma gücüyle izleyiciye aktarır. Böylece sinemada gösterilen yani film, gösteren (ne?) yani kent arasındaki ilişki dönüşüme değil, kameranın varlığı kaydetme becerisiyle kayıta alınır. Fotoğraf ve sinema dışındaki diğer sanatlarda bu dönüşüm doğadan seçilen birtakım öğelerin dönüştürülerek esere yansması sonucu oluşur. Çevreyi olduğu gibi

yansıtma gücüne sahip diğer sanat ise fotoğraf olarak görülmektedir. Ancak sinemayı fotoğraftan ayırd edici şey elbette içerisinde barındırdığı, yapısında barındırdığı hareketi kaydetme yetisidir. Resim, edebiyat, tiyatro ve benzeri sanatlar da doğayı ne kadar içerseler de aslında onu sunmazlar. Daha ziyade otonomik iddiası taşıyan eserler inşa etmek için ham madde olarak kullanırlar. İşte örnek vermek gerekirse, ressam gerçek bir sahneyi kendi yaptığı seçimlerle perspektif gibi bir takım değiştirme kodları kullanarak yeniden yaratır. Bu yaratım yansıtmaktan farklı bir yöntem olan çizim tekniği kullanarak ya da benzer şekilde edebî bir yazıda yazarın gördüğü gerçeklik içerisinde yaptığı seçimleri kelimeler yoluyla üreterek gerçeğin aktarımında sinema olduğundan çok daha özgür hareket edebilmektedir. Sinemada ise kameranın gördüğünü yansıtma gücü sayesinde bu özgürlük kısıtlanmaktadır. Ancak tamamen tabii ki de yok olmuyor. Kısacası sinemada nesnelliği ya da doğallığını koruyan kent, nispeten koruyan kent daha sonraki slaytlarda daha detaylı olarak açıklayacağım. Diğer sanatlarda bir seçim süzgecinden geçtikten dönüşüme uğrar ve alıcısına yansır diyebiliriz. Tabii yine de diğer anlatılarda olduğu gibi sinemada gerçeklik efektiyle kurgulanmış bir anlatı olarak gerçeğin kendisini değil aslında bir etkisini yaratır. Ve film gerçek izleriyle yeniden kurulmuş olur. Fırat Hoca'nın söylediği gibi gerçeğin sinemada gördüğümüzden ibaret olma ihtimali yoktur. Hayat çok daha fazlasıdır. Ve her sanatsal yaratım onun bir parçasını, azını ya da çoğunu değil, kendi yonttuğu bir şekile sunar. Bu yontma gerçeğin eksik bir ifadesi olarak algılanmaktansa izleyiciye özellikle de kente dair yepyeni imgeler sunan bir ortam olarak görür. Sinemada kamera mekânı bilinçli şekilde işleme gücüne sahiptir ve böylece mekân sinemada dönüşmekte ya da yeniden yapılandırılarak bir anlatım mekânı oluşturmaktadır. Önemli olan imgelerin dışında var olan pek çok gerçekte ve bu çalışmada da filmler üzerinden okunmak istenen İstanbul'un değişen imgesidir aslında, değişen izleri okunmaya çalışılacaktır. Çalışma alanı olarak ise seçilen İstanbul cumhuriyetten sonra artık başkent olmamasına rağmen metropol olarak gelişen bir yapıya sahiptir. İstanbul artık başkent olmamasına rağmen ülkenin ekonomik ve kültürel merkezi olmaya devam ediyor. Aynı zamanda büyük şirketlerin merkezlerinin özellikle bankaların, dış ticaret denetim merkezlerinin, önemli hizmet sunum bilimlerinin de yine toplandığı yer olmaya devam ediyor diyebiliriz. Bu çalışmada ise bahsedilen gelişim içerisinde tarihsel süreçte İstanbul'un geçirmiş olduğu değişim farklı filmler üzerinden dediğim gibi izlenecektir. Ve bu izleme sırasında da tıpkı sinemada ve diğer sanatlarda olduğu gibi çizilen çerçeve bu çalışma sırasında da çizilmiş ve bu çerçevede de Roland Barthes'ın tablo kavramı esas alınmıştır. Burayı da böyle çok hızlı ama kolay anlaşılacak şekilde anlatmaya çalışacağım. Tabloyu yöneten anlatmak istediğine ulaşmak için yaptığı aslında o seçimler bütünü olarak görmek mümkündür. Bu kesin çizgilerle sınırlanmış bütüne aslında kompozisyon da diyebiliriz. Barthes tarafından tablo [tableau] olarak nitelendirilmiştir. Tablo aslında açıkça belirlenmiş kenarlarıyla salt geri dönüşü olmayan, bozulmayan bir kesittir. Etrafını saran her şey hiçliğe itilir ve adsız kalır. Alana soktuğu her şey ise öze, ışığa, görüntüye dönüşerek yücelir. Tablo aslında gerçek imgelerle kurulmuş bir metafor veya bir anlamla donatılmış formdur ve fiziksel kesit gerçek imge ve anlam arasındaki örtüşmeyi sağlar diyebiliriz. Şimdi dediğim gibi filmler üzerinden böyle kronolojik bir sırayla gideceğiz. İlk başta 1914 ve 1918 arasını söyleyebiliriz. Tarihe ilk film olarak geçen "Trenin Gara Girişi" filminin belge niteliği taşımasına benzer şekilde, çoğu kaynakta ilk Türk filmi olma özelliği taşıyan "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" gerçek bir olgunun belgelenmesine dayalıdır. Film propaganda amaçlı 93 Harbi'nin anısına Ruslar tarafından yapılan anıtın yıkılışını göstermektedir. Belirli bir senaryosu olmayan bu film, mekân olarak günümüzde Yeşilköy olarak bilinen Ayastefanos yakınlarındaki Galitaria'nın 1914 yılındaki çevresine işaret etmekte. Konusu itibarıyla de propaganda olma özelliği taşımaktadır. Bu yolları 1914-1918 döneminde benzer sebeplerle 1. Dünya Savaşı belgeselleri takip etmiş. Bu böylece bu sinemalar ilk gerçekçi Türk sinemacılar olarak tarihe geçmiştir. Bu çalışma sırasında ve size anlatacağım sunum sırasında diyeyim; seçilen bütün filmler gerçek mekânlarda çekilmiştir. Bunun yanında stüdyolar ya da

tiyatro sahneleri kullanılarak çekilen filmler de elbette vardır, ama özellikle bir kent okuması yapılacağı için gerçek mekânda çekilen filmler özellikle tercih edilmiştir diyebilirim. Bir sonraki dönemi ise tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul'un yurt dışından Türkiye'ye dönüşüyle şekillendirdiği tiyatrocular tarafından oluşturulur. 22-53 yılları arasında 30 filmin yönetmenliğini yaparak Ertuğrul'un sinemasına tiyatro uyarlamaları büyük önem taşımaktadır. Bu durumun kaçınılmaz sonucu olarak döneme damgasını vuran filmlerin çoğunun tiyatro kültüründen gelen bir yönetmeni tiyatro sahnesini andıran kurgusal mekân anlayışını mekânsal anlamda kentle ilişkisi oldukça zayıftır. Bu tarz filmlerde sınırlı kent görüntülerine yer verilen bu filmlerin çoğunun çekimleri stüdyolarda yapılmıştır diyebiliriz. Ve 1940'lara geliyoruz. Ertuğrul'un çoğunlukla tiyatro kökenini şekillendirdiği 22-50 yılları arasındaki dönemin özelliklerini tam anlamıyla taşımasa bile "Şehvet Kurbanı" filminde açıkça okunan bir İstanbul imgesinden bahsetmek aslında mümkündür. Yine yönetmen aynı sadece dönem olarak bir 10 yıl sonradayız. Bu imge herşeyin düzenli olarak işlediği, yaşanmaya değer, uygarlık ve saadetin hakim olduğu yüksek binalı, geniş caddeli kent sahnelerinden steril ve güzel modern bir İstanbul'a aittir. Filmin İstanbul sahnelerinin tümünde kentin hareketliliğini ve düzenini okumak mümkündür. Burada fotoğraflarda da göreceğiniz gibi aslında steril, güzel giyimli, temiz çalışan bir ulaşım sistemi ve kentte buna karşılık gelen bir hareketlilik olduğunu söylemek mümkün. İşte bunu modern takım elbiseli, papyonlu, şapkalı şık insanlar saatlerine bakıp geniş caddelerde hızlı adımlarla yol alıp gemilere, tramvaya biniyorlardı diye özetleyebiliriz. Dükkanlar, çalışma alanları ya da evler hep bir titizlik içerisinde yürütülüyor. Ve kent içerisinde hayat aslında tıkr tıkr işliyor diyebiliriz. Evlere gelindiğinde ise düşünce özgürlüğünün üniversitelerden basına, siyasal yaşama kadar toplumun her katmanında kısıtlandığı bir dönemden bahsediyoruz. Ve sinemada toplumun gerçeklerine yönelmekte bu dönemde güçlük çekiyor. Çünkü kısıtlamaların oldukça fazla olduğu bir önceye kıyasla oldukça fazla olduğu bir dönemden bahsediyoruz. Ve bu kısıtlanan özgürlüklerle birlikte gerçek yaşam tasvirlerine yönelemeyen bu dönem filmleri de çoğunlukla iyimser bir tablonun anlatıldığını söyleyebiliriz. Bir önceki döneme kıyasla kentin modernleşen yapısından ziyade bu sefer silüetine, manzara görüntülerine, işte Boğaz kıyılarına daha o İstanbul'un pitoresk görüntülerine, kimlikli mahallelerine ya da sokak yaşantısına yer verilmekte ve kent modern görüntüsünden sıyrılıp kendine özgü kimliğiyle var olmaktadır demek mümkün. Burada da Memduh Ün'ün "Üç Arkadaş" filminden görüntüleri görüyoruz. Ve burada İstanbul görüntüleri, Galata Köprüsü bu dönemin yine iyimser havasında çekilmiş güzel bir ön planda bir kent sunuşuyla dönemin aslında tipik bir örneği diyebiliriz bu film için. Dönemin bir başka sinema örneği ise düşünce özgürlüğünün de kısıtlanması etkisiyle roman uyarlı bir oyun olmuştur. Bir taraftan bilinen ve tanınan çok satan yapıtlardan yararlanmak; diğer taraftan da özgün konu arama sıkıntısından kurtulmak için aslında bu yöneme başvurulduğu da söylemek gerekir aslında netice olarak diyebilirim. 1960'lara geldiğimiz de ise 1950'li yıllara kadar daha çok tiyatro sanatının etkisinde, etkisi altında gelişen sinema 50'li yıllarda sinema dilini öğrenmeye başlıyor. Birazcıkta o kısıtlamaların getirdiği sıkışmışlık, başkaldırı da diyebiliriz. Yeni bir dil yaratmaya çalışıyor. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise öğrendiği bu dili konuşmaya başlıyor olmuş ve aynı zamanda toplumda daha yakın ilişkiler geliştirmiştir diyebiliriz. Sinemanın toplumla bu paralel ilişkisi 60'lara gelindiğinde toplumcu gerçekçi akımın etkisi altında gelişmiş ve gerçekçi kırsal filmleriyle birlikte kente yapılan göçleri ve kent içerisindeki yoksul yaşantının ele alındığı filmler olarak ön plana çıkmıştır. Bu göç olgusu bu noktada çok önemli. Aslında filmlerden sırf bu toplumsal gerçeği bile incelemek çok rahat olabiliyor diyebiliriz. Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları" 64 yılına ait ile duygusallığın bitmeyen yönleridir. Dönemin iç göç olgusunu İstanbul üzerinden anlatan kendinden önceki dönemlere göre farklı bir kent imgesi sunmaktadır. Toplumcu gerçekçi akımında etkisiyle bu dönemdeki filmlerde anlatılan atmosfer 40'lardaki filmlerin homojen kent yani o modern kent İstanbul yapısına ya da 50'lilerin iyimser İstanbul görüntülerinden aslında oldukça farklıdır. İlk defa bu dönem

filmlerinde kentin farklı nitelikte nüfusu barındıran ve birbirleriyle bütünlük oluşturmayan ikili bir yapısı söz konusudur. Bu ikililik örneği “Gurbet Kuşları”nda kenar mahalle ya da geleneksel eski kent diyebiliriz ve yeni kent arasında kurulurken, bir başka filmde gecekondulu imgesi ve kent olarak karşımıza çıkmaktadır. Ama her ikisinde de kentin betonlaşmış tarafına karşı aslında Anadolu’den gelen gelenekselliğin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Ve asıl vurgulanmak istenen de kentin yoksul taraflarından ziyade modern ve çekici mağazaların başka bir deyişle büyük kentin çekici atmosferi bu dönemdeki filmlerde Gurbet Kuşları, Kurtuluş, Tarlabası veya Süleymaniye gibi geleneksel eski mahallelere karşı işte gösterilen Nişantaşı, Maçka gibi modern mahallerinde gitmeyen yolda belediyelerin elektrik, yol, su gibi hizmetlerinden yoksun oldukça geniş araziye yayılmış ve çok sayıda insanı barındıran yerlerine karşılık kentin modern binaları, eşyaları işte apartman daireleri, gece kulüpleri, müzeleri gibi karşımıza çıkmaktadır. Burada aslında bu döneme kadar belirli bir gelişim ile gelmiş olan Türk sinemasının bir anlamda gerileme değil ama kentle kurduğu ilişki anlamında bir duraklama belki de gerileme diyebileceğimiz bir döneme geliyor. O da Yeşilçam dönemi aslında dediğim gibi sinema anlamında değil kentle kurulan ilişki anlamında bir duraksamadan bahsediyorum. 65 ve 75 yılları arasında sinema geniş seyirci yığınları için en ucuz ve tek eğlence aracı hâline geliyor. Sinemacılar bu aşkı en kolay ve en ucuz yoldan karşılamaya çalışıyor ve yıllık yapım 200’ün üzerine çıkıyor. Üretilen film sayısı itibarıyla kimilerine göre altın yıllar olarak değerlendirilen bu dönem, Türk sineması tarihinin en çok ürün verilen neticesiyle de yeşilçam sineması Yeşilçam sinemasının ilk akla gelen örneklerinin verildiği dönem olarak adlandırılıyor. Aynı dönemde melodram yapımları kastedilerek Türkiye’de sinemanın küreselleşmesiyle birlikte artan talebi karşılamak üzere hızlanan bir üretimden bahsediliyor. Bu denli hızlı üretimde tekrarlanan senaryolarla birlikte kalıplaşmış mekânlar da söz konusu oluyor. Ve bu özellikteki filmlerin neredeyse tamamı elbette Türk sinema endüstrisinin her dönem merkezi olan İstanbul’da çekiliyor. Zengin-fakir ayrımı tüm senaryoların bel kemiği niteliğinde olmasına karşılık bu dönem filmlerde mekânsal anlamda bu tarz bir ayrışma görmek zor. Başka bir deyişle toplumsal süreçle mekânsal biçim arasında bir paralellik yok bu dönemde. O da birazcık işte bahsettiğim gibi üretim sayısından ve işte ucuz olmasından daha fazla ürün vermek, daha fazla kişiye izletmek biraz da o senaryoların çekiciliğinden kaynaklanan bir kolaylık diyebiliriz. Basit senaryosu ve bilindik tipleriyle çekilen filmlerde İstanbul sunduğu mekânların ancak güçlü bir dekor olarak var. Burada fotoğraflarda da aslında görünüyor. Bunlar fotoğraflı filmlerden direkt alınanlar kareler ve bu filmler kente ve kent yaşantısına dair gerçekçi bir izlenim yaratma ya da toplumsal mesaj vermek kaygısı barındırmıyorlar. Yeşilçam melodramlarında izleyici kent yaşantısında bulamadığı toplum yapısının ipuçlarını ancak konut figüründe temsil ediyor ve bulabiliyor ve konut temsilleriyle birbirinden ayrılan hayat kesitlerinin bize ne ölçüde gerçekçi olduğu birazcık daha tartışma konusu diyebiliriz. Böylece dönemin baskın filmleri olan melodramlarda kentten çok seçilmiş mekânların o dönemdeki biçimleri anlatan bilgiler edinmek mümkün. İşte Pierre Loti’den bir sahne ve yine dediğim gibi birçok kullanılan evinde aslında o dönemin filmlerini izleyen herkeste böyle bir yer edinmişliği de vardır. Bir manzara, bir arka fon olarak özellikle. Şimdi 70’lere geliyoruz. 1960’larla başlayan ve işte toplumsal gerçekçi akım işte 65-75 yılları arasında biraz eğlence sektörünün elinde bulunan film yapımları döneminde geri plana itilmiş dahi olsa alternatif sinemanın örnekleri olarak varlıkları her dönem korumuşlardır. Tabii böyle birazcık kronolojik sırayla anlatınca sanki o dönemdeki filmlerin tamamı bu çerçevede çekilmiş, diğerleri yokmuş gibi algılanmasını istemem. Dolayısıyla aslında her çeşit filmin her dönem yapıldığını ancak yoğunluklu olarak bu dönemlerde her dönemde farklı özelliklerin ortaya ön plana çıktığını söylemek mümkün. 1970’lerin başlarına gelindiğinde melodramların açtığı parantez gücünü yavaş yavaş yitirmeye başlıyor ve 60’larda seyircisine bireysel ya da toplumsal pek çok mesaj iletebilen bir sanat olarak varolan toplumsal gerçekçi sinema türü mekânsal anlamda 60’lardan farklılaşsa bile varlığını baskın bir şekilde 70’lerin ilk yarısından itibaren

devam ettiriyor. 60'lara nazaran mekânsal anlamda en büyük farklılık kentin temsil şekli ve buna bağlı olarak yarattığı his oluyor. 60'lar ve 70'ler İstanbul'u arasındaki mekânsal ayrılığı şu şekilde özetlemek mümkün. 1964-65 yıllarına ait film örneklerinde görülen büyük kentin çekici atmosferi 1970 ve 80'li yıllara ait filmlerde görülüyor. Büyük kent İstanbul içinde barındırdığı insanlar mekânsal dokusu sorunlarıyla daha değişik bir görünüme bürünüyor. Yok olan şey kentin köyden gelen insanına şaşırtıcı gelen kültürel kimliği oluyor. 1960'lı yıllara ait örneklerde göç edenlerle bütünleşmeyi reddeden çevre-insan, insan-insan ilişkileri ve mekânsal düzenlemeler ve bir yaşam biçimi olarak kent kültürü ağırlığını hissettirmektedir. Dolayısıyla İstanbul aslında yavaş yavaş kent kimliğini kaybetmesinin yanında 1970'lerde köyden kente göç yoğunlaşmış ve gecekondunun nüfus, ekonomi içinde onlardan vazgeçilmeyecek bir yer edinmiş. Toplumsal, siyasal olaylarda aktör hâline gelmiş ve artık gecekonduların kentteki yerleri kesinleşmiştir diyebiliriz bu bağlamda. Buna bağlı olarakta 70'lerin gecekonduları artık eskiden olduğu gibi ilkel görüntüler de değil. Kentin yol, su, elektrik ya da ulaşım gibi temel hizmetlerinin artık yararlanıyorlar ve dönem özelliklerinin belirgin ve mekânsal yansımaları Ömer Lütfi Akad'ın "Gelin, Düğün ve Diyet" üçlemesi ile Kartal Tibet'in "Sultan" filmlerinde görülüyor. Bu filmlerin ortak özelliği için gecekonduların toplumsal süreçte kentin yerleşmiş kesimi olma durumuna gelmesi ve gecekonduların 60'lı yılların geleneksel eski mahallelerin yerini alarak kent içerisinde baskın bir konuma gelmesi diyebiliriz. 80'lerin ortalarına gelindiğinde ise İstanbul büyük bir kent olarak nüfusu her geçen gün artıyor ve kırsaldan kente göçün devam ettiği bu dönemde kent yeni gelenlerin kendilerine konut bulması bu durumda zorlaşıyor. Bu dönem için İstanbul'un metropolleşme yolundaki ilk adımlarını attığı dönem olduğunu söylemek mümkün. Artık gecekonduların bile yapmanın bile maddi koşulları zorlaşmış ve kente göç edenlerin yaşam alanlarıyla kent arasındaki sınır belirginleşmiştir. "Bir Avuç Cennet" filmi İstanbul'un aslında 1985'te konut sıkıntısını özetler niteliktedir. Köyden İstanbul'a göç eden bir aile şehrin dışında yer alan çevresi yüksek apartmanlarla çevrili deniz kıyısında boş bir çöp arazisindeki hurda otobüsü yer olarak kullanırlar ve filmde kentin farklı gelir grupları ve toplumsal katmanlarına ait semt mekânlarıyla alışveriş, dinlenme, eğlence gibi işlev gören mekânlarını göremeyiz. İstanbul'un metropolleşmesi yolunda ilk gözlemler iç göçle birlikte kalabalıklaşan kent yaşantısı, yapıma ait apartman görüntüleri bir önceki dönemlerde bu kadar sık apartmanları filmlerde görmüyorduk. Kent içerisinde de belki bu kadar fazla bir yere sahip değillerdi. Sıklaşan trafik ve konut sıkıntısı artık bu Boğaz Köprüsü bölümünde trafiği görebiliyoruz. Yani bu uygulanıyor en azından bu dönemde çekilen filmlerde bu tarz şehrin kalabalıklaşması ve metropolleşmesi aslında izlenebiliyor. Büyümeyle birlikte mekânsal değişimin yanında kentin bireylerde yarattığı bir başka değişimse kentte verilen sınıfsal mücadelenin yerini bireysel mücadeleye bırakıyor. Bu da önemli bunda önce toplumsal anlamda bir beraberlik işte çıkan sorunlara karşı bir birlikle çözebiliriz mesajı verilirken filmlerde bugünlerde artık 80'lerden itibaren kaba tabiriyle herkes kendi başının çaresine bakan karakterler ortaya çıkıyor, bakması gereken karakterler ortaya çıkıyor. Ve işte "Züğürt Ağa" ve "Muhsin Bey" gibi 60'larda başlayan toplumsal gerçekçi akımın devamı niteliğindeki bu filmler hem sunduğu kent görüntüleriyle İstanbul'un metropolleşmesi yolundaki izleri anlatmış hem de konusu itibarıyla kentle kurulan bireysel mücadele ilişkisini ortaya koymuştur diyebiliriz. Burada da yine aynı filmlere ait görseller var. Bu filmlerde "Bir Avuç Cennet"te olduğu gibi yüksek apartmanlar, apartmanların yapım aşamasında kent içerisinde kalan tasarlanmamış ve kullanılmayan boşluklar, trafik sorununun önemsenmeye başlanması, sosyalleşme mekânları olarak kalabalık kahvehanelerin öne çıkması veya apartmanlarla birlikte kaldırımlı geniş sokakların ve caddelerin yapılması yine İstanbul'un büyüyen yapısına işaret etmektedir diyebiliriz. Ve 90'lara geliyoruz artık gitgide bu bireyselleşmenin katlanarak büyüdüğü yıllar diyebiliriz. 90'larda İstanbul aslında ilk defa geleneksel yani düşsel romantik imgesinden bu kadar uzaklaşarak artık modern bir metropol olarak karşımıza çıkıyor ve bu yeni durumun getirisi olarak

kentin sorunları önceki dönemlere göre oldukça fark gösteriyor. Bu dönemin önceki dönemlerden aslında farkı kente gelen “köylülerin” 1980 öncesi olduğu gibi gecekondular olarak ele alınmak yerine 90’larla birlikte varoş ifadesinin gecekondunun yerini aldığını söyleyebiliriz. Aslında bu anlatımlardaki kullanılan kelimelerin derinleşmesi de toplumsal ve mekânsal yapıdaki değişimi birazcık işaret ediyor diyebiliriz. Köyden kente göçün eski hızını kaybettiği bu yıllarda göç edenlerin kentle bütünleştikleri görülmüş ve köyler artık unutulmuş kentin büyümesiyle birlikte karmaşık yapısından kaynaklanan sorunlara dikkat çekilmiştir. Bu sorunlar toplumsal anlamda modern kentin bir getirisi olan yabancılaşma ve tepkisizleşme olarak karşımıza çıkarken toplumun kenarında kalmış, şiddet uygulayan ve şiddete maruz kalan bireylerin hikayeleriyle sinemada yer buluyor. Ve bu hikayelerin mekânsal karşılığı olarak şehrin dar arka sokakları biçimsiz apartmanların altındaki dükkanları ışıkların arasında kaybolmuş yüksek binaları, apartman arasında kalmış yıkıntı boşlukları, kimliksiz meyhaneleri, pavyonları ve barları gibi hikayenin İstanbul’da geçtiğine dair açık bir bilgi barındırmayan marjinal mekânlar diyebileceğimiz mekânlarıyla ön plana çıkıyor şehir ve dolayısıyla İstanbul boğaz kıyıları, kubbeleri, işte Ortaköy, Sultanahmet camileri, köprüleri, tarihî yapıları, doğal güzelliklerinin ve şehrin simgesi olarak bilinen işte Galata ve Kız Kuleleri gibi bir anlamda bu görüntüler, pitoresk görüntüler perdeden siliniyor ve bu öğelerin yerine kentin yeraltı mekânları, illegal yaşamları alıyor diyebiliriz. 1990’lar Türk sinemasının İstanbul kentiyile ilişkisinin bir tür ilgisizlik tavrı olarak tanımlanabilir. Ve İstanbul’un görsel tematiklerde belirgin biçimde perdeden silinmesi olarak anlatılsa da aslında burada bahsedilen İstanbul’un bilinen yüzünün sinemada yer almayışdır, daha aşına olduğu yüzünü almayışdır. Her dönemde olduğu gibi bu dönemde de farklı bir İstanbul imgesi okunmaktadır. O da bu sefer marjinal mekânları ve melez yapısının varlığıyla İstanbul olmaktadır. Bu dönemde çekilen “Eşkıya, Masumiyet, Ağır Roman, Laleli’de Bir Azize” gibi filmler dönemin İstanbul’unu illegal arka sokaklarını anlatan kuvvetli yapılar arasında yer almaktadır. 2000’li yılların ortalarında ise kent artık metropolleşmenin bir bakıma devamı sayılabilecek kentsel dönüşüm süreçlerinin etkisindedir. Ve 2004 yılında çıkan kanun tasarısıyla birlikte büyük ölçüde de kent değişime uğramıştır. Modern kent olma çabası olarakta adlandırılabilir olan bu süreçte şehrin oldukça eşitsiz gelişme dinamikleri üzerinde büyümesine eşlik etmekte yeni mahalller ve semtler gecekondular ya da lüks siteler oluşmaktadır. Ve genel bir tabirle aslında yapma yıkma olarak adlandırılabilir olan bu süreç, süreç 1960’ların evet yani bu yapma yıkma olarak geçen süreç 1960’larda başlayan sürecin göç süreciyle birlikte çıkan sonucun bir getirisi diyebiliriz. Ekonomik kriz sonrası en hızlı büyüyen ekonomiler sırasında yer alan Türkiye ile savaş sonrası iktisadi mücadele yönetmi İtalya’nın bu dönemdeki yaklaşımları aslında benzerlik taşımaktadır. Filmlerde aslında bir diyalektikten söz edilmektedir. Burada İstanbul’un gelişen semtleriyle birlikte ikilemenin diğer tarafında oluşan görkemli İstanbul’da perdede yeniden belirmesini sağlamış ve 2000 yılların filmlerinin genel tavrı bu ikilemin oluşturduğu tezatlığı izleyiciye aktarmak olmuştur. Bu ikircikli yapının etkileyici sefalet ve safahatın başka bir deyişle işte gecekondular ve gökdelenlerin birbirlerini yalnızca bir sokak mesafede bulunuyor olmasından gelmektedir diyebiliriz. Bu aslında bu zamana kadar anlattıklarımın kronolojik olarak genel bir özeti. İşte 1914’ten başlayan bir belge niteliği taşıyan filmlerden daha sonra bir tiyatro sahnesine dönüşüyor. Sonra Avrupalı bir kent imgesi görüyoruz. Sonrasında bu Avrupalılığı iyimser bir İstanbul atmosferi takip ediyor. Sonrasında ise 60’larla birlikte iç göç olgusunun yarattığı gecekondular imgesini görüyoruz. 65-75 yılları arasındabir paratez açıp İstanbul’un sadece bir arka fon olarak görüyoruz, diyebiliriz. 70’lerle birlikte yine gecekondulaşma süreci devam ediyor. 80’lerle birlikte bir metropolleşme var ve 90’larda başlayan bu illegal İstanbul, 2000’lerde kentsel dönüşümün etkisinde mekânsal anlamda bir diyalektiğe dönüşüyor. Aynı okumayı, benzer okumayı bu tarihçe içerisinde baktığımız zaman filmlerden alınan ve çoğunlukla da Ortaköy olarak kullanılan Haydarpaşa görüntüleri aslında İstanbul imgesinin geçirdiği süreci aynı mekâna

yüklendiği farklı anlamlar ile de özetliyor diyebiliriz. 40 yapımı, 1940 yapımı “Şehvet Kurbanı” filminde dönemin İstanbul imgesini yansıtacak şekilde herşeyin düzenli olarak işlediği Haydarpaşa Garı’nı görüyoruz. Kalkan trenden bir görüntü görüyoruz ilk imajda ve steril düzenli bir atmosfer, giyimleriyle modern bir görüntü sergileyen yolcular var burada. 1950’nin “Sihirli Define” filmine baktığımızda ise 2. imajda kentin kimlikli yapılarına odaklanıldığı bir dönem bu ve 1950’lerin iyimser havası uygun bir senaryoda çünkü bu bir komedi filmi yine kaosun olmadığı, kente dair umut veren bir Haydarpaşa görüntüsü izliyoruz. 1964 yılına geldiğimizde ise “Gurbet Kuşları” filmini kentin ilk kırsaldan kente göç olgusu ile şekillenen imgelerini Haydarpaşa Garı görüntüleriyle anlatıyor. Ve filmde tüm ailesiyle köyden İstanbul’a gelen ailenin Haydarpaşa’daki görüntüleri dönemin göç atmosferini yansıtıyor aslında. 60 ve 70’lerin toplumsal gerçekçi sinemasının etkisinin azaldığı 65-75 yılları arasında Yeşilçam sinemasına da yine Haydarpaşa Garı’nın da bir dekor olarak var olduğunu söylemek mümkün. 73’teki “Gelin” filminde dönemin en belirgin özelliği olan büyük kentin azalan kültürel kimliği ve yok olan çekici atmosferini yine garda İstanbul’a yapılan göç sahnelerinde görünür hâle geliyor. Ve filmlerden alınan görüntülerde köyden kente gelenlerin 60’larda olduğu gibi kente uyum sıkıntısı ya da kentle bütünleşme engeli yaşamadıkları hatta bir dönem Batılı mekân sembolü olan garın steril ve düzenli bu imgesini iç göçün yarattığı kaos ve karmaşayla tamamen yitirdiğini de açık bir şekilde aslında görebiliyoruz 73’teki bu filmde. 1996 yılındaki “Eşkıya” filminden alınan görüntüde ise baş kahramanlardan birinin trenden indiği anda polis tarafından göz altına alınmasını görüyoruz buradaki fotoğrafta. Haydarpaşa yine dönemin özelliklerini yansıtacak şekilde karanlık atmosferin ve illegal işlerin yaşandığı mekân olarak marjinal bir kimliğe bürünmüş ve önceki dönemlerden farklı olarak garın gece görüntüsü bu sefer ön plana çıkmıştır. 2004 yılına ait “Anlat İstanbul” filminden dönemin özelliklerini Haydarpaşa Garı üzerindeki yansıtmasından okumak yine mümkün. Filmde gar sonu uzak olan çekimde İstanbul’un sinemasal manzarasını imgelemesine rağmen ilk defa kente geliş için değil, kentten kaçış için bir kapı olarak kullanılıyor ve bu özelliği de İstanbul’un aslında yaşanamaz bir kent imgesini ortaya koyuyor diyebiliriz. Yani kabaca özetlemek gerekirse; Türk sinema tarihî boyunca toplumsal süreç, mekânsal biçim ile şekillendiğinden her dönem farklı bir İstanbul imgesi oluşmuştur. Bu imge bir dönem modern kent İstanbul olabiliyorken, başka bir zaman gecekondulaşan İstanbul olabilmekte ya da bir dönem iyimser bir atmosfer çizerken başka bir dönem tekinsiz ve karmaşık kent yapısıyla çelişkiler ortaya çıkmaktadır diye özetlemek mümkün. Benim anlatacaklarım bu kadar. Şöyle de hızlı bir referans listesini göstereyim. Dinlediğiniz için çok teşekkür ederim. Dediğim gibi birazcık farklı bir kente farklı bir bakış olduğunu düşünüyorum sizler için. Teşekkür ediyorum. Sağ olun. Var mı soru? Duyabilirim herhâlde mikrofonuz.

Öğrenci: Ben bir şey sorabilir miyim? Çok güzel bir sunumdu. Yani sinemaya mimari perspektiften bakmayı... Ben şunu merak ediyorum. Günümüze değinmedik. Yani Derviş Zaim olsun, Nuri Bilge Ceylan ya da günümüzde nasıl çıkarımlarda bulunabiliriz?

Dicle Zeycan: Aslında çalışmanın uzun versiyonunda değinildi, ama tam günümüz değil tabii bir 2010’lu yıllara kadar yani 2000’le 2008’e kadar geliyor. Dolayısıyla işte Nuri Bilge Ceylan, işte Reha Erdem filmlerinde aynı dönemde çekilmiş ama farklı imgeler sunan filmlere de değinildi çalışmanın devamında. Sonradan isteyen olursa çalışmanın tamamını da iletebilirim. Ama kısaca bahsetmem gerekirse ben 3 film üzerinden bir çalışma yapmıştım. Bu 5 filme çıkarılırsa da İstanbul’un aslında 5 farklı imgesi ortaya çıkabilir. İşte burada çok kısa bir yerde değindim “Anlat İstanbul” filminde birazcık o diyalektik yapı söz konusu. İşte İstanbul’un bir yandan o pitoresk görüntüleri var, ama bir yandan da illegal işlerin döndüğü bir İstanbul imgesi sunuluyor. Fatih Akın’ın şey “İstanbul Hatırası” filminde ise bambaşka bir şey var. Aslında orada müzik üzerinden İstanbul’un okunmasını yapıyor, ama müzik üzerinden yapılan okumada bile mekânsal anlamda

Doğu ve Batı farklılığı var. Dolayısıyla o filmde de mesela Doğulu İstanbul ve Batılı İstanbul hatta anlatığı müziklerden de bu çok bariz bir şekilde anlaşılıyor. İşte bir yerde daha sokak müziğine yoğunlaşıyor, daha oryantal müziklere yoğunlaşıyor. Bir yerde daha Batılı mekânlarda sunulan müzik çeşidine odaklanılıyor. Biri Babylon'da çekiliyor. Hemen sonrasındaki sahnede Çingene mahallesinde çekiliyor. Biri Beyoğlu'nun dediğim gibi modern İstiklal Caddesi'nde çekilirken, diğer müzik aslında Tarlabası'nda hemen bir arka sokağındaki o daha yerel imgede çekiliyor. Orada da böyle bir Doğu-Batı İstanbul'u var. Reha Erdem'in "Hayat Var" filmi üzerinden görüntülere bakmıştım. Orada bambaşka bir şey var. Aslında İstanbul mesela Kız Kulesi, bu Kız Kulesi görüntüsü mesela 3 filmde de var. Bir tanesinde gerçekten bu Yeşilçam'da gördüğümüz gibi bir arka plan, işte o pitoresk İstanbul ve işte İstanbul'un güzel imgelerinden bir tanesi olarak sunuluyor ve Reha Erdem'in filminde ise bir tane kayıkla babası ve kızı, Kız Kulesi'nin yanından geçiyor, ama Kız Kulesi sanki rastgele o görüntüye girmiş gibi. Elbette ki rastgele değil ama aslında İstanbul'un o yüzünü göstermemek için itmek üzere bir film yapıyor. Ya da Haliç Köprüsü'nün altında o kadar etkileyici bir sahnesi var. O köprüyü aslında bir İstanbullu olarak hiç o açıdan görmedik belki de hiçbirimiz. Onun o baskılayıcı şeyini görüyoruz ve daha çok İstanbul'un hafif dışında çekiliyor ve mekânsallık yok. Yani bir mekâna ait değil, İstanbul'a ait değil. Bu zamana kadar çekilen filmlerin tamamında aslında konuyla birlikte İstanbul aslında İstanbul başrolde. Reha Erdem'de tam tersi İstanbul sadece bir plato olarak kullanıyor. Ondan ihtiyacı olanı alıyor, ama bir yandan da aslında onda birçok şeyin aynı anda görünüyorsa oluşunu da bize gösteriyor diyebiliriz. Dolayısıyla ben 3 film üzerinden günümüze kadar günümüzden bir 10 yıl öncesi oluyor yapmıştım. Ama şu andaki filmler üzerinden de benzer okumalar devam ettirilebilir ya da ilginizi çektiyse belki filmler bundan sonra öyle de izlenebilir. Dediğim gibi çalışmanın tamamını gönderebilirim ihtiyaç olursa. Teşekkür ederim soru için. Var mı başka? Sanıyorum yok. O zaman tekrardan teşekkür ediyorum dinlediğiniz için bir sonraki seminerimizde görüşmek üzere.

***** Video burada sona eriyor. *****