

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**İSTANBUL’UN 1950 SONRASI GÖÇ İLE DEĞİŞEN KENT ve MİMARİ
DOKUSUNUN SİNEMADAKİ TEMSİLİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Necmiye EPLİ İŞLER**

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Orhan HACIHASANOĞLU

EKİM 2010

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**İSTANBUL’UN 1950 SONRASI GÖÇ İLE DEĞİŞEN KENT ve MİMARİ
DOKUSUNUN SİNEMADAKİ TEMSİLİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Necmiye EPLİ İŞLER
(502061026)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 13 Eylül 2010

Tezin Savunulduğu Tarih : 7 Ekim 2010

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Orhan HACIHASANOĞLU
(İTÜ)**

**Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Mehmet OCAKÇI (İTÜ)
Prof. Dr. Nur ESİN (İTÜ)**

EKİM 2010

Beni daima cesaretlendiren eşime,

ÖNSÖZ

Sinema, mimarlık ve kent etkileşiminde yaptığım bu keyifli çalışmada, öncelikle konu seçiminden, tezimin tamamlanmasına kadar bana büyük destek veren hocam Prof. Dr. Orhan Hacıhasanoğlu'na, gerek lisans gerekse yüksek lisans eğitimim süresince desteği ve yönlendirmeleriyle Prof. Dr. Yurdanur Dülgeroğlu ve Dr. Erdal Yıldız'a çok teşekkür ederim.

Her zaman yanımda olduklarını bildiğim tüm aileme; çalışmam süresince sundukları yardımları ve hizmetleri için annem Leman Epli ve babam Ömer Epli'ye; paylaşımları ve bıkmadan, sabırla gösterdiği birlikteliği için ablam Rukiye Epli Dede'ye; gerekli kaynakların ve adı geçen filmlerin temininde yardımları için eniştem Semir Dede'ye; çabaları ve koşuşturmaları için kardeşim Faruk Epli'ye ve bu süreçte gösterdiği tüm hoşgörü ve desteği için eşim Ercan Kemal İşler'e gönülden teşekkürü bir borç bilirim.

Eylül 2010

Necmiye Epli İşler
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY.....	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı.....	3
1.2 Çalışmanın Kapsamı.....	4
2. SİNEMA, MİMARLIK VE KENT ETKİLEŞİMİ	7
2.1 Sinema ve Mimarlık İlişkisi.....	11
2.1.1 Sinema ve mimarlığın ortak ilkeleri.....	18
2.1.1.1 Senaryo.....	18
2.1.1.2 Zaman ve mekân.....	20
2.1.2 Film teknikleriyle tasarım yapmak.....	23
2.1.2.1 Sekans.....	23
2.1.2.2 Montaj, kurgu.....	26
2.1.2.3 Görüntü çerçevesi.....	29
2.2 Modernizm ve Sinemanın Doğuşu.....	31
2.2.1 Modernizm ve İstanbul.....	35
2.2.2 Sinemanın İstanbul'a girişi.....	37
2.3 Sinemanın Kentsel Bellek Oluşumundaki Rolü.....	40
2.3.1 Bir kent gezmek - Bir film izlemek.....	42
2.3.1.1 Belgesel sinema.....	44
2.3.1.2 Kartpostal sineması.....	46
2.3.2 Kent singeleri.....	54
3. GÖÇÜN İSTANBUL KENT KİMLİĞİNE ETKİSİ	57
3.1 Kentleşme Süreçleri ve İstanbul Modeli.....	61
3.1.1 Gecekonduunun evrimi.....	68
3.1.2 Sosyal konut uygulamaları.....	74
3.1.3 Yap-sat düzeninden uydu kentlere.....	77
3.2 Sosyal Dönüşüm.....	80
3.2.1 Sosyo-mekânsal ayrışma (segregasyon).....	84
3.2.2 Arabesk kültürü ve varoşların oluşumu.....	87
4. SİNEMADA İSTANBUL VE GÖÇ SENARYOLARI	93
4.1 Kentin Sinemada Yansıması, Temsili.....	95
4.1.1 Sinemada dekor olarak İstanbul.....	101
4.1.2 Sinemada ana karakter İstanbul.....	102
4.2 Türk Sinemasında Mimari Mekânın Temsili.....	104

4.2.1 Mimari öğelerin kullanımı.....	106
4.2.2 Konut ve yakın çevresi.....	108
4.3 Türk Sinemasında Göç ve İstanbul Sunumları.....	112
4.3.1 Gelişme dönemi (1950–1965).....	113
4.3.1.1 Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961).....	114
4.3.1.2 Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964).....	116
4.3.1.3 Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966).....	118
4.3.2 Olgunlaşma dönemi (1965–1980).....	119
4.3.2.1 Gelin (Lütfi Akad, 1973).....	120
4.3.2.2 Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1973).....	121
4.3.2.3 Sultan (Kartal Tibet, 1978).....	123
4.3.3 Bireyseller dönemi (1980–1990).....	124
4.3.3.1 At (Ali Özgentürk, 1981).....	125
4.3.3.2 Bir Avuç Cennet (Muammer Özer, 1985).....	127
4.3.3.3 Gülen Adam (Kartal Tibet, 1989).....	129
4.3.4 Yeni sinemacılar dönemi – Gecekonduculardan kent merkezlerinin varoşlaşmasına (1990-günümüz).....	130
4.3.4.1 Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996).....	131
4.3.4.2 Laleli’de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1998).....	133
4.3.4.3 Sır Çocukları (Aydın Sayman, Ümit C. Güven. 2002).....	134
4.3.5 Yeni sinemacılar dönemi – Yan bir tema olarak göç ve gecekondu sunumları (1990-günümüz).....	135
4.3.5.1 C Blok (Zeki Demirkubuz, 1994).....	136
4.3.5.2 Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu, 1999).....	138
4.3.5.3 Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001).....	140
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER.....	143
KAYNAKLAR.....	149
EKLER	155

KISALTMALAR

ZKM	: Karlsruhe Sanat ve Medya Teknolojisi Merkezi
TMMOB	: Türk Mühendisler ve Mimarlar Odaları Birliği
TOKİ	: Toplu Konut İdaresi
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
yön	: Yönetmen
set t	: Set Tasarımcısı
çev	: Çeviren
ed	: Editör
der	: Derleyen
p	: Sayfa
pp	: Sayfalar arası

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 1.1 : Dönemlere göre seçilen film listesi.....	4
Çizelge 2.1 : İstanbul’da kentleşme süreçleri ve Türk sinemasının gelişim süreçleri arasındaki dönemsel paralellikler.	39
Çizelge 3.1 : Türkiye nüfusu ve kent - kır dağılımları (1927–65).	58
Çizelge 3.2 : Türkiye’de işgücü (1927–60).	58
Çizelge 3.3 : Kentlere göre göç miktarları (1950–1965).	59
Çizelge 3.4 : İstanbul nüfusunun Türkiye nüfusuna oranı (1970–2000).	59
Çizelge 3.5 : İstanbul’un net göç miktarları (1950–2000).	60
Çizelge 4.1 : Konut kullanımının dönemler arası karşılaştırılması.	112

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Sine-göz, film: Kameralı Adam, yön: Dziga Vertov, 1929.	8
Şekil 2.2 : Metropolis film seti, yön: Fritz Lang, 1926.	10
Şekil 2.3 : Ana meydan, film: Things to Come, yön: William Cameron Menzies, 1936.	13
Şekil 2.4 : Atrium, Atlanta Marriott Marquis Otel, John Portman, 1985.	13
Şekil 2.5 : Dış cephe, La Chappel De Ronchamp, Le Corbusier, 1955.	15
Şekil 2.6 : İç mekân, La Chappel De Ronchamp, Le Corbusier, 1955.	15
Şekil 2.7 : Villa Arpel ve bahçesi, film: Mon Oncle, yön: Jacques Tati, set t: Jacques Lagrange, 1958.	16
Şekil 2.8 : Hulot'nun ters koltuğu, film: Mon Oncle, yön: Jacques Tati, set t: Jacques Lagrange, 1958.	16
Şekil 2.9 : Ofis, film: Playtime, yön: Jacques Tati, set.t: Jacques Lagrange, 1967. ...	17
Şekil 2.10 : Plan, ZKM, Rem Koolhaas, 1992.	19
Şekil 2.11 : Kesit, ZKM, Rem Koolhaas, 1992.	19
Şekil 2.12 : Dış cephe, ZKM, Rem Koolhaas, 1992.	20
Şekil 2.13 : Dış cephe, ZKM, Rem Koolhaas, 1992.	20
Şekil 2.14 : Dış cephe, Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.	22
Şekil 2.15 : Teras, Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.	22
Şekil 2.16 : Teras ve iç mekân, Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.	22
Şekil 2.17 : Hong Kong - The Peak Club, Zaha Hadid, 1982.	25
Şekil 2.18 : Hong Kong - The Peak Club, Zaha Hadid, 1982.	25
Şekil 2.19 : Parçalar, Parc de La Villette, Bernard Tschumi, 1987-1991.	27
Şekil 2.20 : Master Plan, Parc de La Villette, Bernard Tschumi, 1987-1991.	28
Şekil 2.21 : Follie'ler, Parc de La Villette, Bernard Tschumi, 1987-1991.	28
Şekil 2.22 : Parc de La Villette, Bernard Tschumi, 1987-1991.	29
Şekil 2.23 : Dubai Uluslararası Finans Merkezi, Gensler, 2005.	30
Şekil 2.24 : Animal Locomotion, Plate 165, Eadweard Muybridge, 1884.	32
Şekil 2.25 : The Horses in Motion, Eadweard Muybridge, 1878.	32
Şekil 2.26 : Sinema salonu görüntüleri, film: Kameralı Adam, yön: Dziga Vertov, 1929.	42
Şekil 2.27 : Belgesel: İstanbul Hatırası - Köprüyü Geçmek, yön: Fatih Akın, 2004.	46
Şekil 2.28 : Kız Kulesi, film: Anlat İstanbul, yön: Ümit Ünal, 2004.	48
Şekil 2.29 : Bölüm: Fareli Köyün Kavalcısı, film: Anlat İstanbul, yön: Ümit Ünal, 2004.	49
Şekil 2.30 : Bölüm: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, film: Anlat İstanbul, yön: Kudret Sabancı, 2004.	50
Şekil 2.31 : Bölüm: Külkedisi, film: Anlat İstanbul, yön: Selim Demirdelen, 2004.	51
Şekil 2.32 : Bölüm: Uyuyan Güzel, film: Anlat İstanbul, yön: Yücel Yolcu, 2004.	52
Şekil 2.33 : Bölüm: Fareli Köyün Kavalcısı, film: Anlat İstanbul, yön: Ümit Ünal, 2004.	53
Şekil 3.1 : 1987 ile 1999 Yılları arası yerleşim alanlarının mekânsal gelişimi.	61
Şekil 3.2 : Gecekondu alanlarının 1995 yılındaki durumu.	73

Şekil 3.3 : Iquique Sosyal Konut Projesi (Şili), Alejandro Aravena.	75
Şekil 3.4 : Lo Espejo Sosyal Konut Projesi, Santiago (Şili), Alejandro Aravena.	75
Şekil 3.5 : Karikatür, Latif Demirci, 1980.	90
Şekil 4.1 : Uzak, Nuri Bilge Ceylan, 2002.	101
Şekil 4.2 : Haydarpaşa Garı, film: Gurbet Kuşları, yön: Halit Refiğ, 1964.	116
Şekil 4.3 : Süleymaniye, film: Gurbet Kuşları, yön: Halit Refiğ, 1964.	116
Şekil 4.4 : Fatoş ve kent, film: Gurbet Kuşları, yön: Halit Refiğ, 1964.	117
Şekil 4.5 : Gecekondu, film: Ah Güzel İstanbul, yön: Atıf Yılmaz, 1966.	119
Şekil 4.6 : Kent manzarası, film: Gelin, yön: Lütü Akad, 1973.	120
Şekil 4.7 : Gecekondu, film: Gelin, yön: Lütü Akad, 1973.	120
Şekil 4.8 : Gecekondu Mahallesi, film: Canım Kardeşim, yön: Ertem Eğilmez, 1973.	122
Şekil 4.9 : Gecekondu, film: Sultan, yön: Kartal Tibet, 1978.	123
Şekil 4.10 : Mahalle çeşmesi, film: Sultan, yön: Kartal Tibet, 1978.	123
Şekil 4.11 : Han avlusu, Film: At, yön: Ali Özgentürk, 1981.	126
Şekil 4.12 : Cezaevi aracı, Film: Bir Avuç Cennet, yön: Muammer Özer, 1985.	128
Şekil 4.13 : Çadır, Film: Bir Avuç Cennet, yön: Muammer Özer, 1985.	129
Şekil 4.14 : Seyyar gecekondu, film: Gülen Adam, yön: Kartal Tibet, 1989.	130
Şekil 4.15 : Tarlabası, film: Eşkıya, yön: Yavuz Turgul, 1996.	132
Şekil 4.16 : Sokak, film: Laleli’de Bir Azize, yön: Kudret Sabancı, 1998.	133
Şekil 4.17 : Haydarpaşa’dan kent harabelerine, film: Sır Çocukları, yön: Aydın Sayman & Ümit C. Güven, 2002.	134
Şekil 4.18 : Apartkondu, film: Sır Çocukları, yön: Aydın Sayman & Ümit C. Güven, 2002.	135
Şekil 4.19 : Kent harabesi, film: Sır Çocukları, yön: Aydın Sayman & Ümit C. Güven, 2002.	135
Şekil 4.20 : Ataköy blokları ve TEM Otoyolu, film: C Blok, yön: Zeki Demirkubuz, 1994.	136
Şekil 4.21 : Ayazma, film: Büyük Adam Küçük Aşk, yön: Handan İpekçi, 2001.	140

İSTANBUL’UN 1950 SONRASI GÖÇ İLE DEĞİŞEN KENT ve MİMARİ DOKUSUNUN SİNEMADAKİ TEMSİLİ

ÖZET

Bu çalışmada, tarih boyunca, devingen ve kozmopolit yapıya sahip bir göç kenti olan İstanbul’un özellikle 1950 sonrasında yaşanan yoğun ve çeşitli niteliklerdeki göç dalgalarının varış noktası haline gelmesiyle değişen, sosyal, kültürel ve mimari yapısı, sinematografik sunumlarla incelenmektedir. Çalışma ilk olarak tezin amaç ve yönteminin anlatıldığı giriş bölümünden sonra üç ana bölümden oluşmaktadır.

İkinci bölümde; sinema, mimarlık ve kent etkileşimi, tarihsel gelişimleri ve bu süreçte birbirleriyle ortaklıkları, kesişme noktaları ele alınmaktadır. Türk Modernizminin merkezi olan İstanbul’un sinema ile ilk karşılaşmaları, Türk sinemasının gelişme dönemi ve İstanbul’un kentleşme süreci arasında dönemsel paralellikler belirlenmektedir. Ve Türk Sinemasının kentsel bellek oluşumundaki rolü, araştırılmış, gerek belgesel sinemada, gerekse kurgu sinemasında dünden bu güne sık sık kullanılan kent röperlerinin kolektif bellekteki yeri incelenmektedir.

Üçüncü bölümde; göçün İstanbul kent kimliğine etkisi araştırılmaktadır. Yoğun göç hareketinin sonucu oluşan çarpık kentleşmenin, mağduriyetin ve umudun dört duvarı gecekondudan, apartmanlaşmaya, değişen rant ve politik etkenlerle yap-sat düzeninden uydu kentlere kadar uzanan serüveni ve mevcut sosyal konut uygulamaları değerlendirilmektedir. Tüm bu süreçte kente katılan, değişen ve dönüşen konut tipolojilerinin kentin sosyal yapısında meydana getirdiği heterojen tabakalaşmalar incelenmektedir. Kentli yaşama katılan yeni gündemler, kentli-köylü ikilemleri, arabesk kültürün doğuşu ve varoşların kent çeperlerinden merkezine doğru yayılışı incelenmektedir.

Dördüncü bölümde ise; sinemada İstanbul ve göç senaryoları ele alınmaktadır. Kentsel ölçekte baktığımızda; bazen sadece bir dekor bazen de bir ana karakter olarak karşımıza çıkan İstanbul, mimari ölçekte konut ve konut kullanımlarının, yaşam biçimlerinin, seçilen örnek filmlerin sinemasal anlatımları ve analizleri üzerinden betimlenmektedir.

Sonuç olarak göçün kente ve sinemaya, sinemanın kent gelişimine, sosyal yaşamın dönüşümüne ve kolektif belleğin oluşumuna etkisinin İstanbul kent ölçeğinde ne boyutta gerçekleştiğini değerlendirmek çalışmamın bütününe oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Zaman & Mekân, Kent, Mimarlık, Sinema, Film, İstanbul, Göç & Göç Senaryoları, Gecekondu, Çarpık Kentleşme, Arabesk, Varoş, Kentsel Bellek.

TRANSFORMATION of CITY and ARCHITECTURAL STRUCTURE OF ISTANBUL WITH MIGRATION and ITS REPRESENTATION ON CINEMA

SUMMARY

In this study, through the history on social, cultural and architectural transformation of Istanbul, which is a dynamic and cosmopolitan migration city, especially after 1950 becoming the destination of heavy and diverse migration waves is studied by means of cinematographic presentations. The study, following the first chapter in which the purpose and method of the thesis are presented, is composed of three main chapters.

In second chapter, interaction of cinema, architecture and city, their historical developments, association with each other's and intersection points are discussed. First meeting of cinema with the center of the Turkish Modernism, Istanbul and periodic parallelism between the development of the Turkish cinema and urbanization of the city, is identified. Moreover, the role of the Turkish cinema in formation of an urban memory is studied. The place of frequently used city landmarks in cinema through history in collective memory is investigated.

In third chapter, the effect of migration on the urban identity of Istanbul is researched. From squatters, the four-wall of grievance and hope, to apartments, do and sell system to satellite cities, the adventure of irregular urbanization, which is a result of high migration rates, and recent social housing applications are evaluated. Heterogeneous layers in social structure derived from housing typologies having participated in the city in all this process are examined. New agendas participated in urban life, urban – villager conflicts, the rise of arabesque culture and diffusion of suburbs from the edges to the center of the city is researched.

In fourth chapter, screenplays on Istanbul and migration are studied. Looking in a city scale; appearing of Istanbul sometimes just as a décor or sometimes as the main character and in architectural scale; through housing and house usage, life styles is described with cinematographic expressions and analyses of the chosen films.

In conclusion, evaluating the scale of the effect of migration to city and cinema, cinema to the development of city, transformation of social life and formation of the urban memory in the scale of the city Istanbul forms the basis of this study.

Keywords: Time & Space, Architecture, Cinema, Movie, Motion Picture, Istanbul, Migration & Migration Scenarios, Squatter, Urban Sprawl, Arabesque, Suburb, Urban Memory.

1. GİRİŞ

Uygarlıkla eş anlamlı olarak görülen kentler, gelişen toplumun ihtiyaçlarının ve bu ihtiyaçlara yönelik faaliyetlerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Ekonomik, teknolojik ve sosyo-kültürel nedenlerle, sürekli değişik formasyonlarda kendini üreten kentler adeta birer canlı organizmadır. Fiziki yapısı, ticari ilişkileri, sosyal karşılaşmaları, hızı ve bitmeyen koşuşturması ile gündelik yaşamın ürettiği tüm kentsel ritimler, ortaya çıkışından itibaren sinemayı etkilemiş; tıpkı bir ayna gibi sinemanın kendi ritimleri içinde yeniden üretilmiştir.

Gerçekliğin yansıtıcısı olarak sinema, açtığı pencereden bizlere, bir kentin eskiyi, gelenekseli yıkıp, moderniteye doğru yaptığı tarihsel yolculuğunda, geçirdiği değişimleri, sosyo-kültürel ve fiziki dönüşümleri, görsel tanıklık ederek okuyabilme olanağı sunmaktadır. Modernitenin hem mekanizması hem de kahramanı olarak tanımladığı kentlerin sinematografik sunumları üzerine birçok çalışma gerçekleştirmiş olan Mehmet Öztürk'ün *Sinemasal Kentler* adlı kitabında da belirttiği gibi kamusal bir fenomen olan sinema *Lumière Kardeşler*'den *Matrix*'e kadar kentsel mimarinin bir tanığıdır (Öztürk, 2005). Kentleşmenin mekânsal karşılığı, ancak hareket yoluyla, zamanın akışıyla, yani sinema tarafından belgelenmektedir. Ve hatta sinemanın bu tarihsel süreci kaydedip sonsuza kadar saklayabilme kapasitesi bulunmaktadır.

Günümüzde sinemanın mimariyle ilişkisi görsel tanıklık, temsiliyet ve bir tür belge, kayıt olma durumundan öte karşılıklı alış verişin olduğu bir birliktelik halini almıştır. Oktuğ'un da *Kent-Sinema İlişkisine Kuramsal Bir Yaklaşım* başlıklı makalesinde belirttiği gibi "kent mekânları ve sinema arasında fiziksel, organik ve toplumsal açıdan güçlü bir bağ bulunduğu söylenebilir. Bu öylesine güçlü bir bağdır ki, kimi zaman sinema kentin, kimi zaman da kent sinemanın yönlendirmesi altında kalır." (Oktuğ, 2008; p.126). Aralarındaki bağ artık birbirlerini besleyen, şekillendiren ve dönüştüren bir hal almıştır.

Başlangıçta kent içinde var olan gerçek mekânları kullanan sinema, dışavurumcu mimari akımın da etkisiyle tamamen film için tasarlanmış fütüristik mekânlar

yaratmaya başlamıştır. Bu durumu “gerçek mekânın filmlerde kullanılması, zaman içinde gerçek mekânların filmler için inşaa edilmesine dönüştü” sözleriyle anlatan Valentine’e göre (2000; p.151) sanatın gerçeği kopyalaması bir yana artık gerçek sanatı kopyalar hale gelmiştir.

Başlangıçta sinema, var olan gerçek kentleri, mimari yapıları, mekânları belgesel bir perspektifle sunuyorken; sinema içinde yeni, hayali mimari mekânlar, binalar, kentler tasarlanmaya başlandı ve sonra o hayallerin büyüüne kapılıp yeni gerçeklikler üretilir oldu.

Bu duruma Japon mimarisi ve kent planlamasından etkilenip Ridley Scott’ın ünlü *Blade Runner* filmini çekmesi, ya da *Das Cabinett des Dr. Caligari*, *Metropolis*, *Gattaca*, *The Dark City*, *Minority Report* gibi filmlerin fütürist tasarımlarının; yaşam alanları, kentleri, objeleri ile birlikte bütüncül olarak ele alındığı geleceği tasarlama yeteneğinin, mimarları etkilemesi birer örnek olarak gösterilebilir.

Tüm bunların yanı sıra, sinemanın bireylerde kente dair hatıra oluşturma konusunda büyük bir rolü vardır. Bir film izlemekle bir kent gezmek arasındaki benzerlik Vertov’un *Kameralı Adam*’da kente girişin öncülünü boş bir sinema salonunun görüntüleriyle sembolleştirmesi gibi (Odin, 2008), izleyici de gezintiye çıkmış kişi de, her iki durumda bu dünyayı hazırlanmış işaretlerden yola çıkarak oluşturan bildiricilerdir. Film aracılığıyla kentler unutulmaz imgeleriyle belleklere kazınmakta, deneyimlenebilmektedir. Bu deneyimi temsili bir gerçeklik olarak tanımlamak olasıdır.

Sinematografik bir kent olan İstanbul’da da Türk sineması kentin gelişimine modernizmin doğuşundan itibaren tanıklık etmiştir. Çekilen filmler izleyicilerde yapay hatıralar oluşturarak kentin tarihini, belleklere kazınmış; kenti kendi diliyle yorumlayarak oluşturduğu yapay deneyimler kent yaşamının algısında ve özümsemesinde, yeni deneyimlerin üretilmesinde etken olmuştur.

İstanbul’un kentleşme sürecinde göçün oluşturduğu tüm yapı ya da yapısızlıklar Türk sineması için eşsiz bir üretim alanı olmuştur. Göç dalgalarıyla birlikte değişen kent dokusu, yeni mimari biçimler, sosyal yapıdaki değişimler, dönem filmlerinde adeta bir belgesel gibi ele alınarak işlenmiş, kentin eski sakinleri ve kente yeni göç edenlerin etkileşimleri, değişen ve dönüşen yaşam biçimleri, mekân kullanımları gerçekçi anlatımlarla izleyicilere sunulmuştur.

1.1 Tezin Amacı

Bu çalışmada hedeflenen, sinema mimarlık ilişkisinin İstanbul kent ölçeğinden bakarak birbirleriyle ne derece etkileşim içerisinde olduklarının değerlendirilmesidir. Geçmiş, tarihi birikimi, kültürüyle sinemasal bir kent olan İstanbul'un özellikle 1950 sonrasında yaşanan yoğun ve çeşitli niteliklerde göç dalgalarının varış noktası haline gelmesiyle değişen sosyal, kültürel ve mimari yapısı, beyaz perdede yansımalarıyla ele alınmıştır. Bu bağlamda tezin öncelikli amacı, bir mimar gözünden Türk sinemasının, modernliğin izindeki İstanbul'un kentleşme serüveninin göç senaryolarıyla, mekânsal ve kentsel kimlik açısından nasıl temsil ettiğinin incelenmesi ve değerlendirilmesidir.

İlk olarak sinema, mimarlık ve kent etkileşimi, tarihsel gelişimleri ve bu süreçte birbirleriyle ortaklıkları, kesişme noktaları ele alınmaktadır. Türk Modernizminin merkezi olan İstanbul'un sinema ile ilk karşılaşmaları, Türk sinemasının gelişme dönemi ve İstanbul'un kentleşme süreci arasında dönemsel paralellikler belirlenmektedir. Ve Türk sinemasının kentsel bellek oluşumundaki rolü araştırılarak, belgesel sinema filmlerinden, İstanbul'u adeta kartpostallaştırarak sunan kurgu sinema filmlerine kadar bir kent gezmekle bir film izlemek arasındaki benzerlikler sorgulanacaktır. Ketin sinemada yansıyan yüzleri; bitmeyen bir masal gibi her türlü filmde karşımıza çıkan kent röperlerinin, kolektif bellekteki yeri incelenecektir.

Cumhuriyet sonrası Türkiye modernleşmesinin odağı İstanbul'dan, 1950'li yıllarda artan göç sonucu yoğunlaşan kent çeperlerine; plansız, kaçak yapılaşma sonucu oluşan gecekonduardan, kent merkezinin varoşlarına; her yeri saran niteliksiz apartmanlardan, günümüz uydu kentleri ve duvarlarla çevrili güvenli sitelere kadar kent mimarisinin yapısal değişimleri konu alınmış, tüm bu değişimlerin sonucu oluşan toplumsal bozulmalar, sosyal kutuplaşmalar ve kentin arayüzleri beyaz perdeye yansımalarıyla gözlemlenmeye çalışılmıştır. "Türk sineması, şehirleştikçe köylüleşen İstanbul'un görsel tanığı olarak belge niteliğinde değerlendirilebilir mi?" sorusuna cevap aranmaktadır.

Sonuç olarak göçün kente ve sinemaya, sinemanın kent gelişimine, sosyal yaşamın dönüşümüne, kolektif belleğin oluşumuna etkisinin İstanbul kent ölçeğinde ne boyutta gerçekleştiğini incelemek çalışmamın bütünüdür.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Tez çalışması kapsamında öncelikle, sinema, mimarlık ve kent etkileşimi ile Türk sinema tarihi ve İstanbul'un kentleşme süreçleri hakkında kaynak taramaları yapılmıştır. Kütüphane araştırmaları yanı sıra internetten ulaşılmış bazı web kaynaklarından da yararlanılmıştır.

Literatür araştırmalarının ışığında, İstanbul'un kentleşme tarihi ile Türk Sinemasının Tarihi arasında dönemsel paralellikler tespit edilerek, İstanbul'u konu alan, belirlenen dönemlerin özelliklerini en iyi şekilde yansıtacak filmlerle kentleşme sürecini anlatma yoluna gidilmiştir (**Çizelge 1.1**).

Çizelge 1.1 : Dönemlere göre seçilen film listesi.

Dönemler	İçerik	Filmin Adı	Yıl	Yönetmen
1. Gelişme Dönemi (1950–1965)	Göç ve Gecekondu Sunumlarının İlk Örnekleri	Otobüs Yolcuları	1961	Ertem Göreç
		Gurbet Kuşları	1964	Halit Refiğ
		Ah Güzel İstanbul	1966	Atıf Yılmaz
2. Olgunlaşma Dönemi (1965–1980)	Ana Tema Olarak Göç ve Gecekondular	Gelin	1973	Lütfi Akad
		Canım Kardeşim	1973	Ertem Eğilmez
		Sultan	1978	Kartal Tibet
3. Bireyseller Dönemi (1980–1990)	Arabesk ve Komedi Filmlerinde Göç ve Gecekondu Sunumları	At	1981	Ali Özgentürk
		Bir Avuç Cennet	1985	Muammer Özer
		Gülen Adam	1989	Kartal Tibet
4. Yeni Sinemacılar Dönemi (1990–günümüz)	Gecekondudan Kent Merkezlerinin Varoşlaşmasına	Eşkîya	1996	Yavuz Turgul
		Laleli'de Bir Azize	1998	Kudret Sabancı
		Sır Çocukları	2002	Aydın Sayman, Ümit C. Güven
	Yan Bir Tema Olarak Göç ve Gecekondu Sunumları	C Blok	1993	Zeki Demirkubuz
		Güneşe Yolculuk	1999	Yeşim Ustaoglu
		Büyük Adam Küçük Aşk	2001	Handan İpekçi

Tez kapsamında yer alan filmlerin belirlenmesinde; sinema, televizyon ve iletişim formasyonlu uzman kişilere ait araştırmaların yönlendirmesi yanı sıra filmlerin ulaşılabilirliği de etkili olmuştur. Adı geçen filmler, hermeneutik (yorum bilim) yönteminden yararlanılarak yorumlanmış ve mekân kullanımları, deneyimleri, bir tür davranış haritası olarak değerlendirilerek analiz çalışması yapılmıştır.

Gecekondulaşmanın görüldüğu bazı bölgelerde, kent varoşlarında gözlemler yapılmıştır. (İstinye, Tarabya, Taksim ve yakın evresi, Pendik, Güngören... gibi). Literatür araştırmaları, seçilen filmlerin analizleri ve gözlemler sonucu elde edilen tüm veriler bir araya getirilip bütünlük sağlayan bir sentez oluşturulmaya çalışılmıştır.

2. SİNEMA, MİMARLIK VE KENT ETKİLEŞİMİ

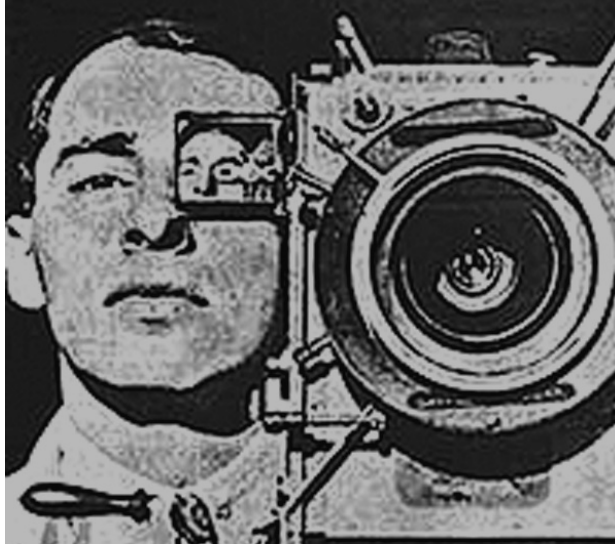
20. yüzyılın en geniş ve etkili kültürel iletişim sistemi olarak kabul edilen sinemanın kentlerle arasındaki çok yönlü ilişki, kentlerin doğuşuna kadar uzanmaktadır. “Sinema kente ait bir olgudur. Kentten önce var olmamıştır, kentten daha uzun süre yaşamayacaktır.” sözleriyle Serge Daney, sinema ve kent arasındaki bu çok yönlü ilişkiyi, ortak bir noktadan öte, ortak bir kader olarak tanımlamaktadır (Kruth, 1997).

Ortaya çıkışından itibaren sinematografin kentlerin günlük yaşamından hareketli imajlar üretip bütün dünyaya sunduğu manzaralar, herkesi etkilemiş ve merak konusu olmuştur. Yaşanan sanayi devrimi, teknolojik gelişmeler ve makineleşmenin etkisiyle yoğunluk, hareketlilik kazanan kent yaşamından herhangi bir günün olağan ritimleri; işe gidip gelen insanlar, bir tirenin gara girişi, vb., sıradan olaylar, film yapımcılarını da, seyredenleri de büyülemiştir.

“Sinema doğuşundan bu yana kent kalabalığını, sokak hareketlerini, kent trafiğini gösterdi” diyen Weismann’na göre ilk film yapımcıların metropoliten motiflerden, hareketten ve de gelişimden büyülenmelerinin bir nedeni de, sinematografinin kentsel gerçekliği bilimsel olarak bir görsel kanıt gibi tasvir edebilmesidir (Weihsmann, 1997). Fotoğraf gerçekliğinde gerçek yaşam üzerinden gerçek zamanlı ilk dönem filmleri, belge niteliği taşımaktadır ve dünya kentlerinin, farklı yaşamlar, topluluklar hakkında bilgi dağıtımcılığında etkin bir rol oynamaktadır. Lumière kardeşlerin sinematografiyle mistik bir havaya bürünmüş kent belgeselleri, Marco Polo’nun, İbn-i Battuta’nın, Evliya Çelebi’nin dünya halkları ve coğrafyaları ile ilgili tasvirlerine yeni tasvirler ve yeni görme biçimleri katmıştır (Öztürk, 2008).

1920’li yıllardan itibaren şehir teması sinemada gerçekten özerk bir hale gelir. Sinema, şehri bütünüyle ekrana yansıtmaya katkıda bulunur (Feigelson, 2008). Dziga Vertov’un, gün doğumundan gün batımına kadar bir Sovyet şehrinden manzaralar sunan ‘Şehir senfonisi’ olarak tabir edilen *Kameralı Adam* (The Man With a Movie Camera) 1929 yapımı belgesel filmi sinemada gerçeğin olduğu gibi yansıtılması açısından önemli bir yer tutmaktadır. Gündelik yaşamı herhangi bir senaryo, diyalog ve açıklama imleri, rol yapan oyuncular, yapay dekor ve de kurmaca olmadan kendi

akışı içinde anlatmaya çalışan film, Vertov'un sine-göz'ünden (**Şekil 2.1**) şehirleşme, makineleşme, insan ve makinenin eşgüdümlü uyumu üzerine odaklanmıştır. Sinema'nın hayatı olduğu gibi yansıtması gerektiğini savunan Vertov filmlerdeki kurmacanın, seyirciyi sarhoş eden bir afyon olduğunu savunur. Ona göre kurmacayla bilinçsiz seyirciye çarpıtılmış gerçekleri kabul ettirmek kolaylaşmaktadır.



Şekil 2.1 : Sine-göz, film: Kameralı Adam, yön: Dziga Vertov, 1929.

Lumière Kardeşler'in ya da Vertov'un gerçekliği aynen olduğu gibi yansıtan belgesel nitelikli kent filmlerinin yanı sıra, Georges Méliès'in, kameranın ilk kullanım amacından saparak, realiteyi yeniden kaydetmeye değil, fantastik olanı yaratmaya giriştiği kurgusal filmleri farklı bir kent sunmaktadır. Fizikî gerçeği keşfedip stilize ederek ve şiirselleştirerek film sanatı, görülmemiş bir şekilde dünyayı ortaya sermektedir. Yapay mekânlar yaratan sinema kimi zaman karamsar, kimi zaman masalımsı manzaralarıyla veya fütüristik kent kurgularıyla başka bir dünya yansıtmaktadır. Gerçek mekân ve gerçek zaman dışı çekimlerle şehir, sinema için yeniden kurulumunda olduğu kadar onun temsilini yaratma mücadelesinde de yavaş yavaş olmayan bir yere dönüşür (Feigelson, 2008).

Kurgunun yeni bir gerçeklik temelinde şekillendirildiği manzaralarla, gizemli kılınan kent, hatıra ve tarih arasındaki ilişki çerçevesini aşarak, arzulanan, yaşanabilen bir kent yaşamı tasarlanması ya da kurulmasına ilişkin bir mutluluk vaadine katılır. Mimarların imajlarını karakterize eden filmler bizim rüyalarımızı, ideallerimizi ve hatta fantezilerimizi ele geçirir ve sonra tekrar bize geri yansıtır. Hayatın kendisinden daha samimi gelir; filmler, hayallerimizi yoğunlaştırır ve ölümsüzleştirir (Levinson, 2000). Öztürk'e göre, "tül'den bir dünya" ve "eğlence tapınağı" olarak sahte bir

gerçek yaratarak ve zevkli manzaralar ve masallar üreterek hakikati gizleyen sinema, belki de çölde bir vaha gibi kitlelere sunulur. Sinema, daha iyi bir hayat sürme umuduyla kente göç edip yerleşen ancak hayallerine ulaşamamış, zorlu hayat koşulları içerisinde tutunmaya çalışan insanların adeta cennetidir (Öztürk, 2008). Mekân ve zaman duygusunu genişletebilmesi sayesinde film sanatı, sorunlarla boğuşan modern insana yeni bir hayat deneyimi için dünyaya açık ve renkli bir pencere sunar.

“Sinema, bize daha önce hiç düşünülmemiş dev bir devinim alanı sağlar. Bir zamanlar içki evlerimizin, odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasında hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti. Şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında sertüvenli yolculuklara çıkmaktayız...” (Walter Benjamin’den aktaran; Öztürk, 2005; p. 17)

Sinemanın önemli özelliklerinden biri de ayrımcı toplumsal ve kültürel tabakalanmaları aşması ve bütün toplumsal-kültürel kesimler tarafından meşruiyetinin kabul edilmesidir (Öztürk, 2005). Geniş kitlelere doğrudan ulaşabilmesi ve kabulüyle sinema, kentlerin gelişiminde, değişimi hızlandırıcı ve kültürel dönüşümün özümsemesinde önemli bir rol oynar. Farklı deneyimler, bakış açısı ve kavrama biçimleriyle, gerçekliği, yenilikleri ve olması gerekenleri canlandırabilen sinema, toplumun bu değişimleri algılamasında bir düşünce dağıtıcısı olarak etken hale gelir.

Sinemanın kitleler üzerindeki görsel gücünün farkına varan İtalya, Sovyetler Birliği, Almanya ve Amerika gibi bazı devletler kendi sinema sektörlerini kurup; yaşam biçimlerini, kültürel alışkanlıkları, fiziksel mekânlarını dönüştürüp biçimleyebilen bir ortam olarak sinemayı, siyasi ve ideolojik rejimlerini yaymakta bir propaganda aracı gibi kullanmışlardır. Örneğin Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* (1925), konusunu Potemkin Zırhlısı Ayaklanması olarak bilinen gerçek bir olaydan almış, Sovyet hükümeti tarafından bir devrim propagandası olarak kullanılmıştır, ya da Vertov’un *Kameralı Adam* (1929) filmi, sosyalizmin ümit ettiği bir ütopya; kentlerde kolektif biçimde uyum halinde yaşanabileceğini göstermiştir (Kracauer, 2008). Almanya’da ise dışavurumcu sinemanın *Neşesiz Sokak* (1925), *Metropolis* (1926), *Mavi Melek* (1930), *M. Kent Bir Katil Arıyor* (1931), vb. gibi pek çok filmleri, Nazizm’in ön habercisidir. Sinemayı, “modern politik propagandanın yaratıcı bir sanatı” şeklinde tanımlayan Öztürk’e göre Fritz Lang’ın *Metropolis*’i (**Şekil 2.2**), hem bunu

hissettirmiş hem de isteyerek ya da istemeyerek bu ideolojiyi telkin bile etmiştir (Öztürk, 2005).



Şekil 2.2 : Metropolis film seti, yön: Fritz Lang, 1926.

Bullock ise *Imaging the Post-War World* adlı makalesinde devletler için dokümanter filmlerin halka ulaşmanın yolu olduğuna değinmektedir. Bullock'a göre (1997b) modern sinema insanlara sadece nasıl savaşıldığını göstermek için değil, nasıl yeniden inşa edileceğini göstermek için de kullanılmıştır.

Modern çağı ortaya çıkaran demokratik ve endüstri devrimi ile biçimlenmeye başlamış yeni mimarlık, insan yaşamı için özel bir çevre yaratmaya, insanoğlunun düşünce ve eylemlerini, olduğuna inandığı ya da olmasını istediği gibi görselleştirmeye girişmiş ve mimarlık kullanıcılarına yeni mekân deneyimleri önermiştir. Amerikan sineması da modern mimarlığı ve mimarlık kullanımını filmlerinde ön planda tutmuş, bugünün Amerikan kentinin biçimlenmesinde ve yaşam tarzının kabulünde önemli bir rol oynamıştır. Sinemanın dışarıda kentin her yanında olduğunu söyleyen Baudrillard'a göre de Amerikan kentleri sanki sinemadan çıkmış gibidir. "Onun sırrını anlamak için kentten başlayıp beyazperdeye geçmek yerine, beyazperdeden kente doğru yol almak gerekecektir" (Clarke, 1997). Hollywood'un altın yıllarında, genellikle mimarlardan oluşan set tasarımcıları, yeni

olan film sanatını, şık, kapsamlı ve üst stilde bir atmosfer yaratarak eski olan mimarlık sanatını yansıtmak ve dönüştürmek için kullanmış, gösterişli set tasarımlarıyla seyircisini etkilemeyi başarmışlardır (Wilson, 2000). Hollywood, sinema ve mimarlığın birbirlerini ne derece beslediklerinin, ya da dönüştürdüklerinin bir örneği olarak incelenebilir.

“Sinema ve şehirler, 20. yüzyılın dönemecinde modernitenin farklı dönüşümlerinin işlendiği özel alanlardır. Karşılıklı bir etkileşim içinde her ikisi de türlerin melezeleşmesine katkıda bulunur. Sinemasal biçimler bundan böyle şehirli biçimlere ayak uydurmak zorunda değildir. Sinema bir şehir fenomeni olarak şehri yeniden üretir. 20. yüzyılın tamamı boyunca bu yeni kültürel şehir modellerinin yayılması içinde sinema başat bir konumda yer almıştır.” (Feigelson, 2008).

1923–1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul adlı makalesinde Zarife Öztürk’ün (2001b) de belirttiği gibi; kentin sinemayı, sinemanın da kenti etkilediğini kabul edecek olursak, o zaman kenti anlamak için sinemaya, sinemayı anlamak için kente bakabileceğimiz gibi bir sonuç ortaya çıkmaktadır.

“Yeni mimariyi sadece film anlaşılır kılabilir.” sözleriyle, kavramsal olarak modern mimarinin kabul edilmesini, özümsebilmesini sağladığından, filmlere saygının sebebini vurgulayan Janser’e göre (1997) mimarlar bir yandan filmleri güçlü kullanışlı bir protesto aracı olarak görüyorken diğer yandan da film pratiğinin ürünlerinden etkilenmiş ve tasarımlarında da farklılıklar oluşmaya başlamıştır.

2.1 Sinema ve Mimarlık İlişkisi

İç içe geçebilen iki disiplin olarak sinema ve mimarlık arasındaki ilişki bu güne kadar birçok kez ele alınmış, farklı bağlantılar üzerinde değerlendirilmiştir. En başından beri mimarlık ve sinemanın karşılaşmalarının kaçınılmaz olduğunu söyleyen Neumann, mimari mekânın sinemada yeniden üretildiğini belirtmektedir (Neumann,1996). Ona göre sinemanın mimarlık üzerinde; kayıt aracı olarak mekânın temsilinde çağdaş gelişmeleri yansıtan ve yorumlayan bir düzen, mekânın yeni bir gerçeklik olarak sinemanın kendi içinde inşaa edilmesi gibi yaratıcı vizyonlar için bir test sahası, mimarlık pratiklerine ve sanat ürünlerine farklı bir bakış açısı sağlayan yeni bir yaklaşım gibi farklı rolleri bulunmaktadır.

Birbirlerini görsel ve düşünsel olarak besleyen iki disiplin olarak sinema ve mimarlık arasındaki ilişki, sadece set tasarımlarının estetik değerleriyle sınırlı değil, işleyiş

biçimlerdeki benzerlikler, alış verişleri ve birbirleriyle etkileşimleriyle çok yönlü ele alınması gereken bir birlikteliktir.

Sinema ve mimarlık sanatı arasındaki benzerliklerden birisi, proje üretim sürecinde pek çok parametreyi bir arada barındıran rasyonel bir kurgu gerektirmeleridir. Ynetmenliğin en önemli yanı, farklı alanlarda araştırma yapması ve bilgi toplamasıdır (Dmytryk, 2007). Aynı şekilde mimarın da, herhangi bir konuda proje hazırlaması için, o konuyla ilgili çeşitli kaynaklardan araştırmalar yapıp elde ettiği veriler üzerinde çalışması gerekir.

Bir yapının yalnızca tasarımcı mimarıyla anıldığı gibi bir sinema filminin de yalnızca yönetmeniyle anılıyor olması, her iki disiplinin ürününün de bir ekip çalışması, kolektif bir çaba gerektirdiği gerçeğini değiştirmez. Pallasmaa'nın da belirttiği gibi, kaçınılmaz doğaları gereği ortaklaşa bir çalışma gerektiren her iki sanat dalı da uzmanların, asistanların ve diğer çalışanların yardımıyla yapılmaktadır. (Pallasmaa, 2000). İşbirliği ve uzlaşmanın, iki dalda da, istisna değil, kural olduğunu vurgulayan Mark Lamster da *Architecture and Film* (Mimari ve Sinema) kitabının n sözünde, mimari ve sinema arasındaki bu benzerliğe değinmektedir.

Lamster'a göre her iki sanat dalında da sentez çok önemli rol oyar. Çoğunlukla anlaşılmaz olan bu dünyaya kişisel bir vizyon yklemlerini sağlayan, cesaret, azim ve gurur gerekmektedir. Sinema, yapımcıları, prodüksiyon tasarımcısı, sanat yönetmeni, sahne yönetmeni ve bir çok kast, ekip elemanlarının yardımıyla, mimariyi filmin içine alır. Ve mimari bir dekor oluşturarak filmin bütünsel duygusuna, kurgu ve temayı ifade ederek katkıda bulunur (Lamster, 2000). Mimari kimi zaman da başlı başına bir karakter haline bürünür, adeta bir oyuncu gibidir.

“Bir film seti, iyi bir set olmalı, rolünü oynayabilmeli. Gerçekçi, dışavurumcu, modern ya da geleneksel, her ne olursa olsun rolünü oynamalı. Set karakteri o daha görünmeden yansıtılabilmeli, onun sosyal konumunu, zevklerini, alışkanlıklarını, hayat tarzını, sorumluluklarını işaret edebilmeli...” (Robert Mallet Stevens'tan aktaran; Neumann,1996; p.8).

Teknolojik ve de maddi sınırlayıcılar açısından bakıldığında, mekân tasarlamakta ve uygulamakta, sinemanın mimariden daha esnek, daha zgr olduğunu söyleyebiliriz. Mimarlar gerçekte uygulayamadığı düşüncelerini, hayallerini, projelerini film setlerinde, hareket edebilen arkası boş duvarlarla, kolayca takılıp çıkarılabilen elemanlarla, minyatür yapılarla, kurgu ve montajın sihirli dokunuşlarıyla

gerçekleştirebilirler. Luis Bunuel de bu durumu; “Şimdi ve sonsuza dek mimarlar set tasarımcılarının yerini geçecekler. Filmler mimarların cesur rüyalarının sadık tercümanı olacaklar.” sözleriyle ifade etmektedir (Neumann,1996). Alman dışavurumcu sinemasının set tasarımlarında mimari yaratıcılığı gözlemlemek mümkündür.

Film setlerinde tasarlanan deneysel, kurgu tasarımların gerçek hayatta mimariye etkilerinden bahsedecek olursak; Vincent Korda’nın *Things to Come*’daki tam bir Bauhaus fantazyasına dönüştürülmüş kent tasarımı, tamamıyla beyazın hakim olduğu devasa strüktürleriyle 2036’nın şehrinin çok katlı atriumdan oluşan ana meydanı, (Şekil 2.3), John Portman’ın Atlanta Marriott Marquis Otel projesinde köprüleri ve tüp asansörleri ile devasa atriumunda tamamıyla gerçekleştiğini görebiliriz (Şekil 2.4). Yine aynı şekilde, ünlü mimarların da katkılarıyla, esin kaynağını ve görsel stratejisini filmlerin dilinden almış, Walt Disney Kuruluşu tarafından ortaya konulan tematik mimarlık da, örnek verilebilir. (Pallasmaa, 2000).



Şekil 2.3 : Ana meydan, film: Things to Come, yön: William Cameron Menzies, 1936.



Şekil 2.4 : Atrium, Atlanta Marriott Marquis Otel, John Portman, 1985.

Sinemasal görüntüyü ve deneyimi, mimari çalışmaları için çok önemli bir ilham kaynağı olarak gören Jean Nouvel, sinema gibi mimarlığın da zaman ve hareket boyutunda var olduğunu savunur (Pallasmaa, 2000). Bir mekânı, yapıyı ya da kenti

algılayabilmek için onu hareket yoluyla deneyimlemek, 3 boyutlu uzamla görsel, dokunsal bir bağ kurmak gerekir. Bu hususta Janser (1997), Le Corbusier ve Pierre Jeanneret'in Pessac'daki konut binalarını yorumlarken: "fotoğrafın modernist mimariyi yakalamakta hala yetersiz olduğunu, modernist mimariyi ancak gözün hareketine eşlik edebilen, filmin anlaşılabilir kılacağını" söyler.

Mimar, tasarım sürecinde çizdiği iki boyutlu mekânların çözümlemesini yaparken, onun içinde gezdiğini hayal eder, mekânı ikinci boyutundan zihninde hayalleriyle üçüncü boyuta taşır. Yaratacakları mekânların insan hareketleri ile nasıl algılanabileceğine dair bakışlar da geliştirmeye çalışır. Farklı açılardan, farklı zamanlarda ve koşullarda, farklı gruplar tarafından algılamalar önem kazanır.

Günümüzde 3 boyutlu modellemeler ile mekânlar inşa edilmeden kullanıcı-yapı ilişkisi ön görülmeye çalışılmaktadır. Sinemanın mekânsal dili bu algılama biçiminde mimarların açısından öneminin yanı sıra mimari çizimlerden mekân okumalarını gerçekleştiremeyecek sıradan insan için de algılamayı kolaylaştırıcı etkisi vardır.

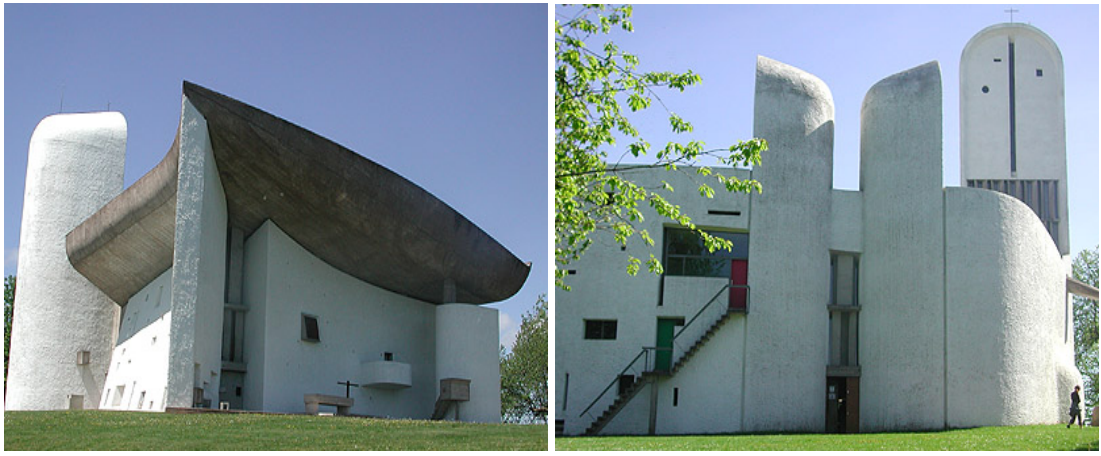
Antonioni ve Tarkovsky'nin filmlerinde, kişilerin yerle olan ilişkilerinin gösterilmesinin, sinemada mekânı kavramadaki önemini ortaya çıkardığını vurgulayan Steven Holl, Teksas'taki Stretto Evi için fikirlerini müşterisine Tarkovsky'nin *Stalker* filmini izleterek anlattığını söyler (Aker, 2000). Holl'a göre, zaman içerisinde meydana gelen bedenin hareketlerini yansıtan sinema, mekânın arkitektonik kavranışını olanaklı kılmaktadır.

"Mekân içinde devinirken önünüzde perspektifler açılır, kapanır; ışık girer ve kesilir. Çeşitli ardışık durumlar oluşur ve insan algısı buna dayanır." (Holl, 2000)

Yine avant-garde mimarının önde gelen bazı isimleri; Bernard Tschumi, Eisenman, Greg Lynn, Jean Nouvel, Rem Koolhaas ve Le Corbusier tasarım sürecinde sinemanın, mimari yaklaşımdaki önemini ve düşüncelerinin aktarılması açısından anlamını kabul eden mimarlardır.

Le Corbusier'in, La Chappel De Ronchamp projesi için, sinemasal bir dinamizmden bahsetmek mümkündür. Şapel'in doğayla uyum içerisinde, bütünlük sağlayan duvarların ve tavanın eğrisel yüzeyleri, ışık bloklarıyla yakalanan etki, mekânın törensel havası bize Alman Dışavurumcu Sinemasını hatırlatmaktadır. Kamera, kendini göstermese de mekânın içindedir ve Şapel'in fotoğraflanan bütün görüntüleri bu sinemasal etkinin izlerini taşımaktadır (**Şekil 2.5 ve 2.6**).

Bugün artık yaşanan teknolojik gelişmeler sonucu bilgisayar ortamında doğrudan üç boyutta tasarım yapabilmek mümkün hale geldi. Yapının etrafında gezilebilen, içine girilip koridorlarında dolaşılabilen, olası devinimlerin gözlenebildiği üçüncü boyutta bir simülasyon ortamında tasarım yapılabilen. Müşteri iki boyutlu çizimlerden sadece mimarın hayalinde ulaşabildiği üçüncü boyuta daha tasarım sürecinde bile varabilir. Sinemanın da kullandığı bu dijital teknoloji, kurgusal kent tasarımları denemelerinde yeni olasılıklar sağlamaktadır. Yönetmenler de mimarlar gibi dijital çağın imkânlarıyla hayal ettikleri uzamı, mekânsal kurguyu daha özgür, büyük bütçeler ya da çabalar gerektirmeden gerçekleştirebiliyor.



Şekil 2.5 : Dış cephe, La Chappel De Ronchamp, Le Corbusier, 1955.



Şekil 2.6 : İç mekân, La Chappel De Ronchamp, Le Corbusier, 1955.

Sinema yaşanan mekânı ifade edişiiyle de önem kazanır. Filmlerin mimarların ürünlerini imgelemelerinde ve mimarlık kullanıcısının nasıl mimariyi tüketeceğini göstermede derin bir etkisi bulunmaktadır (Lamster, 2000). İçinde yaşadığımız yüzyılın kollektif bir dili haline gelmiş sinema, geniş kitlelere ulaşabilmesiyle toplumsal yaşam tarzlarının ve kültürlerin biçimlenmesinde etkin bir araçtır. Bazı durumlarda kitle iletişim aracı olarak sinema mimarlık fikirlerinin kabulünde, eleştirilmesinde ve yayımlanmasında önemli bir rol oynamaktadır. (Neumann,1996)

Modern mimarinin baş rol oynadığı *Mon Oncle* (1958) ve *Playtime* (1967) filmleriyle Fransız yönetmen Jacques Tati (1907-1982) ise, modernizmi mekân kullanımlarıyla, espirili bir dille eleştirmektedir. *Mon Oncle* filminde Tati, konutu filmin temasının odağı yaparak, kendi döneminde büyük bir kitleyi etkilemiştir. Özellikle film için inşaa edilmiş Hulot'un evi ile kendi mimari anlayışını, insan ölçeğinde, mecazen ve tam anlamıyla anlatma fırsatı bulmuştur. Tati'nin boyuna ve cüssesine göre, yani kişiye özel inşaa edilen ev, yukarı aşağı kamera hareketlerine, gidiş gelişlerine göre ayarlanmıştır. (Penz, 1997a)

Bay Arpel'in villası adete bir şov kutusu gibidir (**Şekil 2.7**). Tati bu filmiyle, modern mimarinin tek tip, standartlaştırılmış, şeffaf yapısının, kaba ölçeği ve boşluk hissiyle insanların günlük yaşamına getirdiği yabancılaşmaya değinmektedir. Villa Arpel, bahçesiyle birlikte son moda eşya ve araç gereçlerle tıka basa donatılmıştır; zil çalınca kapı açılmadan önce çalıştırılan su fişkırtan yunuslu bahçe havuzu ve otomatik açılıp kapanan dolapları ile tamamen tek renk mutfak gibi.



Şekil 2.7 : Villa Arpel ve bahçesi, film: *Mon Oncle*, yön: Jacques Tati, set t: Jacques Lagrange, 1958.



Şekil 2.8 : Hulot'nun ters koltuğu, film: *Mon Oncle*, yön: Jacques Tati, set t: Jacques Lagrange, 1958.

Filmde, fonksiyonellik ve kullanılan modern eşyaların rahatsızlığı da inceleniyor. Tamamen çıplak olan yerler; koltuk, vazo, sandalye dışında fazla eşya bulunmayan iç

mekân ve Hulot'un uyumak için ters çevirdiği koltuğuyla Tati modern eşyayı tirajı komik bir şekilde eleştiriyor (Şekil 2.8).

Tati ve set tasarımcısı Jacques Lagrange'ın birlikte tasarladıkları modern çağın formlarını yansıtan Arpel Villa'sı, tüm detayları ile ikilinin adeta bir kine-göz gibi çalışarak mekânı biçimlendirdiklerinin kanıtıdır. *Mon Oncle* modern yaşamla ilgilidir. "Filmdeki hiciv yaşadığımız yerle değil yaşadığımız yeri nasıl kullandığımızla ilgilidir" sözleriyle Tati; modern mimariye değil, belirli bir yaşam tarzını dayatarak düşünce yöntemimizi etkilemesine karşı olduğuna değinir (Ulucan, 2009).

Playtime filminde ise kamera, tamamen stüdyoda inşaa edilmiş bir modern şehir, Tatirama'yla daha büyük bir ölçeğe kaydırılmış ve film, kent genelindeki bir yaşam yergisine dönüşmüştür. Modern mimarinin nasıl kullanıldığını açık bir dille anlatan *Playtime*'da kent, modern mimarlığın gelişimini yansıtan Le Corbusier'in fikirlerinden alınmış beş temadan oluşur; konut, çalışma, trafik, eğlence ve tarihi miras (Şekil 2.9).



Şekil 2.9 : Ofis, film: *Playtime*, yön: Jacques Tati, set.t: Jacques Lagrange, 1967.

Sonuç olarak Tati bize binaların, şehirlerin ekranda yeniden inşaa edildiği bir filmle, yönetmenin gözünden dönemin mimari vizyonunun modern mimarinin eleştirisini, kronolojisini sunmaktadır (Penz, 1997a).

Tüm bu örneklerin ışığında diyebiliriz ki; sinema her aşamada mimariden etkilenmiş, onu yorumlayarak yansıtırken kendi içinde yeniden üretmiştir. Kimi zaman sinema

bir test sahası haline gelerek mimari biçimler oluşturmuş, mimariyi şekillendirmiş, kimi zaman da ürettiği mekânlarla mimariye eleştirel bir yaklaşım sunmuştur.

2.1.1 Sinema ve mimarlığın ortak ilkeleri

Bir film yapım sürecinde kullanılan araçlar, mimarlığın yöntemini belirlemek için de kullanılmaktadır. Sinemada da, mimaride de gerekli olan, ortak ilkelerden bahsetmek mümkündür.

Amerikalı yönetmen Edward Dmytryk *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk ve Kurgu* adlı kitabında film yapımını kabaca dört kategoriye ayırmaktadır – öykü, yorum (oyunculuk), çekim teknikleri ve kurgu. Dmytryk’e göre öncelikle bir öykü, zaman-mekân bütünlüğü sağlanmış bir senaryo gerekmektedir (Dmytryk, 2007). Film, üzerinde şekillendiği zaman ve mekân ile bir bütünlük oluşturur. Her farklı mekân, öykü içerisindeki işlenişe göre sinematografinin tümüne yayılır. Işık, çerçeve, kamera açıları, makyaj ve kostüm gibi detaylarla anlatı desteklenir. Filme uygun oyuncular belirlenir ve hem oyunculuk hem de çekim teknikleriyle filmin anlatım dili geliştirilir. Son olarak da kurgu ve montajla bütünlük sağlanır.

Bu süreç mimarlıkta bir yaşam biçimi, yapı programı üretimiyle benzerlik göstermektedir. Mimaride de öncelikle belirlenen bir senaryo ile yola çıkılır. Kullanıcı profilleri değerlendirilerek senaryo desteklenir ve ardından zaman-mekân çözümlemeleri yapılır. Her iki sanat dalında da öncelikle, senaryo, zaman ve mekân kurguları gibi ortak kullanılan ilkelerin, araçların belirlenmesi gerekmektedir.

2.1.1.1 Senaryo

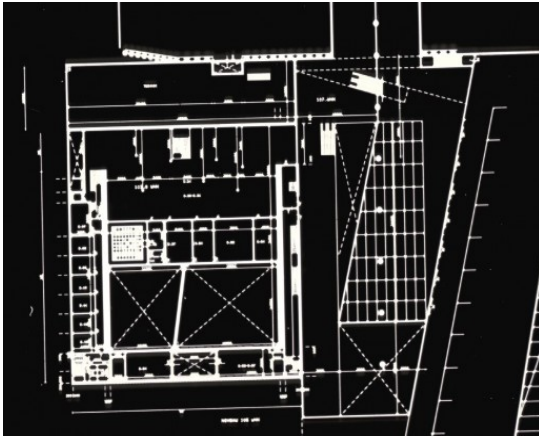
Sinema ve mimari alanın benzerliklerinin en önemli noktası; hayal ürününün somutlaştırılmasıdır. İnsanların içinde yaşadıkları fiziki çevrelerin, somut mekânların meydana getirilmesi için kişinin o mekânla ilişkisini tanımlayan bir senaryo, bir öykü gerekmektedir. Filmlerin de, mimari yapıların da kendilerine ait senaryoları vardır. “Bir film öyküsü olmadan film de olmaz” diyerek senaryonun önemini vurgulamak isteyen Dmytryk Hristiyanlığın kutsal kitabından bir alıntıyla bu gerekliliği abartılı bir dille pekiştirmektedir. “Başlangıçta söz vardı... Ve söz Tanrı’ydı...” (Dmytryk, 2007; s17).

Bir sinema filmi oluşturulurken başlangıçta bir fikir gereklidir. Yönetmenin film fikriyle sinema eserinin ilk adımı atılmış olur. Bu film fikirlerini destekleyen belirli

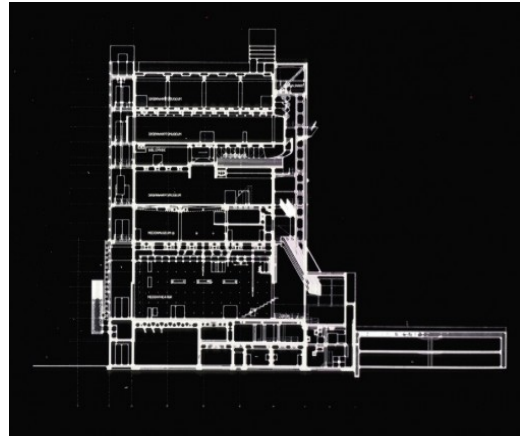
bir zaman dilimi seçmek ve o zaman dilimine ait mekânı belirlemek gerekir. Zaman ve mekân bütünlüğü sağlanmış film fikri geliştirilir ve senaryoya dönüşür.

Mimarlık ürünü de insan yaşamı süresince belirlenen gereksinimlerden, bir fikirden, bir öyküden yola çıkılarak oluşturulmaktadır. Her mimari ürünün sinemada olduğu gibi, öncelikle bir senaryoya ihtiyacı vardır. Senaryoda yer alan anlamlar, çeşitli simgeler ve geometriler yardımı ile mekâna yansır. Eisenhardt da *Building a Film: Making Concert of Wills* adlı makalesinde pratikte, bir bina programını geliştirmeyi, imajların kullanılmasıyla bir öykü anlatmaya benzettğini söylemektedir (Eisenhardt, 2000). Öykü mekânın biçimlenişinde, geometrilerin, bölümlerin dizilişinde, birbirleriyle kesişen noktalarda açığa çıkmaktadır.

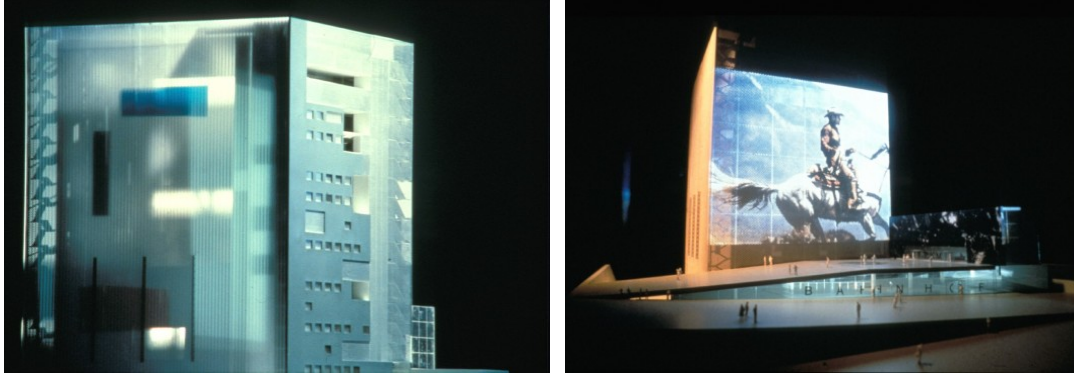
Kimi zaman senaryo mimari biçimi etkileyip sinematografik okumalar da sunabilir. Mekân aslında anlatım dili haline gelmiştir. Başarılı bir projede o mekânın içinde geçmesi ön görülen yaşamsal senaryo ile fiziksel mekân bir bütün oluşturur. Rem Koolhaas'ın Almanya'daki Karlsruhe Sanat ve Medya Teknolojisi Merkezi – ZKM (1992) projesi mimari senaryonun biçime yansımalarının gözlenebilirliğiyle örnek verilebilir (**Şekil 2.10 ve 2.11**). Yapının dış kabuğu, iç mekânlara referans verecek şekilde tasarlanmıştır. İç kurgu, davranış olasılıkları binanın dış yüzeyinden bir ekran gibi izlenebilmektedir (**Şekil 2.12**). ZKM'nin yapısının parçalara ayrılabilen elemanlarla tekrar kurulabilen, monte edilebilen, karmaşa ve özgürlüğün aynı anda yakalanabildiği teknolojik yapısı, bina kabuğunda sanki bir sinema perdesiymişçesine seyredilebilmektedir (**Şekil 2.13**). İç mekânın projeksiyonu olarak gösterilmesi aslında içerideki kompozisyonel ya da estetik değerlerin dışında meydana gelen geçicilik durumunu yansıtmaktadır (Koolhaas, 1996).



Şekil 2.10 : Plan, ZKM, Rem Koolhaas, 1992.



Şekil 2.11 : Kesit, ZKM, Rem Koolhaas, 1992.



Şekil 2.12 : Dış cephe, ZKM, Rem Koolhaas, 1992.



Şekil 2.13 : Dış cephe, ZKM, Rem Koolhaas, 1992.

2.1.1.2 Zaman ve mekân

20. yüzyılın başlarında yaşanan gelişmelerle birlikte zaman ve mekân algısı da dönüşmeye, çeşitlilik göstermeye başladı. Zamanın sürekliliği ve mekânın kendisini çevreleyen fiziki sınırlarıyla birlikte stabil, durağan yapısı makine çağının getirdiği yeni algılama sistemleriyle parçalanıp, değişime uğradı. Trenin, telefonun ve sinemanın icadı bize zaman-mekân algısında yeni gerçekliklerin farkına varmamızı sağladı.

Trenin doğayı çerçeveleyen pencereleri ve hızlı hareketiyle akıp giden görüntü, koltuğunda oturan yolcu için yeni bir deneyim, algılama sunmaktaydı. Hareketli bir organizma içerisinde hareketsiz, sabit göz, görme yanılsamasıyla doğayı hareket halinde, hızlı bir şekilde akıp gidiyor gibi yorumladı. Yeni bir görme deneyimi yaşayan insan için trenin penceresi sinematik sunumun başlangıç noktasıydı. Farklı lokasyon ve farklı zamanlarda mekânları ard arda sıralayıp bir araya getirebilen sinema, koltuğunda oturan seyircisine hareket eden kameranın eşliğinde yeni bir deneyim yaşatmaya başladı. Trenin penceresinden sinemanın perdesine uzanan yolculuğunda zaman ve mekân, artık parçalara ayrılabilen, bölünebilir, sürekliliğini

yırtabilen bir gerçeklik haline dönüştü. Dziga Vertov, *Kameralı Adam* filmiyle bu yeni gerçekliği; “Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılamasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir yol açıyorum.” (Berger, 2002) sözleriyle ifade etmektedir.

Bir mekânın, görüntünün algılanması zamanla oluşur. Aldatıcı sanat görüntülerle oynayarak; onları ışık yoluyla dönüştürür, optik yollarla büyütür, hareketlendirir, şekillerini bozar, keser; perspektif kurallarıyla oynar. Bu öğeler yoluyla hareketlenen bakış açısı hareketsiz izleyiciyi, sonsuz kabul edilen bir zaman ve mekânı baştanbaşa kat etmeye çağırır. Bu öngörüşün üstesinden sadece iki yeni hareketli görüntü türü sayesinde gelinebilir: Kronofotografik ve sinematografik görüntü. Bu hareketli görüntülerin ifade tarzı, (anlık ya da kesin) kopmalar, tekrarlar, çoğalmalar desteklenir (Pisano, 2008; p.73). Sinema, zaman ve mekânı, ışık, ses, imaj ve hareket üzerinden birbirine bağlar.

Sinema bizlere yaşanmış hatıraları ya da hayatın simülasyonlarını, lineer olmayan zamansal ve mekânsal parçalarla sunabilir. Sinema sanatının başlıca avantajlarından birisi de mekân kadar zamanı da kullanma özgürlüğüdür. Geçmiş şimdiki zaman ve gelecek herhangi bir sıra ile kurgulanabilir. “Bir diğer deyişle sinema bize aynı anda pek çok yerde olma özgürlüğü verir” (Dmytryk, 2007; s99). Ve devamsızlığın olasılığı ile örtüşen zaman ve mekân, hareketin büyüyle birlikte yaratıcılığa yeni bir yön katabilir. Sanat ve bilimin, mimari ve sinemanın, ilgi alanları, geleneksel yapıları ile başlangıçta hayal bile edilemeyen bir simbiyosis haline geldiğini vurgulayan Penz ve Thomas’ın da *Cinema and Architecture* adlı kitaplarında belirttikleri gibi “Bizim dijital pencerelerimiz (ekranlarımız), dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir zamanda, herhangi bir hakikati sunan perdeler açıyor. Önceden sadece, şimdiyi ve mevcut mekânı ya da hayal gücümüzün ürettiği fantezi dünyasını görebilmek olanağı varken, film yapımcılarının yarattığı, zaman içinde bir dizi şeklinde gerçeğin ve kurgunun her türlü kombinasyonunu sunulabilen eşsiz ekrandan seyredebilme durumu, şu an mimarinin yaratıcılık gerçeğinin her gün ki parçası haline geldi.” (Penz & Thomas, 1997).

Maillart’ın köprülerinin yenilikçi yapısı, Bauhaus mimarisi ve Le Corbusier’in Villa Savoye’si zaman-mekân birleşkesi üzerine gerçekleştirilmiş mimariye örnek verilebilir. Modernist mimarlar için, iç ve dış mekânın kesiştiği yerde yeni bir mekân

konsepti gelişmektedir. Onlara göre mekân artık sadece iç hacimden meydana gelmez, mekân iç ve dış hacimlerin kenetlenmesiyle anlam bulur. Le Corbusier'in Villa Savoye'sinde de olduğu gibi (Şekil 2.14, 2.15 ve 2.16); yapının herhangi bir noktasından alınan kesitle iç ve dış mekânın kaçınılmaz birlikteliği, iç içe geçişleri görülmektedir.



Şekil 2.14 : Dış cephe, Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.



Şekil 2.15 : Teras, Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.



Şekil 2.16 : Teras ve iç mekân, Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.

Mimari ortamda zaman-mekân yaklaşımı yeni olasılıklar da sunabilir. Sinemanın işitsel, görsel ortamının hareketli imajlarından, hareketli mimarlığa giden bir yolculuktan bahsetmek mümkündür. Formun hareketten doğuşuna bakışla birlikte, katı, geometrik şekillerin hareketlerin içine katıştırılıp anlatabilmek modern mimarinin dili haline gelmiştir.

2.1.2 Film teknikleriyle tasarım yapmak

Mimarlığın doğasında olan sinematik sunumu, arşivlenme ihtiyacı ve ya mimari deneyimin sinematik ruhu yanı sıra, sinemanın ilkelerinin mimari tasarıma etkileri ve tasarım sürecine katılmasından da söz etmek mümkün. Sinematografik üretim tekniği ve biçimleri modern mimarlık için bir referans haline gelmiştir.

Lamster da (2000), sinemanın mimariyi nasıl etkilediğini “İngilizcede sinematik (cinematic) kelimesi artık mimariyi tanımlamak için kullanılabiliyor örneğin. Bazı avangart mimarlar ise sinemaya özgü kabul edilen kurgu veya sekans gibi kavram ve çalışmaları mimariye uyarlıyorlar” şeklinde açıklamaktadır.

2.1.2.1 Sekans

Sinema ve mimarlığın çalışma yöntemlerinden bahsetmek gerekirse her iki sanat ürününün de ardışık diziler/planlar bütünü olduğunu söyleyebiliriz. Sinemada sekans adı verilen her bir dizi, bir ya da birden fazla sahnenin, filmin hikâyesi içinde birbirleriyle doğrudan bağlantılı olduğu kadar zaman ve/ya mekân yönünden ayrılabilir yanları da olan anlamlı bütünlüklerdir. Bir yapı belirli sekansların bir araya gelmesiyle tasarlanıp, bu yaklaşıma göre okunabilir. Fillion’a göre de (1997), bu gün mimari kompozisyon, sekansları, dizileri kapsamakta ve en çağdaş mimarlar, insanın mekân içindeki yolculuğunu dikkate alarak tasarım yapmaktadır.

“Tamamlanmış bir filmi sürecin başına doğru açarsak, filmin çok sayıda sekanslara ayrıldığını görürüz. Her bir sekans, diyelim ki bir kitabın bölümü ya da tiyatro oyununun bir sahnesine karşılık gelebilir. Kabaca diyebiliriz ki her sekansın bir başı, bir ortası, bir sonu vardır.” (Dmytryk, 2007; s270). Ve mimari için de her binanın bir başı, bir ortası ve bir sonu vardır. Ünlü yönetmen Jean-Luc Godard’ın da dediği gibi; ancak, mimarinin bu sırayı izleme zorunluluğu yoktur. Sinemada sekanslar, geçmişe dönüş (flashback), çapraz kesim (cross-cutting) yakın çekim gibi bazı tekniklerle, ustaca ayarlanabilmektedir. Film tekniklerini tasarımlarında kullanan Tschumi

Architecture and Disjunction adlı kitabında, Barok detayları içeren, modern mimari sekansı, bir geçmişe dönüş (flashback) olarak nitelendirmektedir (Tschumi, 1996).

Jean Nouvel de, mimarlığın bir imgeler dizisi değil de, sekansların bir araya gelmesi ve mekânın hareket halinde deneyimlenmesi üzerinde durur. Sinema ona göre insanlara, imgeleri zamana bağlı olarak görmeyi öğretir (Fillion, 1997).

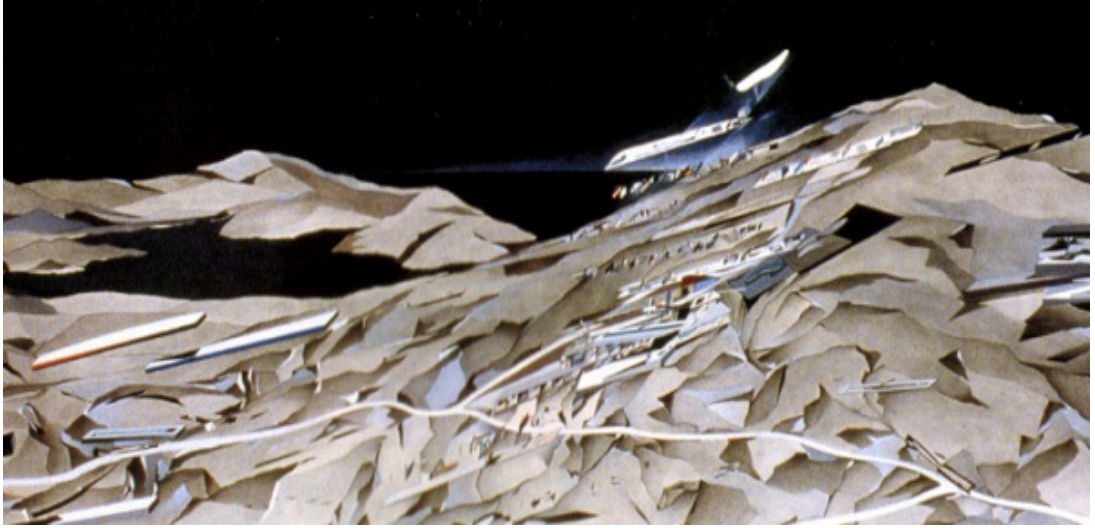
Mimarlıkta sekans üç bağlamda incelenebilir; çalışma yöntemiyle ilgilenen *dönüşümsel sekans* (transformational sequence) ilişkisi, mekânların ardışık durumları ile ilgilenen *uzamsal sekans* (spatial sequence) ilişkisi ve olaylar-durumlar bağlamında programla ilgilenen *program sekansı* (programmatic sequence) ilişkisi.

Geleneksel mimari çizim metodu, bir dönüşüm sekansını ifade eder. Ardışık şeffaf aydınlar paftaları birbirleri üstüne serilir. Her biri bir tema ve ya varyasyonla ilgili paftalar düzenleme ilkelerini belirginleştirir. Bu sekans kesin rasyonel bir takım dönüşümsel kurallara ve farklı mimari elemanlara da dayandırılmış olabilir. Ve dizinsel dönüşüm kendi kuramsal objesi haline gelir ve süreç sonuç olmuştur artık.

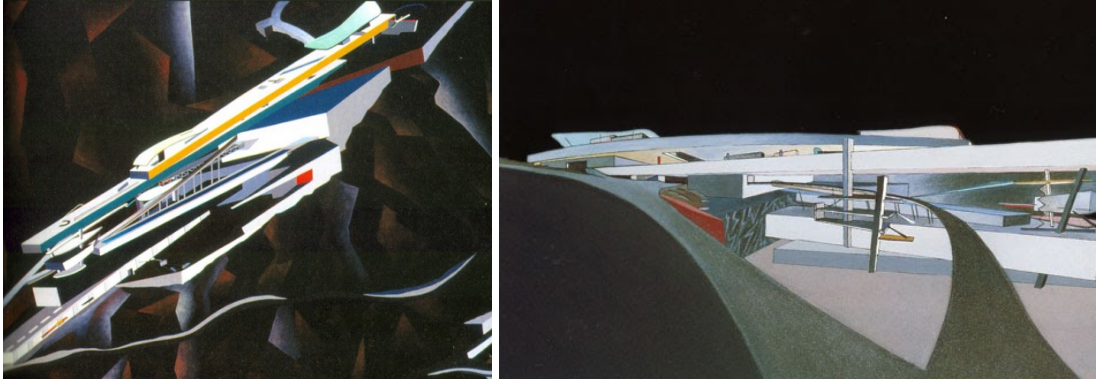
Bitişik mekânların çözümlemeleriyle, organizasyonlarıyla ilgilenen uzamsal sekansın (spatial sequence), tarih boyunca sabit, değişmez, sayısız tipolojik emsalleri ve sonsuz morfolojik varyasyonlara sahiptir. “Mısır tapınaklarından, ortaçağ kiliselerine ve geleceğin mimarisine, mekânlar genel bir aks üzerine sıralanır. Tüm bu spesifik mimari organizasyonlar, hareketin sürekliliğiyle bağlantılı, tanımsız noktaların çözümlendiği planlanmış bir yörüngeyi vurgularlar.” (Tschumi, 1996).

Uzamasal sekansın düz ve sert standardizasyonu, düzenlemesine karşılık Zaha Hadid de sinematografik sekanslarla mimari tasarımı önermektedir. Görsel, dokunsal, akustik ve de sezgisel; doğal veya yapay sekanslara bölünmüş uzam içerisinde devingen hareket, sürekliliği sağlar. Mekânsal formlar yeni ilişkilerle daha tanımlı ve kolay okunabilir hal alır. Hadid’in 1982 yılında ödül kazandığı Hong Kong’daki *The Peak Club* (Konut ve boş vakit merkezi) gerçekleştirilmemiş olan projesi, spazmatik yatay düzlem ve kinetik dikey düzlem tasarımları olmak üzere iki rotada ilerleyen mekânların sinematografik sekansları açısından incelenebilir (**Şekil 2.17 ve 2.18**).

Sosyal ve sembolik çağrışımlarla betimlenen programatik sekans olayların, durumların ilişkilerini, sınırlarını tanımlar. Mekân kullanıcısının davranış haritalarını, mekânlar arası olası yaşam kurgularını, bağımsız hareketlerin, bağımsız mekânlar içinde ilişkilerini düzenler.



Şekil 2.17 : Hong Kong - The Peak Club, Zaha Hadid, 1982.



Şekil 2.18 : Hong Kong - The Peak Club, Zaha Hadid, 1982.

Kare kare, oda oda, perde perde programatik sekansın tanımlanmasının gerekliliğine değinen Tschumi, uzamsal ve programatik sekansların olağan bağlantılarını, bu iki sistemin arasında form-fonksiyon ilişkisinde olduğu gibi bir etkileşim olup olmadığını sorgular. Bağımsız uzamsal sekanslara olayları eklemek, bir motivasyon şeklidir.

Mimarinin, sinema gibi zaman ve hareket boyutuyla var olduğunu söyleyen Jean Nouvel; alan derinliği yaratarak, bir mekânı derinliğiyle okuyarak tasarım yaptığını belirtir. Bütün yapılarında birbirine eklenmiş farklı sahnelere, değişik, rastgele geçişlerle oluşmuş düzlemlere rastlanabilir. Nouvel'e göre, kişi binayı sekanslar halinde düşünür ve de tasarlar. Binayı inşa etmek için sekanslar arasında kontrastın ve bağlantıların tahminini ve araştırmasını yapmak gerekir. Devam eden sekansta mimar, kesim ve eklemeler yapar, bazı sahneleri çerçeveleyip, bazı açıklıklar oluşturarak, farklı sahnelerin üst üste getirildiği sürekli çekime benzeyen bir yapı oluşturur (Rattenbury, 1994).

2.1.2.2 Montaj, kurgu

“Bir kere daha tekrarlıyorum” der Pudovkin. “Kurgu, filmsel gerçekliğin yaratıcı gücüdür.”
(aktaran; Dmytryk, 2007).

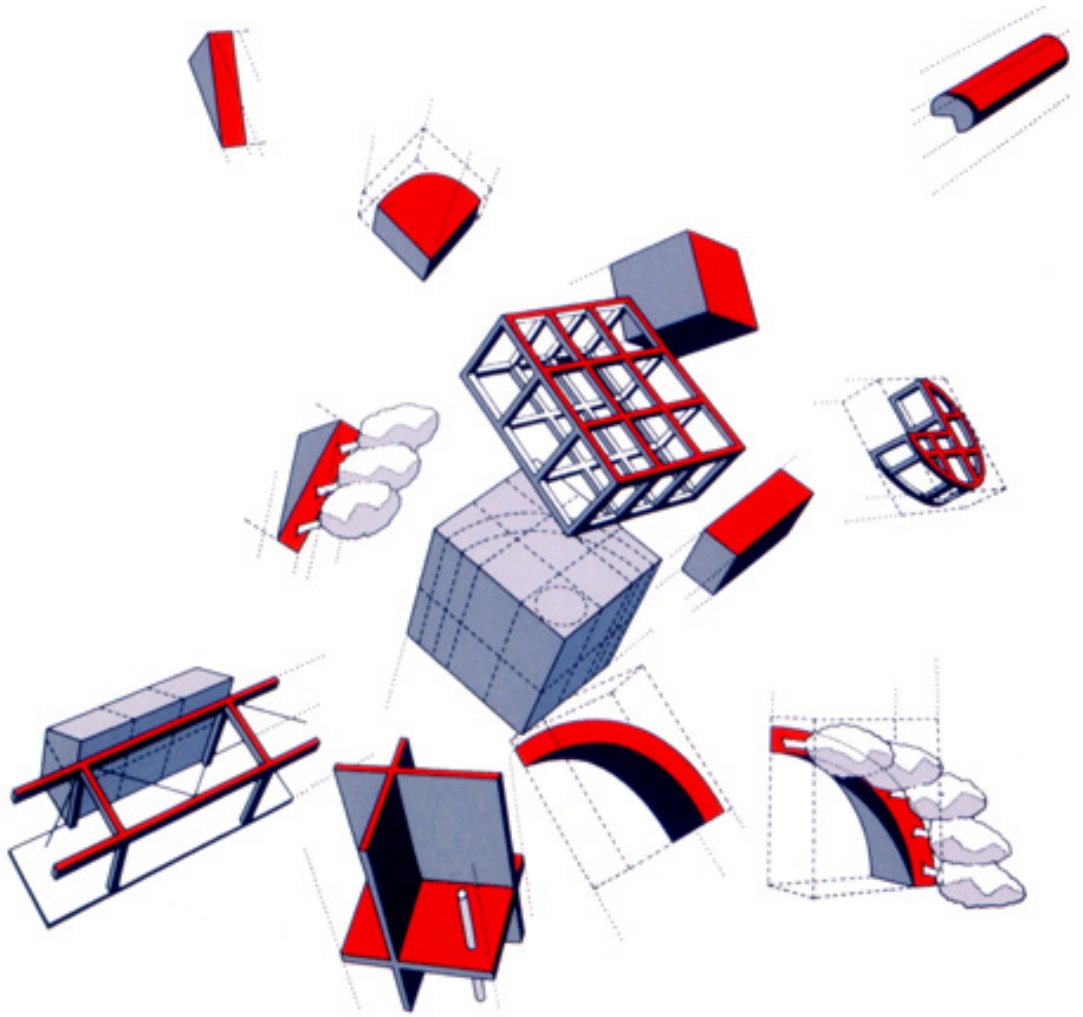
Montaj birbirini izleyen farklı mekânlarda ve/ya zamanlarda gerçekleşen olayların bir duyguyu, düşünceyi aktaracak şekilde bir araya getirilmesiyle çekimlerin birbirine bağlanmasıdır. Film tekniğinin gelişimini temelde montajın gelişimine dayandığını belirten Dmytryk’e göre (2007) gerçekten üstün bir sinemacı bilgisini, silahlarının daktilo ve kalemlerden daha çok, kamera ve makas olduğu bir savaş alanında elde eder.

Salvador Dali tarzı gerçek üstü sahnelerin iç içe geçmeleri biçiminden tasarlanmış olan montaj aracılığıyla sinema, uzamı, zamanı, duyguları ve duygusal yoğunluğu, yönlendirebilir. Zaman parçalara ayrılabilir, devamlılığını yitirip farklı mekânlarda yeni diziler oluşturarak bizi bir yerden bir diğerine ya da bir zamandan diğerine taşıyabilir. Dmytryk montajı; seyirciyi zaman ve yer içinde istediği gibi hemen ileri ya da geri taşıyan bir “zaman makinesi”ne benzetir.

Montaj tekniği; kesme, bağlama ve kurgu olmak üzere, kabaca 3 kategoriye ayrılabilir. Kesici, filmi parçalara ayırır. Ama kurgu bundan ibaret değildir; kurgu odasında istenilen anlam ya da öngörülemeyen anlamlar üretilebilir, kurgu bir tür yeniden yaratma sanatıdır (Dmytryk, 2007). Eisenstein, Pudovkin, Kuleskov, Dziga Vertov ve diğer Sovyet sanatçıları da kurguyu özel bir sanat biçimi olarak açıklayıp çok daha gelişkin bir anlatım tarzına dönüştürmüşlerdir.

Mimarlık ta sinema gibi parçaları bir araya getirme tekniğini kullanır. İki sanat biçiminde de sadece mekânların birbirine birleştirilmesi söz konusu değil, önemli olan her bir parçanın diğerine eklenmesiyle oluşan, parçaların anlam kazandığı bir bütünlüğe, dizilerinin hesaplanmış büyüyle sanatsal bir kurguya varmaktır.

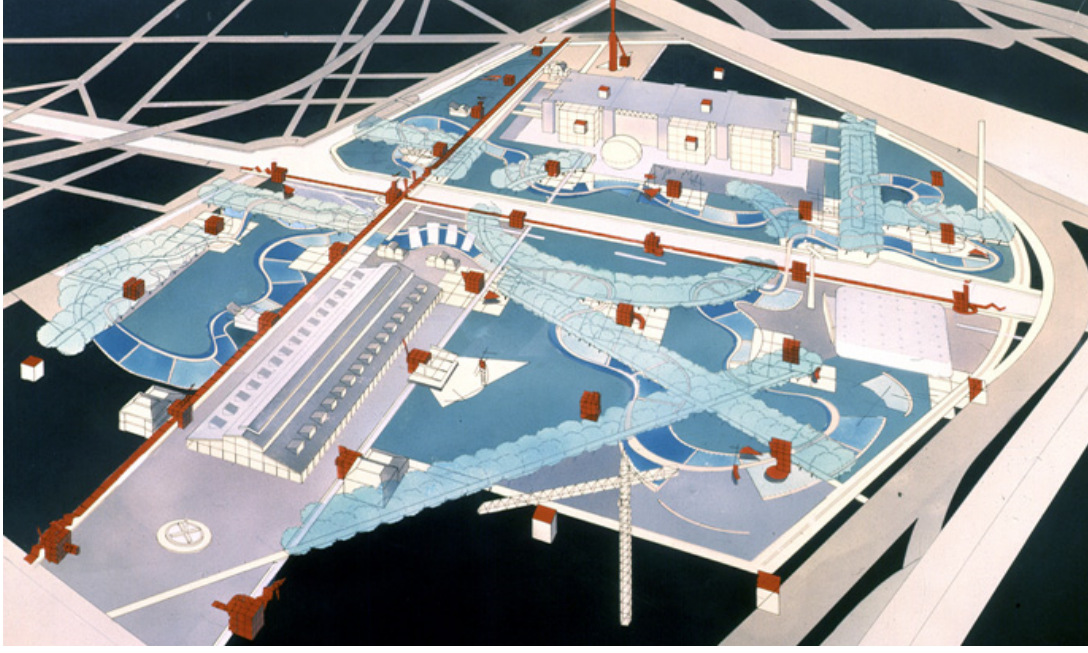
Bernard Tschumi, Montaj tekniğini kendi mimari projelerini tasarlarken önemli bir referans olarak göstermiştir. Montaj Tschumi’nin yapılarında bir araçtan çok bir amaca dönüşmüştür. Ona göre duvarlar, odalar, sokaklar, düşüncelerden oluşan mimari parçaların arasındaki ilişki, anlamsal, söz dizimsel ya da biçimsel değildir (**Şekil 2.19**). Önemli olan mimari parçalar arasındaki harekettir. Tschumi bu parçalar arasındaki ilişki ile Dziga Vertov’un ve Sergei Eisestein’in filmlerindeki montaj tekniği arasında benzerlik kurulabileceğini söyler (Tschumi, 1996).



Şekil 2.19 : Parçalar, Parc de La Villette, Bernard Tschumi, 1987-1991.

Parc de La Villette projesi, montaja benzer bir düşüncenin sonucu olarak örnek verilebilir. Bu projesinde Tschumi (1996), tasarımlarını sinemanın süreksizlik özelliğiyle; tekrarlar, çevirmeler, ekleme ve çıkarmalar yaptığı parçaları farklı biçimler ve farklı kombinasyonlar içerisinde kullanarak gerçekleştirmiştir (**Şekil 2.20 ve 2.21**). Her seferinde başka bir görüşe yol açacak şekilde tasarladığı follie'lerle filmlerdeki süreksizliği yakalamaya çalışır.

Resmin tamamı, montaja dayalı ifadenin gerçek ‘imgesi’ni oluşturur; bir birini izleyen ‘film karelerinin’ ardışık olarak yan yana konulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Parçalar kendi başına bir anlam ifade etmeyebilir. Tek tek ve ayrı olarak baktığımızda her bir follie farklı kullanımlar, birbirinden kopuk işlevlere hizmet vermektedir (**Şekil 2.22**). Görüntüler, görüntülerin farklı aşamaları ve onları oluşturan unsurlar kendi içlerinde farklı okumalar sunmaktadır. Bu unsurlar ardışık bir düzenle yan yana getirildiği zaman, anlam bulur.

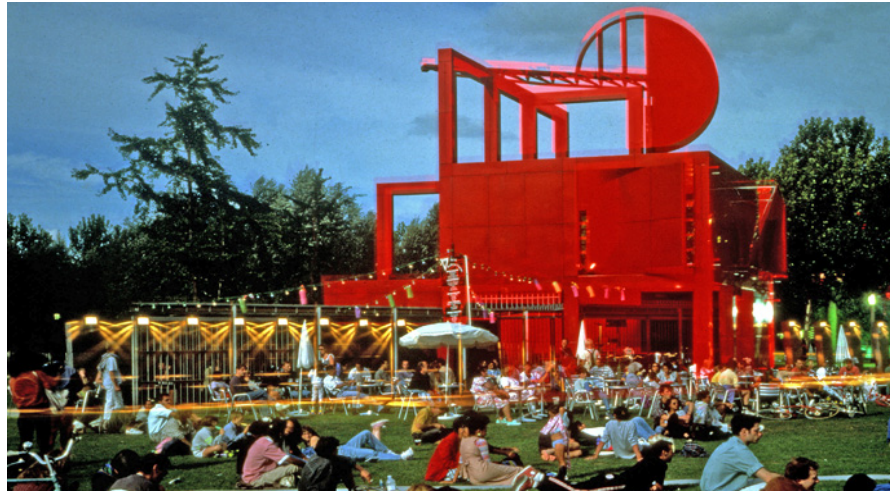


Şekil 2.20 : Master Plan, Parc de La Villette, Bernard Tschumi, 1987-1991.



Şekil 2.21 : Follie'ler, Parc de La Villette, Bernard Tschumi, 1987-1991.

Dmytryk (2007), montaj tekniğiyle, üç yönetmenin aynı senaryodan oldukça farklı filmler yapacaklarını söyler. Aynı ihtiyaç programı ve aynı uzamda farklı mimarların farklı mekânlar tasarlayabileceği gibi. Ona göre mimarlıkla duvar örmek arasındaki ilişki, kurgu ile kesim yapmak arasında da vardır. Birisi bir sanattır, diğeri bir zanaat. Sinemada kurgu da mimarlık gibi inkâr edilemez bir biçimde yaratıcılıktır.



Şekil 2.22 : Parc de La Villette, Bernard Tschumi, 1987-1991.

2.1.2.3 Görüntü çerçevesi

Çerçeve, sekansların kendisini oluşturan her bir anı tanımlar. Sinemada çerçeveleme bize, zamandan ve mekândan bağımsız, belirli bir düzen içinde bir araya getirilmiş pek çok olguya maruz kalan zihnin izlediği güzergâhta, montaj tekniğiyle parçalara ayırarak, kare kare, oda oda mimariyi inceleyebilmemizi sağlar (Tschumi, 1996).

Güzergâh (path); gözün ve bir nesnenin göze nasıl görüldüğüne bağlı olarak değişen algılayışların takip ettiği hayali bir yoldur. Sinemada hareketsiz seyircinin önünden geçen değişik izlenimlerin ya da uzamda devinen vücudun görsel algısı ile uyum içinde daldığı, bir dizi özenle düzenlenmiş olgunun içinde ilerlediği yoldur (Eisenstein, 2004). Bu yolda kullandığımız bakış açısı mimarın uzamı algılamasında ve tasarımlarında farklılıklar doğuracaktır.

Dmytryk, olası en yavan çekimin göz düzeyinde yapılanın olduğunu söyler. Resme kesinlikle yeni bir şey katmaz. Bu herkesin günlük bakış açısıdır. Sinemada yönetmen belirlediği bakış açısıyla görüntü çerçevesinde, göstermek istediği nesneyi rahatlıkla öne çıkartabilir, vurgulayabilir ya da saklamak istediğini geriye atabilir. Nesneleri çerçevenin içinde ya da dışında bırakmak elindedir. Ya da kamera merceğiyle mekânı büyültebilir ve daraltabilir. Geniş açılı mercek mekânı büyültmek için kullanılır, aynen akordeonun gerilen korusu gibi arka alanı genişletir. Dar açılı mercek ise mekânı daraltmak için kullanılır, akordeonun kapalı korusu misali arka alanı daraltır ve kameraya doğru çeker (Dmytryk, 2007). Yönetmenin bu özgürlüğü mimariyi, uzamı farklı bir şekilde algılamamızı sağlar. Mimar da, tasarımlarında sinematografik bakışlarla tıpkı bir yönetmen gibi çerçevenin içinde ya da dışında kalanı kontrol edebilir. Bir araç olarak çerçeveyi kullanabilir, sekanslar içinde gezerek parçaların uyumunu denetleyebilir. Ve hatta çerçevenin kendisi ya da çerçeveye alınan mimari formu belirleyebilir.

Çerçeve; hem düzenleyen, kalıbına uyduran, somut bir çerçeveleyen araç, hem de sorgulayan, saptıran ve yer değiştiren, çerçevelenen materyaldir. Tschumi'ye göre (1996); zaman zaman çerçeveleyen araç biçim bozucu ya da çerçevelen materyal uyumlu ve düzenli hale gelebilir.



Şekil 2.23 : Dubai Uluslararası Finans Merkezi, Gensler, 2005.

Çerçeveleyen ve çerçevelenen ilişkisini etkili bir şekilde gözler önüne seren Dubai Uluslararası Finans Merkezi'nin devasa kapı formu, Dubai Kuleleri'ni öne çıkartan, vurgulayan bir bakış açısı sunmaktadır (**Şekil 2.23**). Yürüyen insanın gözüyle yapının dikdörtgen şeklindeki açıklığı fonda kuleleri çevreleyen dev bir kent sahnesine dönüşmektedir.

Çerçeve sekansların uyumlu yönetimini sağlar. Uyumlu çerçeveler karıştırılabilir, çakıştırılabilir, çözülebilir, kesilebilir, sonsuz değişik biçimde ayarlanabilir. Sekans süresince sabit ve pasif olanı belirleyen parametreler; kareden kareye, odadan odaya geçen uzamsal düzenler olarak verildiklerinde eklemlenebilir ya da taşınabilir (Tschumi, 1996).

2.2 Modernizm ve Sinemanın Doğuşu

19. yy'ın ortalarından itibaren Batı Avrupa'da meydana gelen, Fransız ve İngiliz Sanayi Devrimleri'nin sebep olduğu; siyasî, fikrî ve iktisadî değişimler modernizmin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Modernleşme, özgül bir değişmeyi değil, fakat birbirleriyle iç içe geçmiş dönüşüm süreçlerinin bir yumağını ifade etmektedir. Hiç bir zaman sadece 'fonksiyonel' olanlar üzerinden ve 'makine üretimi' dayalı endüstrileşmeyle sınırlı kalmayan modernleşme; artan kentleşme, düşünce ve eylemlerin ileri derecede akılcılaşması, gittikçe ilerleyen demokratikleşme ve azalan toplumsal farklılıklar; aşırı bireycilik ve başta ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel değişimleri içermektedir.

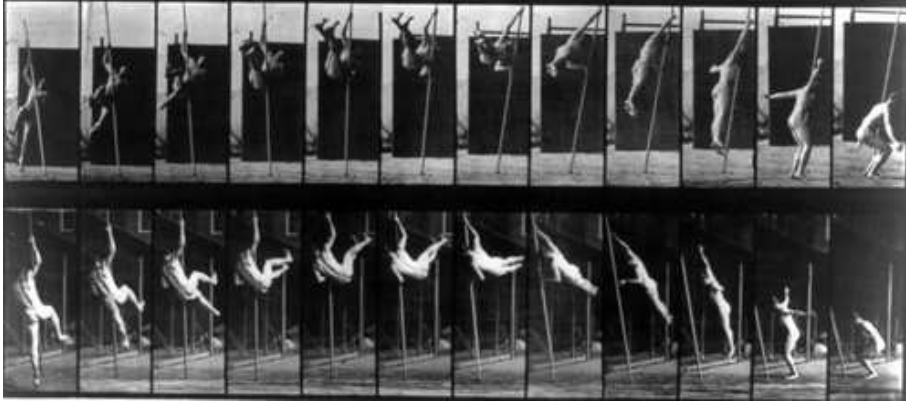
Bir kitle ve popüler kültür ürünü olan sinemanın doğuşu bu döneme tekabül eder. Sinema, kitlesel üretime dayalı endüstriyel çalışma düzeninin ve kitle toplumunun ortasında ortaya çıkmıştır.

"Sinema endüstriyel ve kentli dünya tarafından ortaya konmuş bir buluştur." (Creton, 2008)

1895 de Louis Lumière'in 'Sinematograf'ı ile popüler bir eğlence olarak ortaya çıkmış olmasına rağmen sinemanın öyküsü, 1820'li yıllarda gözün ağ tabakasında görüntüyü saklama olgusu üzerinden, hareketi çözümleyip, görüntülemeyi amaçlayan Belçikalı fizikçi Plateau'un yaptığı deneyler sonucunda *Fantaskop* (1832) adlı aygıtı oluşturmasıyla başlamıştır. (Büyük Larousse, cilt 20)

Hareket halinde olan herhangi bir görüntüyü yakalamak fikri fotoğraf, bilim ve sanat dünyası için çok önemli ve şaşkınlıkla karşılanan bir olgu olup, birçok araştırmacıyı

heyecanlandırmış ve sinemanın doğuşuna katkı sağlayan çalışmalar yapmalarına yol açmıştır. İngiliz Horner *Zootrop*'uyla (1834) çevrimsel bir hareketin birbirini izleyen evrelerini görüntülemeyi ve ardından Fransız Emile Reynaud *Praksinoskop*'uyla (1876–1880) ışıklı gösterimi başarmıştır. İngiliz bilim adamı Eadweard Muybridge (1870 ve 80'lerde) ise, çıplak gözle sezilemez insan (**Şekil 2.24**) ve hayvan hareketlerinin safhalarını açığa çıkarmak için, kısa aralıklarla yan yana dizdiği 24 kamera ile deneyler yapar. Koşan atın yolu üzerindeki gerili iplikleri koparıp makineleri çalıştırmasıyla ilk kez hareketi ayırtırmayı başarmıştır (**Şekil 2.25**).



Şekil 2.24 : Animal Locomotion, Plate 165, Eadweard Muybridge, 1884.



Şekil 2.25 : The Horses in Motion, Eadweard Muybridge, 1878.

Ve Fransız fizyolog Mayer, kuşların uçuşunu incelemek amacıyla geliştirdiği saniyede 12 fotoğraf çekebilen *Fotoğraf Tüfegi*'ni (1882) yapar. 1880'lerde

selüloidin ortaya çıkışı ve *film*'in tam anlamıyla oluşmasıyla Mayer önceki çalışmalarını geliştirerek *Kronofotograf*'ını gerçekleştirmiştir. Ardından Amerikalı Thomas Alva Edison günümüz kameralarının ilk biçimi olarak kabul edilen *Kinetograf* ıyla, yanlarına eşit aralıklarla delik açılmış (delik sayısı ve düzenlenişi, günümüz 35 mm'lik sinema filmlerinde de aynıdır) kesikli ilerleme düzeneğine sahip ilk gerçek sinemasal kaydı gerçekleştirmiştir. Edison akıcı bir hareket elde edemese de *Kinetoskop* adlı yeni aygıtıyla (bakımlık), 15 Nisan 1894'te ilk gösterimi sunmuştur (Scognamillo, 1988). Ancak tek bir kişinin gözlerini iki küçük deliğe dayayarak kullanabildiği bu aygıt, yine de sürekli ışıklı salon gösterimine uygun değildir.

Edison, toplu gösterimlerin bu alandaki talebi çabuk tüketeyeğine inancı nedeniyle karşı çıkmışsa da, aynı anda birden fazla izleyiciye ulaşabilme amacıyla yeni buluşlar gerçekleştirilmiş, bu talebi karşılayacak bir alet; *büyülü fener* denemeleri yapılmıştır.

Kinetoskobu Paris'e bir sergide gören Auguste Lumière ve Luis Lumière ise, *Sinematograf* (1895) adı verilen aletlerini geliştirir. Hem film çekimi hem de gösterimi yapabilen sinematograf elle çalıştırılmakta, 10 kg dolayındaki ağırlığı sayesinde istenen yere kolayca taşınabilmektedir. Böylece, modern sinemanın daha doğrusu *Sinematograf*'ın öyküsü 22 Aralık 1895 günü Paris'te Capucines bulvarında Grand Cafe'de düzenlenen, Louis ve Aguste Lumière Kardeşler'in gösterisiyle başlamış olur (Scognamillo, 1988).

Hareketli resmin, yani sinematografin icadı, Paris'te bir sansasyon yaratmıştır. Lumière'lerin filmleri, gerçekliğin yansıması değil, ta kendisidir. Filmler, dünyanın çeşitli yerlerine gönderilmiş ekiplerin çektiği kentlerin gerçek zamanlı belgesel nitelikte görüntülerinden oluşmaktadır. Ansiklopedik okumalar sonucu şehir, yeni sinematografik görüntülerin baş tacı olur. Lumière Kardeşlerin, şehir hayatından kesitler yansıtan çekimleriyle: büyük meydanlar, garlar, büyük bulvarların geniş kaldırımları, işyerleri vb. '*gerçeklik etkisi*' arayışındaki bu görüntülere kısa süre sonra kentsel mekânın gösterişini öne çıkaran yenileri eklenir. (Pisano, 2008; p.79).

Paris'te ilk sinematografik gösterime ilgi alt tabakalardaki yoksul kesimden gelmiştir. Başlangıçta insanların yoğun bir şekilde ilgilenmesi beklenmeyen sinemanın 'küçük insanların tiyatrosu' şeklinde hor görülmesi, sinema seyircisinin

sınıfsal ayrım çizgisini belirlemektedir (Öztürk, 2005). Sonraki yıllarda da orta sınıfla, entelektüel ve sanatçıların ilgisini çekmeye başlar.

Zamanla herkesin ilgisini çekmeyi başaran sinema kitleleri buluşturan, birleştirici toplumsal bir fenomene dönüşür. Sinema salonunun herkese açık kamusal bir yer olarak sosyal bağların güçlenmesine elverişli bir alan olduğuna değinen Creton (2008); sinemayı, hem kentsel alanlardaki salonlarıyla mimari çeşitliliğe katkısı, hem de şehir içindeki bir kültürün ürünü olarak değerlendirir. Bu yüzdendir ki kültürel pratikler, alan düzenlemeleri, sosyal birliktelikler üzerine yapılan sorgulamalar kentte toplumsal bir yer inşa edebilme sorunsalı üzerinde birleşir.

İlk yıllarından itibaren metropolle bağlantılı olan sinema kentsel mekânı sıklıkla ve belirgin bir şekilde sunmuştur. Weihsmann; kentin, bir film için esas özne haline geldiğinde mimari teori ve mimarlık tarihi için psikolojik ya da sosyal şartların gözler önüne serildiğini savunur (Weihsmann, 1997). Sinema kesinlikle kentsel modernliğin bir ürünüdür, aynı zamanda kentsel kültürün ve uygarlığın üreticisidir de.

Modern kent imgelerine yer veren filmler, çağın ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkan yapılaşmanın kentte oluşturduğu değişimleri ve kentli yaşamın dönüşümlerini sergilemesi insanların algılayış biçimlerini de değişime uğratmıştır. Seyircisinin sayısıyla, kültür üzerindeki büyüyen etkisiyle filmlerin popüler modern mimarinin algılanmasında ve şekillenmesinde rolü çok önemlidir (Albrecht, 2000).

Modernizmin sinemada kısa ömürlü de olsa ilk kez gösterimi 1916 ve 1924 yılları arasında dört öncüsü tarafından oluşmuştur; fütürizm, ekspresyonizm, Viyana secessionist stili ve art-deko sinemaya adapte edilmiştir. Modernist mekânların sinemada gözükmeye başlaması, yani ikinci dönemde modern mimarinin galası ise, sinema ortamını kullanarak modern hareketi geliştirmeyi düşünen Fransız öncüleri tarafından 1924’de Paris Fuar’ının öncesinde başlamıştır.

1928 yılıyla, bu çabalar gittikçe azalır. Bu dönem genellikle direkt olarak modern harekette tecrübe edinmemiş, set tasarımı uzmanlarının baskın olduğu bir dönemdir. Dönemin ilk yarısında 1920’lerin sonlarından 1930’ların başlarına kadar, modernizm ‘*Uluslararası Üslup*’a yakışır bir biçimde hem Avrupa hem de Amerikan filmlerinde kullanılmıştır. 1930’lardan sonra, her nasılsa, odak Amerika’ya kaymıştır. (Albrecht, 2000).

2.2.1 Modernizm ve İstanbul

Daha önce, aydınlanma, endüstri devrimiyle zemini hazırlanmış modern dönem, I. Dünya Savaşı'nın ardından '*yeniden güzel bir başlangıç yapabilme*' umuduyla meydana çıkmıştır. Osmanlı döneminde kendini Batılılaşma olarak gösteren modernizm, 19. yüzyılda askeri alanda yaşanan mağlubiyetler sonucunda statü kaybına paralel olarak Batı'ya olan hayranlığın artması sonucu, Tanzimat ve Islahat Fermanları gibi hukuksal düzenlemeler ile Batılı askerî, teknik ve siyasî eğitim alanlarında başlayıp gelişmiştir. Üçüncü Selim ile başlayan yenileşme hareketleri ve politikaları, Cumhuriyet dönemi devrimleriyle beraber doğrudan devlet politikası haline dönüşecektir.

Osmanlı'da modernizm; estetiğiyle, jeopolitik konumuyla ya da dış güçlerin etkisiyle İstanbul üzerinden gerçekleşmiştir. Geçmiş dönemlerde hem imparatorluğun başkenti hem de kültürel hayatın merkezi olan İstanbul, ülkenin kaderinde hep bir özne olagelmıştır. Batı'dan Osmanlı'ya gelen tüm yenileşme hareketleri de hep İstanbul yolu ile Anadolu'ya yayılmıştır. Batı yaşam tarzının İstanbul'a gelişi ve yerleşmesinde; İstanbul'da yaşayan aslen Avrupalı olan ve büyük çoğunluğu tüccar olan varlıklı yabancılar (Levanten), İstanbul'un yerli Gayri Müslim nüfusu, batı ülkelerinin elçilikleri ve 1853–1856 Osmanlı Rus Savaşı münasebetleriyle müttefik olan Avrupalı asker, subay ve ailelerinin etkisi söz konusudur (Özer, 2005).

1920'li yıllarda İstanbul, eski adıyla Pera olan Beyoğlu ile Batılı, modern bir imaj sergilemektedir. Batı'nın kalbi mimari tarzıyla, sosyal yaşamıyla Gayri Müslim çoğunluğun yaşadığı Pera'da, atmaktadır. Özer'e (2005) göre, eski İstanbullu, *İstanbul beyefendisi*; giyinişiyle, zarif İstanbul Türkçesiyle tanımlanırken, adeta Beyoğlu'ndan geçen batılı Levantenler anlatılmaktadır. Bu dönemde sosyal yaşam ve eğlence denilince de, Anadolu'dan ve hatta İstanbul'un diğer semtlerinden bile farklı bir hayat yaşanan Beyoğlu (Pera) akla gelmektedir. Batı tarzı gösteri sanatlarından sinema da Osmanlı başkentinde, Beyoğlu'nda yerini alır.

Modernizmin bilim, teknoloji ve çağın gereklerini almanın yanında, Batı geleneklerini, kültürünü yaşamak şeklindeki algısı, Osmanlıdan sonra, Cumhuriyet döneminin çağa uygun Batılılaşma hamlelerinde de görülmektedir.

Türkiye'de 30'lu yıllarda modernleşme süreci yavaş yavaş mimaride de kendini göstermeye başlamıştır. Bu hususta Sibel Bozdoğan da; *Türk Mimari Kültüründe*

Modernizm: Genel Bir Bakış adlı makalesinde, mimarlıkta ‘modern hareketin’ (modern movement) Türkiye’ye gelişini kutlayan, erken Cumhuriyet döneminin resmi gazetesi *Hâkimiyet-i Milliye*’nin 1930 yılı sayılarından birindeki sözlerini aktarmaktadır:

“Şimdi, birkaç seneden beri, dünyanın her tarafında yeni asrın yeni mimarisi inkişafa başlamıştır. Genç mimarlar artık eski zihniyet ve ananeleri kırarak hakikate doğru yürümektedirler... Şayan-i memnuniyettir ki Ankara’da yapılan bazı yeni inşaat bu mimarinin tezahüratındandır.” (Bozdoğan, 1998; s, 118)

Yazının devamında, o zaman ‘yeni mimari’ olarak anılan modernist avant-gard’ın temel ilkelerini; rasyonalizm, işlevselcilik ve simenarme (reinforced concrete) olarak özetleyen üç sözcük, Kemalizmin bütün gururu, heyecanı ve iyimserliğiyle, hem gerçek hem de mecazi anlamda bir ‘ulus inşası’ projesini anlatmaktadır diyen Bozdoğan’a (1998) göre; bu iyimserlikten geriye hiçbir izin kalmadığı günümüzde, mimarlık çevrelerinde ve genel olarak kamuoyunda, beton yığınlarıyla kentler dönülmez biçimde bozulmaktadır.

Batı dışındaki ülkelerde modern mimarlık, Batı modernizminin içinde olduğu bütün tarihsel koşullardan, özellikle de sanayi kenti, kapitalist üretim ve kişiselliği gelişmiş özerk bir burjuva sınıfından yoksun olarak girdiğinden, Batı’daki gibi, derin tarihsel, toplumsal ve teknolojik dönüşümler bağlamında mimarlık disiplininin köklü bir biçimde yeniden sorgulanmasından kaynaklanmıyordu. Topluma tepeden inme getirilen ve ulus-devletlerin bürokratik ve profesyonel elitlerince uygulamaya konulan resmi modernleştirme programlarının mimari bir ifadesi, bir çeşit ‘gözle görünür siyaset’ (visible politics) veya ‘uygarlaştırma misyonu’ ydu. 1930’larda yeni kurulmuş bir ülke olarak yetersiz kaynaklar ve özellikle de inşaat sektörünün zayıflığı, modernist ütopyaı, Bozdoğan’ın (1998) deyimiyle günlük yaşam politikalarında halk kitlelerini söz sahibi kılmayı amaçlayan demokratikleştirici vizyonunun asıl temelini, olanaksız kılmaktaydı.

Türkiye’de Cumhuriyet’in otoriter ve devletçi ilk döneminde, modern mimarlığın konut tipolojisi olarak; iyi bakım ve peyzaj düzenlemesiyle Avrupa modellerini örnek alarak tasarlanmış, çekici muhitleri oluşturan, müstakil villa ve sıra ev tipleri benimsenmiştir.

1930’ların modernist imajlı Cumhuriyet Dönemi’nden sonra, İstanbul’un, politik ve ekonomik değişimler neticesinde zamanla ulusal gelişimden küresel bütünleşmeye

doğru giden, özgün modeller içinde farklılaşan kentleşme deneyimi, hem mimari kültürünün hem de sosyal yapının en köklü dönüşümlerine şahit olunan 4 periyotta incelenebilir (Gürler, 2002). 1950-1965 yıllarında çok partili rejimin siyasi çekişmeleri ve liberalleşme hareketleriyle, ekonomik gelişme modeli emek gücünü kentleşmesini üretirken, modern harekete dayanan Menderes operasyonları döneme damgasını vurmuştur. 1965-1980 yıllarında politik liderlik ve ithal ikameci ekonomik gelişim modeli emek gücünün kentleşmesini devam ettirmiştir. 1980’lerde politik liderlik ve ihracata yoğunlaşmış ekonomik gelişim modeli sermayenin kentleşmesini üretmiş, postmodern harekete dayanan kentsel planlama yaklaşımları benimsenmiştir. Ve son olarak da 1990’larda politik koalisyonlar ve özelleştirme nitelikli ekonomik gelişim modeliyle sermayenin kentleşmesinin devam ettiği, rant yönelimli kentsel rönesans yaklaşımli planlama süreci dördüncü dönemi oluşturmaktadır.

Modernlik, bir yandan post modern eleştirilerin çok güzel ortaya koyduğu gibi, politik bir projedir. Ama aynı zamanda da, sadece şimdilerde eleştirilen bu politik projeye indirgenemeyecek kadar zengin olanakların insanların önünde açıldığı tarihsel bir durumdur (Bozdoğan, 1998). Modernliği sadece dayatmacı bir politik proje olarak tanımlayıp bunun karşısında post modernliği de sadece, demokratik ve çoğulcu bir tarihsel durum olarak kutlamak, ne teorik olarak tutarlı ne de adil bir tavidir.

2.2.2 Sinemanın İstanbul’a girişi

Avrupa kentlerinde diğer gösteri sanatlarına (tiyatro, opera, bale...) göre küçük insanların eğlencesi olarak ortaya çıkmış olan sinema padişahlar kenti İstanbul’da ise ‘büyük insanlar’ın bir ‘Frenk eğlencesi’dir (Öztürk, 2001a). İstanbul’da *Diorama* (1843), *Diaphanorama* (1855), benzer *Büyülü Fener* ve optik tiyatro gösterilerinin ardından Lumière Kardeşlerin *Sinematograf*’ı (1897) ilk olarak saray ve konaklarda üst tabakaya sunulmuştur.

Bilinen ilk film gösterimi II Abdülhamit döneminde Lumière Kardeşlerin film çekmek üzere 1896’da İstanbul’a yolladığı temsilcilerinden Sigmund Weinberg tarafından gerçekleştirilmiştir (Scognamillo, 1988). Böylece sinema, Türkiye’ye, gerçekte sadece İstanbul’a ve özellikle İstanbul’un bir semtine *Kozmopolit* ve *Levanten* Beyoğlu’na girmiştir diyebiliriz.

İslamiyet'te resim yasak olmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nda hareketli bir görüntünün saray ve çevrelerinde hemen kabul edilmesi, çökmekte olan bir imparatorluğun girdiği Batılılaşma (Tanzimatçılık) hareket ve hayalleri karşısındaki çelişkili bir ruh halinin göstergesi olarak nitelendiren Mehmet Öztürk'e (2005) göre Osmanlı İmparatorluğu'nun modernlikten anladığı, sadece Batı şekilciliğidir.

Batılı bir fenomen olarak sinema yine, İstanbul'da, zengin, şık ve kibar olanla özdeşleşmiş olan 'azınlıklar'ın mekânı Pera'da, *Bin Bir Gece Masalları* ile Paris taklidi bir dekor altında Batı'ya özgü olan *Oryantalist* bir *Belle Epoque* (Güzel Çağ) yaşanmaktadır (Öztürk, 2001a). Ancak; Pera'nın Avrupalı hayatının yanında İstanbul'un diğer semtlerinde alt tabakayı oluşturan insanlar zor koşullarda yaşamaktadır.

Frenk icadı olan sinema aygıtı zamanla saray ve konak âlemini eğlendirmekle kalmayarak, birahane ve kıraathanelerde gösterimleriyle, üst tabakalardan alt tabakalara doğru İstanbul'un eğlence hayatına yayılmıştır. Dini ve feodal gelenekleri yırtarak, Ramazan gecelerine eşlik etmiş sinema artık, Karagöz ve Meddah gibi temsillerin yanında İstanbulluların gündelik hayatına katılmıştır (Öztürk, 2005).

Türkiye'de sinema, başlangıcından günümüze değin değişik dönemlerden ve aşamalardan geçmiştir. İlk dönem filmler belge film niteliğindedir (Esen, 2000). Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayestafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmiyle başlayan Türk sinemasının macerası ilk yıllarında Weinberg, Sedat Simavi, Ahmet Fehim ve Şadi Karagözoğlu'un çekmiş olduğu sayılı filmlerle devam etmiştir.

Muhsin Ertuğrul'un damgasını taşıyan ve 1923 yılıyla başlatılan dönem ise *Tiyatrocular Dönemi*'dir. Çok sayıda tiyatro oyununun, tiyatro oyuncuları ve yönetmenleri tarafından beyaz perdeye aktarıldığı bu dönem 1939'a dek sürmüştür (Esen, 2000). Ertuğrul dönemi Türk sineması Batılılaşma ile geleneksellik arasında gidip gelirken, bize Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki İstanbul hakkında bilgi vermektedir.

Modernleşme ile sinemanın gelişimi İstanbul'da paralel bir seyir izlemektedir. Cumhuriyet dönemi öncesi özellikle İstanbul'un Beyoğlu (Pera) semtinde varlık gösteren sinema, Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde devlet merkezli modernleşme sürecinde bazen yeni siyasi değerleri toplumun geniş kesimlerine taşıyan bir propaganda aracı olmuştur (Narlı &

Kotaman, 2008). Siyasi değerlerin kabulünde olduğu gibi toplumsal dönüşümde de bir ‘*sosyalleşme ajanı*’ rolüne sahiptir. Anlattığı hikâyelerle değer, norm, algı aktararak toplumsal deneyimlere yeni yönler katmaktadır.

Türk sinemasının artık tamamen sinemacıların eline geçtiğı 1950’li yıllardan itibaren gelişim süreci İstanbul’un göç ile kentleşme süreciyle paralel bir çizgide devam etmektedir (Yıldız, 2008; Öztürk, 2005; Esen, 2000). Bu bağlamda Türk sinemasını da dört bölümde incelemek mümkündür (**Çizelge 2.1**).

Çizelge 2.1 : İstanbul’da kentleşme süreçleri ve Türk sinemasının gelişim süreçleri arasındaki dönemsel paralellikler.

Yıllar	İstanbul Kentleşme Süreçleri	Kentleşme Modeli	Türk Sinemasında Dönemler	Sosyal Kimlik
(1950-1965)	Savaş Sonrası Geçiş Dönemi	Emek Gücünün Kentleşmesi	Gelişme Dönemi	Köylü Öteki
(1965-1980)	Endüstriyel Gelişme Dönemi	Emek Gücünün Kentleşmesi	Olgunlaşma Dönemi	Sömürülen Dezavantajlı Öteki
(1980-1990)	Endüstri Sonrası Gelişme Dönemi	Sermayenin Kentleşmesi	Bireyseller Dönemi	Etnik, Mezhep ve Cinsiyete Bağlı “Ötekiler”
(1990-günümüz)	Endüstri Sonrası Bütünleşme Dönemi	Sermayenin Kentleşmesi	Yeni sinemacılar dönemi– Gecekonduvan kent merkezlerinin varoşlaşmasına	Sakıncalı, Varoşlu Öteki
			Yeni sinemacılar dönemi – Yan bir tema olarak göç ve gecekondu sunumları	Ötekileşen Kentli

Türk sinemasının Yeşilçam’a taşınarak *altın çağı*’nı yaşadığı 1950 ve 60’lı yıllarda, Yeşilçam filmleri, izleyicisine asla sahip olamayacağı masallar vaat etmektedir (Narlı & Kotaman, 2008; p.205). Taşı toprağı altın İstanbul, bu dönemde modern, temiz, yaşanılabilir bir kent olarak yansıtılmaktadır. Göç olgusunun yeni yeni hissedildiğı gelişme döneminde ‘*modern kentli*’ye karşı ‘*köylü öteki*’ anlatılmıştır.

İstanbul'un gerçek yüzü 1960'lı yılların Galata Köprüsü'nden Süleymaniye'ye uzanan ve Tarabya'nın yeşil vadilerinde dolaşan kameraların tatlı rüyalarına uymamaktadır. Bir yandan günlük sosyal hayatta taşralılık diğer yanda kent mimarisinin biçim bozumuna uğraması, film manzaralarına yansır (Narlı & Kotaman, 2008; p.206).

Sinemanın olgunlaşma dönemi olarak değerlendirilen bu yıllarda 1961 Anayasası'nın da getirmiş olduğu özgürlük ortamıyla toplumsal gerçekçi olarak niteleyebileceğimiz filmler çekilmiştir. Göç edenlerin hayatı sinemada seyrettikleri hayatla çelişmekte, gördükleri kent yaşamının dışında olduklarının farkındadırlar artık.

1980'lerle birlikte dönemin siyasi, sosyal ve kültürel ortamının da etkisiyle göç ve gecekondu sorunları artık bir kahramanın çözeceği sadelikten ve basitlikten uzaktır. Döneme arabesk ve komedi filmleri damgasını vurmaktadır. Bireyseller dönemi olarak nitelendirilen bu dönem filmleri bireyin psikolojisine ve sorunlarına eğilmiş insanı tüm özellikleriyle işlemeye çalışmıştır.

1990'lardan günümüze yeni sinemacılar döneminde göç ve gecekondu sunumları iki açıdan karşımıza çıkmaktadır. Bir taraftan gecekondu kent merkezlerinin varoşlaşmasına giden bir süreç içinde '*sakıncalı öteki*' anlatımları; bir taraftan da yan bir tema olarak göç ve gecekondu kurguları içerisinde '*ötekileşen kentli*' anlatımları yer alır.

Türk sineması, tüm bu dönemler içerisinde İstanbul'un kentleşme sürecine, siyasi, kültürel, sosyal ve fiziksel boyutlarıyla ele alarak eşlik etmektedir.

2.3 Sinemanın Kentsel Bellek Oluşumundaki Rolü

"Perdeden dışarı doğru açılan kentlere, perdenin içine giren kentlere ve kentlerde yaşayan filmlerle, kentlerden çıkan filmlere bakmak istiyorum, kent ve film tarihlerinin birbirini anlattığı 20. yüzyılı dolanarak, kendi bilgi ve hayal kanvasını keşfetmek istiyorum." (Akbal Sualp, 2004)

Sinema, bizlere kentleri, mimariyi kendi içinde yeniden üreterek yansıtırken adeta yaşamın bir simülasyonu olarak görsel deneyimler kazandırmakta, gerçeklik algısına yeni boyutlar katmaktadır. Onun aracılığıyla hiç gidip görmediğimiz kentler dahi silüetleri, panoramik görüntüleri ya da önemli binaları ile hafızamızda yer ederler. "Sinemadan edindiğimiz imgeler ve görüntülerin bizde uyandırdığı duygularla bu

kentlere anlamlar yakıştırırız” (Refiğ & Glosset, 2010). Mekân içinde devinen kameranın farklı açılar ve ölçeklerle kurduğu yolu takip ederken, belleğimizde yapay hatıralar oluştururuz.

Kendi tarihi boyunca kent figürünün fragmanlara ayrılmasında katkıda bulunan sinema, aslında kültürel bir kent tarihi panoraması sunmaktadır (Öztürk, 2008; s3). Sık sık değişen, çalkantılı olan kentsel koşulların işlendiği filmlerde Akbal Sualp’in (2004) de belirttiği gibi her yönetmenin yaşamı ve deneyimi ayrı bir yerden yazması; her seyredenin ayrı okumasıyla kentsel mekânın tarihsel gelişimi daha anlaşılabilir kılınmaktadır. Böylece kişisel tarihimizin zamanı ve mekânı farklı anlatılarda biçimlenmektedir.

Belli röperleri kendi zamanında tespit etmesiyle, sinemanın kentsel bellek için hatırlatıcı bir role sahip olduğuna değinen Akın (2009a) sinemanın estetiğinin hâkimiyetinde kurulan anlatının barındırdığı parçalanmış, iç içe geçmiş görüntülerin bizlere unutulmuş kenti hatırlattığını vurgular. Filmler üzerinden yapılan okumalar bazen tamamen yok olmuş ve unutulmuş bir mekânın hatırlanmasını dahi olanaklı kılmaktadır.

“Dünya tam da dağıldığı anda yeniden kurulabilmektedir. Her şey bir hatırlama anında olup bitmekte, her şey yeni baştan kurulmakta, uygarlıklar çökmekte ve yeni özgürlük alanları açılmaktadır.” (Akın, 2009a).

Kentlerin bazı noktaları, hafızalarda yer etmiş binaları bugün dönüşmüş, yıkılmış ve hatta yerlerine yenileri yapılmış olsalar da sinemanın bireylerde kente dair hatıra oluşturmasıyla hatırlanabilir. Pek çok köşkün, konağın, yalının yok olduğu İstanbul’un bugün bu noktaya nasıl geldiğini anlamak için Türk filmlerini önemli birer belge olarak incelenmesi gerektiğini belirten Aksel (2006) neyin ne için ortadan kaldırıldığını anlamamıza yardımcı olan filmleri bir turnusol kâğıdına benzetir. Türk filmleri İstanbul’un mekânsal dönüşümünün eşsiz bir belgeleyicisi, yansıtıcısıdır.

Bugün eski Türk filmlerini seyrederken o eski İstanbul’u hatırlayan pek çok insanın içinde yaşadığı kent, o filmlerdeki halinin çok çok ötesindedir (Akın, 2009a; Aksel, 2006). Hatırlanan İstanbul ile yaşanan İstanbul arasında geri dönüşü olmayan farklılıklar oluşsa da, zaman ve mekân sürekliliğini yırtabilen sinema sahip olduğu dil ile insanları geçmiş dönemlere ya da çoktan yok olmuş mekânlara, eski İstanbul’a götürebilir.

Metropolis (Fritz Lang), *Playtime* (Jacques Tati), *Blade Runner* (Ridley Scott), *Beşinci Element* (Luc Besson), *Matrix* (Larry- Andy Wachowski) gibi kentleri konu alan filmlerin modern şehircilik ve mimari üzerine kurgusal tasarımlarından çok Türk sineması genellikle insan hikâyelerine odaklanmaktadır. *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz), *At* (Ali Özgentürk), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan), *Duvara Karşı* (Fatih Akın), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer) gibi ilk dönem filmlerinden günümüz filmlerine kadar Türk sineması modernleşen İstanbul içinden insancıl ve şiirsel anlatımlar sunar.

İstanbul'un birçok kentsel mekânı, mimari dokusu, yaşam biçimleri, gerek belgesel gerekse kurgusal çerçevede çeşitli filmlerde ele alınarak izleyiciye sunulmuştur. Birçok kişi kenti sinema perdesinden açılan pencereden bakarak tanımaya çalışmıştır.

İstanbul'un Türkiye'de yaşanan iç göç hareketlerinin odak noktası haline gelmesinde sinemada yansıyan 'taşı toprağı altın' kent mitosu ve masalsı kent tasvirleri önemli bir faktör olarak değerlendirilebilir. İstanbul'da geçen, kenti konu alan herhangi bir filmi izlemek, İstanbul'u gezmek olarak nitelendirilebilir.

2.3.1 Bir kent gezmek - Bir film izlemek

Sinema bizlere dünden bugüne birçok şehrin kapılarını açmaktadır; beyaz perdeden sinemanın efsanevi kaynakları olan şehirlere, bütünüyle sinemaya adanmış şehirlere, hepimizin birer sakini olduğumuz, tamamıyla film için tasarlanmış kurgu kentlere yolculuklara çıkarız. Bu noktada bir film izlemekle bir kent gezmek arasında önemli bir benzerlikten bahsetmek mümkündür. Bu benzeşmenin bir sembolü olarak Odin (2008), Vertov'un *Kameralı Adam* filminde, kente girişin öncülü olarak boş sinema salonu görüntülerine değinmektedir (Şekil 2.26).



Şekil 2.26 : Sinema salonu görüntüleri, film: Kameralı Adam, yön: Dziga Vertov, 1929.

Filmsel kompozisyon, bazı anahtar mekânlar ya da bazı anlardan yola çıkarak, kentsel hatıra ve tasavvurları yeniden yorumlayarak, kenti yeniden düşünmeye katkıda bulunur (Öztürk, 2008). Bir filmde bir kente girmek, kameranın gözünden bakarak kenti okumak, çoğu zaman sanki oradaymışçasına belleğimizde hatıralar oluşturur.

“Bir kent gezmek, bir film izlemek, bir dünyaya girmek ya da daha doğru bir ifadeyle bir dünya, ‘anlatılan öyküye dair bir evren yaratmaktır’. İki durumda da izleyici ve gezintiye çıkmış kişi, bu dünyayı hazırlanmış işaretlerden yola çıkarak oluşturan bildiricilerdir.” (Odin, 2008)

Bir film izlerken olduğu gibi bir kenti gezmekte bir çeşit yaratma ve uydurma sürecidir. “Kentın gösterisi, sinemanınki gibi, sürekli görsel arzuların nesnesidir. Parçalanmış kentle aynı şekilde, endüstri olarak tasarlanan sinemasal sistem de, toplumsal etkileşimler, aracılık ve pasajlar (yollar, geçişler) inşa etmiştir” (Öztürk, 2008).

Sinemada ele alınan bir kent farklı yönetmenlerce farklı özellikleri, mekânları, kodları ile öne çıkartılabilir. Yönetmenin bakışıyla belirlenmiş, kimi ekleme ya da çıkartmalarla sürekliliği kırılabilen, montajlanmış yollardan gezintiye çıkılabilir. Castro’ya (2008; p. 83) göre sinema, hızlı bir şekilde, ötekinin bakışı üzerinden kendi kendine düşünen bu ‘kent-makineleri’nin atlası haline gelmiştir.

Sinemayı fiili olarak bir atlasın meselelerini ele aldığı kartografik bir bakış olarak tanımlayan Castro’ya göre, ortaya koyduğu ‘tasvir edici bilinç’ fikri etrafında, mekânın tam olarak kartografik bir tercümesini oluştururken, atlasta olduğu gibi şekil olarak mekânın bir dönüşümünü ortaya koyar. Bu dönüşüm, bakış aracılığıyla mekânın bir ‘deku-pajı’ biçimini alır (Castro, 2008). Kartografik sorgulama sinema tarafından inşa edilmiş bir görünürlüğün veya şekillendirilebilirliğin düzenidir.

Bass’a göre ise, bir yerin filme almak bir çeşit ziyarettir, dışarıdakilerin kenti gezmelerini sağlayacak bir ilgi yaratmaya odaklıdır, ya da koltuk turizminin bir sunumudur (Bass, 1997). Sinematografik bir kent olan İstanbul da, bu güne kadar gerek belgesel sinemasında gerekse kurgu sinemasında birçok kez filme alınmıştır. Kenti yakından tanımamıza olanak sağlayan bu filmlerin izleyenlerde bıraktığı etki azımsanmayacak kadar önemlidir. Erkaslan’ın da (2003) belirttiği gibi; Türk Sineması İstanbul’a dair kolektif imgelerin oluşmasına yardımcı olmuştur, kamusal platformda kente hangi anlamların yüklendiğini de aktarır.

2.3.1.1 Belgesel sinema

Daha önce de belirttiğimiz gibi, sinemanın başlangıcı Lumière Kardeşler'in kentleri ve gündelik yaşamı görüntüleyen, 'belge-sel' filmlerine dayanmaktadır. Tam olarak belgesel sinema olarak adlandırılmasalar da Lumière'lerin belge nitelikli, 'Bir Trenin Gara Girişi', 'İşçilerin Fabrikalardan Çıkışı' gibi çalışmaları belgesel sinemanın temelini oluşturmaktadırlar. Yani belgesel sinema, sinemanın icadıyla eşit yaşa sahiptir.

Sinema sanatının dünya çapında kabul gören önemli bir türünü oluşturan belgesel sinemasını Vardar (2007) 'gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumu' olarak tanımlamaktadır. Bu tanımdan hareketle; belgesel sinemanın iki temel ilkesi; gerçek ve yaratıcılıktır. Önemli olan gerçekliğin sınırlarını oluşturan etik değerlere ve gerçeğin ne kadar etkili olacak şekilde işleneceğini belirleyen estetik değerlere karar vermektir.

Bilgilendirme ve eğitici olma yönünde eğilimleri ağır basan belgesel sinemayla, görüntünün belgelerini kullanarak bilginin aktarımı ve geçmişimize ilişkin geleceğe yönelik önemli bir bellek oluşturabiliriz. "Belgesel sinema bir toplumun belleği, bu günden yarına nelerin kaldığının da envanteridir. Belgesel film toplumun bilinçaltıdır; ortak hafızamızdır" (Vardar, 2007). Sanat ve bilim arasında bir köprü işlevini yüklenirken sözlü tarih yaratma işlevini de yerine getirmektedir.

Sinemanın bir sanat dalı olmasının yanı sıra bilimsel bir yaklaşımla ele alınmasının eğilimi, ülkemizde çok eski bir geçmişe dayanmamaktadır. Aslında Türkiye'de de çekilen ilk filmler dünyada olduğu gibi belgesel nitelikte filmler olmuştur. 14 Kasım 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın Ayastefanos'taki Rus Anıtının yıkılışını gösteren çekimleri ilk Türk belgesel filmi olarak nitelendirilmektedir (Scognamillo, 1988). Türkiye genel olarak belgesel sinema çalışmalarından uzak kalmıştır.

Belgesel sinemada yapısal bir biçim olarak mimarlık, beden-mekân ilişkisi içerisinde görsel bir deneyim sunmaktadır. Adiloğlu'nun (2009) belirttiği gibi izleyici mekân içerisinde ölçekli, orantılı bir biçimde ve ışık altında renk, doku, konum, yöneltme aracılığıyla görsel bir yolculuk yapar. Film mimari biçimin sunduğu görsellikte yatan fırsattan fazlasıyla yararlanır.

Bugüne kadar İstanbul'a dair ortak hafıza oluşturacak belgesel yapımlardan bahsedecek olursak 1950'lere kadar bu konudaki çalışmaların çok sınırlı olduğunu

görebiliriz. 1934 yılında Nazım Hikmet'in İpek Film adına çektiği *İstanbul Senfonisi* filminden başlayarak, 1950 yılında Atlas Film'in İstanbul'un fethinin 500. Yılı için çekmiş olduğu filmi ve 3 yıllık bir aradan sonra da, Türk sinema tarihinde sanatsal yönü ağır basan, gerçek anlamda bir belgesel çekildiğini görürüz. İlhan Arakon'un renkli olarak çektiği *Bir Şehrin Hikâyesi* adlı çalışmada Bizans'tan bu yana İstanbul'un tarihi özetlenip, çeşitli yönleri tanıtılmaktadır.

1990 yılında yapım ve yönetmenliğini Canan Evcimen İçöz'ün üstlendiği 4 bölümlük *Çarşı Pazar İstanbul* belgeselinde ise geçmiş çağlarda günümüze önemli bir ticaret merkezi olan İstanbul'un geleneksel alışveriş yapısının ekrana getirilmesi amaçlanmıştır. Filmde kronolojik bir sıra izlenmeden tarihi 500 yıla kadar geriye giden çarşılar ve Pazar yerleri de, günümüz hipermarketleri ve pazarları da yer almaktadır. İlk bölümden son bölüme; Bizans döneminin çarşı pazar yerlerinden, Roma Forumları'na, Eski İstanbul'un Esir Hanlarından, Büyük ve Küçük Han'lara, Kantarcılar Çarşısı'ndan Tahtakale'ye, Eski Beyoğlu pasajlarından, Mahmutpaşa'ya, Galleria, Fame City gibi 90'ların çarşıların'dan seyyar satıcılara, yer altı geçitlerine, açık pazarlara kadar örnekler gösterilmektedir. (Milliyet, 22.01.1990; Milliyet, 12.02.1990)

Yine 1990'da Ö. Lütfi Akad'ın çektiği Dört Mevsim İstanbul: *Doğuş, İstanbul Bir Şarkıdır, İstanbul Bir Özlemdir, İstanbul Bir Kavga* olmak üzere dört bölümden meydana gelen belgesel dizisinde İstanbul'un doğuşu ve 90'lı yıllara gelişi konu edilmiştir. Dönemin Milliyet gazetesinde (12.07.1990) dizinin ilk filmi *Doğuş*'un içeriği "...Müzik ve efekt ile yapılan anlatımda önce bomboş bir İstanbul'dan başlanarak günümüz İstanbul'una geliniyor. Serdar Kalafatoğlu'nun özgün müziği ile bomboş doğadaki İstanbul'un bugünkü kargaşası ve büyüklüğünü de Gani Turan ve Çetin İmir görüntüledi." şeklinde sunulmaktadır.

İstanbul'u mimari örüntüsüyle, tarihi yapılarıyla, kent simgeleriyle ele alan belgesel sinemanın önemli yönetmenlerinden Süha Arın ise 1980 yılında *Kapalı Çarşı'da 40 Bin Adım* adlı belgeseli; 1989'da Sinan'ın "Çıraklık, Kalfalık, Ustalık Eserlerim" dediği, Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Cami'lerinin tanıtıldığı *Sinan'ın Altın Üçgeni* adlı belgeseli (Milliyet, 05.01.1989); 1991'de yedi bölümlük *Topkapı Sarayı* ve tek bölümlük *Ayasofya* adlı belgesellerini çekmiştir. Yine Süha Arın 1996'da senaryosunu Feride Çiçekoğlu'nun yazdığı *Altın Kent İstanbul* ile Dünya kenti İstanbul temasını altın motifinden yola çıkarak işlemiştir. "Belgesel çağlar boyunca

gelişen altının öyküsünü, kuruluşundan bugüne 3 imparatorluktan Cumhuriyet'e İstanbul'un öyküsüne paralel olarak anlatmaktadır (Milliyet, 06.07.1996). *Altın Kent İstanbul* belgeselinde, gücün ve servetin merkezi İstanbul'un ikonlardan tombaklara, ilk sikkelerden altın borsasına, Ayasofya'daki mozaiklerden Kapalıçarşı'daki, Topkapı Sarayı'ndaki demir paralar ve altın mücevherlere, sanattan gündelik yaşama, olanca rengi ve ışıltısıyla İstanbul şehrinin öyküsü ele alınmaktadır.

Son dönem Türk sinemasının sayılı belgesellerinden birisi olan Fatih Akın'ın *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* belgeseli ise bizlere kentin müzik çeşitliliğinden yola çıkarak farklı insanlarıyla, farklı kent dokularıyla kültür mozaïği oluşturan bir kent sunmaktadır. Bir şehri anlatmanın en iyi yolu müziğinden geçer düşüncesiyle İstanbul'un keşmekeşini, coşkusunu, enerjisini bir arada anlattığı belgeselinde çeşitli yerlerden, yurt içi ya da yurt dışından göç edip gelmiş farklı insanların İstanbul'unu, kentle ilişkilerini yansıtmaktadır. Bir yandan kırsaldaki alışkanlıklarının gölgesinde sokakta halı yıkayan ev kadınları ya da koyun güden çobanı (**Şekil 2.27**), diğer yandan sokakta yaşayan insanlarıyla İstanbul başrol oyuncusudur. İstanbul'un müzik ortamını yansıtan müzisyenlerin yer aldığı filmde her sanatçı, her topluluk şehrin değişik bir yanını, görünümünü ve toplumsal özelliğini temsil eder.



Şekil 2.27 : Belgesel: İstanbul Hatırası - Köprüyü Geçmek, yön: Fatih Akın, 2004.

Türk sinemasının başlangıcından itibaren belgesel sinemanın yeterince ilgi görmemesi nedeniyle İstanbul'u konu alan filmler de sayılı miktarda üretilmiştir. Oysaki belgeselin somut yansımaları o ana kadar şehre başka bir pencereden bakan izleyicilere farklı bir gözle bakma olanağı sunar, çekildiği yılların şehrinin tanınmasına katkıda bulunur.

2.3.1.2 Kartpostal sineması

"Kentin yetkili kıldığı ve bundan da iyisi: Onun teşvik ettiği, belirlediği, bilgi verdiği, programladığı, organize ettiği, yalnızca öznenin onun üzerine taşınmak durumunda olduğu değil, ama kent-makinesinin de onun üzerine şu meşhur 'özne' aracılığıyla taşındığı bakış

nedir?" (Hubert Damisch'den aktaran; Castro, 2008).

Sinemada 'kentsel bakışlar'ın başlı başına kartografik bir tür oluşunu sorgulayan Castro için, imaj derlemesinin yöntemsel amacı, bilmenin aktarımı ve bilginin spesifik bir formunu inşa etmektir (Castro, 2008). Bu bir çeşit mekânın eksiksiz envanterini çıkartmak, kataloglamak, düzene koymak ve resme çevirmektir. Türkiye'de mimari ve kentler üzerine yapılan belgeleme çalışmalarının yetersizliği kurgu sinemasının içinde yer alan tüm 'kentsel bakışlar'ın, kentsel bellek oluşturma, gelecek nesillere envanter aktarımı açısından, mekânsal okumalarla irdelenir hale getirmiştir.

İstanbul'un dünden bu güne kentsel mekânının, mimari örüntüsünün gelişiminin gözlemlenmesinde önemli bir yere sahip olan Türk Sineması izleyicisinin kenti daha iyi tanımasını da olanaklı kılar. Özellikle son dönem yönetmenlerin mekânı ve çevreyi etkili bir biçimde kullanmasıyla kent yalnızca bir dekor konumundan çok, adeta bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok filmde İstanbul, kendine has tüm yapısal özellikleri ve yaşam biçimleriyle filmlerde ana konu ve hatta anlatıya yön veren belirleyici öge olarak ele alınmaktadır. David Bass'ın *Insiders and Outsiders: Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome* adlı makalesinde (1997), 'film içinde film' olarak nitelendirdiği 'Kartpostal Sineması'nın (Film Cartolina) bir benzeri şeklinde, son dönem Türk sinemasında İstanbul adeta hareketli kartlar koleksiyonu şeklinde sunulmaktadır.

İtalyanların genellikle yabancılar, turistler için hazırladıkları 'Kartpostal Sineması' (Film Cartolina) bir kartpostal serisi gibi, kentte nelerin görülmesi gerektiğini ama aynı zamanda nasıl deneyimlenmesi gerektiğini de gösteren bir film türüdür.

"Film, başlangıç sekansının dışında (nirengi noktalarının tekrarından oluşan sekans) film içinde filme sürüşler ya da atlamalar yapar. Film hikâyeyle ilgilenirken, film içinde film mekânla ilgilidir. Bu tür filmlere İtalian Cartolina denilmektedir. Kartpostal ya da fotoğraf kareleri seyirciyi gerçekten oradaymış hissine büründürür. Kente ait temsili hatıralar yaratır ve ya kentin parça parça önsezisini oluşturur" (Bass, 1997).

Genellikle kentin tarihi ve kültürel konularına değinen 'kartpostal sineması', kentin ölçeğiyle ustaca oynayarak montajın da imkânlarıyla görünmemesi gereken yanlarını kırpıp, görünmesini istediği kısımlarını ön plana çıkartır. Bu durumu "Kartpostal sineması; çerçeveler, nişan alır, ateş eder ve arzulanan imajı alır... Tıpkı fotoğraf kareleri gibi" sözleriyle tanımlayan Bass (1997) montajın kentin simgesel

mekânlarının arasındaki mesafeyi istediği gibi ayarladığını, yakınlaştırıp, uzaklaştırarak gerçek şehrsel yolları yok ettiğini, hediyelik eşyalar üzerindeki resimler gibi nirengi noktalarını bir araya getirdiğini belirtmektedir. Sadece insanları ve anıtları değil tüm şehri kapsayan film hareketli kartpostallar gibi istenmeyeni dışarıda bırakarak kenti eğip katlar.

Bir masal kitabının sayfaları arsına serpiştirilmiş İstanbul kareleri ile başlayan *Anlat İstanbul*'da kentin adeta kartpostallaştırılmış hali gibidir (Şekil 2.28). Odağına yerleştirdiği 5 farklı İstanbul hikâyesinin birbirleriyle kesişmesiyle bir bütün oluşturan bir kent panoramasıdır.



Şekil 2.28 : Kız Kulesi, film: *Anlat İstanbul*, yön: Ümit Ünal, 2004.

Masallar kenti İstanbul fonunda, birbirleriyle bağlantılı beş ayrı klasik batı masalının üzerine kurulmuş öykülerin anlatıldığı, beş ayrı yönetmenle çekilmiş bir filmidir *Anlat İstanbul*. *Fareli Köyün Kavalcısı*'nda kendinden genç bir kadınla evli bir klarnetçinin (yön: Ümit Ünal); *Pamuk Prenses*'te öldürülen bir mafya babasının, 'kral'ın kızının (yön: Kudret Sabancı); *Külkedisi*'nde bir prensin gelip kendisini kurtarmasını bekleyen, birlikte yaşadığı iki fahişeden baskı gören bir transseksüelin (yön: Ömür Atay); *Uyuyan Güzeller*'de biraz yemek bulma umuduyla girdiği köşkte hayal dünyasında yaşayan, kendini bir konağa kapatmış bir kadınla karşılaşan Kürt gencinin (yön: Yücel Yolcu) ve *Kırmızı Başlıklı Kız*'da hapisten yeni çıkan uluslararası bir uyuşturucu kuryesinin (yön: Selim Demirdelen) öyküsü anlatılmaktadır.

Filmi masallar üzerine kurarak mekânı vurgulama olanağını daha da arttıran Ünal, kenti tüm dokusuyla, mekânlarıyla, silüetiyle, sosyal tabakalarıyla, kültürel kodlarıyla anlatımın iskeletine yerleştirmiştir. Gerçek bir masal kent olarak sunulan İstanbul'un en bilinen simgeleri, nirengi noktaları filmin kurgusunu oluşturacak kodlar olarak kullanılmıştır. Genellikle mekânlarla fikirlerin bir yerde birleştiği, yani mekânlara anlam yüklendiği film içinde bir filmidir.

Kentle ilişkili olmak gerekliliğini savunan Ünal'a göre; bir şehre gidildiğinde, ancak içinde yaşandığında hissedilen, normal filmlerde görünenden farklı tüm detaylar filmle bütünleşmelidir. Ünal "Berlin Üzerindeki Gökyüzü filmini gördüğümde arkasından Berlin'e gittim. Filmden aklımda kalanlar detaylar aynen öyle var. Mutlaka Berlin'e gittiğinizde karşınıza çıkan, dikkatinizi çekecek detaylar. Kentle hikâyeyi bu kadar bütünleştiren bir film yani. İstanbul'un öyle bir filmi olmadığını düşünüyordum." sözleriyle Anlat İstanbul'da kentle kurduğu ilişkiyi tanımlamaktadır (Çizmeci, 2005).

Film boyunca çok farklı mekânla karşılaşır, bu mekânlarda geçen İstanbul hikâyeleriyle, sürdürülmekte olan yaşayışlara da tanık oluruz. Filmin ana gövdesini oluşturan masal Fareli Köyün Kavalcısı diğer 4 masalı birbirine bağlarken 'Fareli Köy' İstanbul'dur. Ana mekânlardan birisi olan Haliç ve Galata Köprüsü de masalda farelerin boğulduğu nehrin İstanbul'daki karşılığını simgeler.



Şekil 2.29 : Bölüm: Fareli Köyün Kavalcısı, film: Anlat İstanbul, yön: Ümit Ünal, 2004.

Ünal'ın kamerasıyla İstanbul'u, Ahırkapı'dan gezmeye başlarız. Ahırkapı'da Keresteci Hakkı Sokak'taki Foto Rıfkı haline dönüştürülen Bizim Manav'a oradan da İstanbul Radyosu'nda çalışan klarnetçi Hilmi'nin (Altan Erkekli) evine konuk oluruz. Hilmi'yle birlikte bu kırık dökük geleneksel İstanbul evinden çıkıp Cankurtaran sokaklarından tarihi Bozdağan Kemer'i'ne ulaşırız (**Şekil 2.29**). Ve Suriye Pasajı'nda yolu 'Pamuk Prenses' ile karşılaşan Hilmi'yi orada bırakıp 'Pamuk Prenses' İdil'i (Azra Akın) masalına geçeriz.

Kudret Sabancı'nın kamerası bizi Beyoğlu'nun karanlık, arka sokaklarından başlayan bir kovalamacayla karşılar. Suriye Pasajı'ndan geçerek İstiklal Caddesi'nin kalabalığına, oradan da Anadolu Pasajı'na sürükler. Üvey annesi ve adamlarından kaçan 'Pamuk Prenses' İdil, çekimler için özel olarak dekore edilmiş Anadolu Pasajı'ndan sekizinci cücenin yardımıyla (Hilal Aslan) İstanbul'un yer altı tünellerine karışır. Sabancı bu kovalamacada bizlere, Şişhane/Taksim metrosu ile Aksaray'daki Anemas Zindanları'nı, montajın büyüyle sanki hepsi bir tünelmış gibi sunmaktadır (**Şekil 2.30**).



Şekil 2.30 : Bölüm: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, film: Anlat İstanbul, yön: Kudret Sabancı, 2004.

Selim Demirdelen'in kamerası ise bizi yine İstiklal Caddesi'nin kalabalığıyla karşılar. İzmir Kadifekale'li bir transeksüel 'Külkedisi' Banu (Yelda Reynaud) ile ayakkabı dükkanında çalışan aşığı Fiko'nun (İsmail Hacıoğlu) İstanbul'dan kaçış hayallerinin peşinde, Tarlabası'nın döküntü apartman dairesinden alarak vapurla Türk filmlerinde İstanbul'a göçün sembolü olan Haydarpaşa Garı'na götürür (**Şekil**

2.31). Garı, bir metafor olarak kullandığını söyleyen Ünal, “İstanbul'un giriş kapısı... İstanbul'un ortasında Külkedisi'nin şatosu” olarak tanımlamaktadır.



Şekil 2.31 : Bölüm: Külkedisi, film: Anlat İstanbul, yön: Selim Demirdelen, 2004.

İstanbul şikâyet edilen, terk edilmek istenen kenttir ancak bir türlü terk edilemez. Demirdelen “İstanbul’u çıkışsız bir yer olarak kurgulamıştır” (Akın, 2009a) ve ‘Külkedisi’ Banu aşığı Fiko gelmeyince geri dönmek zorunda kalır.

Yücel Yolcu’nun kamerası da Haliç’ten başlar İstanbul yolculuğuna. Haliç’ten Mısır Çarşısı’na, mafya babası İhsan Bey’in (Çetin Tekindor) kurşunlandığı Pandeli Restoran’a gideriz. İstanbul’a yeni gelmiş ‘Beyaz atlı Prens’ Musa (Selim Akgül) ile birlikte memleketlisi Şehmuz Abi’sinin verdiği adrese doğru bir Boğaz turuna çıkar ve son olarak ta Moda Kız Lisesi’nin bahçesine; Çizmeci’nin ‘uykudan uyanan köşk’ olarak nitelendirdiği Mahmut Muhtar Paşa Köşkü’ne geçeriz (**Şekil 2.32**). Ümit Ünal’ın gördüğü an “İşte kafamdaki saray” dediği; 1891’de yapılan ve 1957’de MEB’e devredilen yıkık dökük bu köşk, bakımsızlıktan çöktü çökecek hâlde iken

derin uykusundan uyandırmak filmin sanat yönetmeni Veli Kahraman'a düşmüştür (Çizmeci, 2005).



Şekil 2.32 : Bölüm: Uyuyan Güzel, film: Anlat İstanbul, yön: Yücel Yolcu, 2004.

Ömür Atay'ın kamerası ise İstanbul'un bir başka köşesinden Bayrampaşa Cezaevi'nin kapısından çıkarak başlar gezintisine. 'Kırmızı Başlıklı Kız' Melek'in (İdil Üner) hayalinde canlandığı küçük kızıyla hızlı bir İstanbul turu yaparız. Hayaller aleminde yaşayan küçük kız için İstanbul'da dur durak, kapı kilit yoktur, her yer ona açıktır. Dün, bu gün, yarın hepsi açıktır. Evlerden, Beyoğlu'ndan, Çiçek Pasajından, Nevizade'den, yollardan, denizden, metrodan geçerek Yeşilköy Havaalanına varırız.

Melek'in İstanbul'dan kaçışı, Almanya'ya geri gidişiyle bizde filmin ilk masalı, 'Fareli Köyün Kavalcısı' klarnetçi Hilmi'ye, Galata Köprüsü'ne döneriz. Klarnetiyle İstanbul'u uyandıran Hilmi, çaldığı ezgiyle peşine takılan kahramanlarını 'bir başka

yere' gitmeye davet eder. Hiçbir yere bağlanmayan köprünün üstünden hepsi masal ülkesine süzülür giderler (Şekil 2.33).



Şekil 2.33 : Bölüm: Fareli Köyün Kavalcısı, film: Anlat İstanbul, yön: Ümit Ünal, 2004.

Yönetmenlerin kameraları İstanbul'un çeşitli yerlerine uğrasa da, filmin ana mekânı Beyoğlu ve çevresi Haliç olarak belirlenmiştir. Öyküler birbirleriyle daha çok buralarda kesişir. Akın'a göre (2009a) film masalların dramatik kurgusundan ilerleyip masalsı bir tat yakalarken öbür yandan İstanbul kentinin değerlerine, dinamiklerine, dokularına, seslerine gerçekçi görüntülerle karşılık vermektedir.

Tüm bu anlatımlarda İstanbul; Yer altı tünelleri, Bizans'tan kalma mahzenleri, arka sokaklarıyla Beyoğlu, kenar mahalleleri, metro inşaatları, minarelerin oluşturduğu şehir silueti, vapurları, köşkleri ile filmin başrolüne taşınmıştır. Zenginler, yoksullar, güzeller, çirkinler, suçlular, masumlar, memurlar, esnaflar, travestiler, fahişeler, marjinaler, güç sahipleri, her yaştan, her cinsten, her sınıf, etnik ve dini kökenden

gelen İstanbullu; Beyoğlu'ndan Kadıköy'e, Boğaziçi'nden yer altına, Balat'tan Cankurtaran'a tüm İstanbul'u kucaklayan bir panoramada masal kahramanlarına dönüşürler.

2.3.2 Kent simgeleri

Kentin belleği “kentte toplumsal ve mekânsal anlamda zaman içinde olagelen değişimlerin, yaşayanlar üzerinde bıraktığı toplu izlenimler” olarak değerlendirilmektedir (Harvey 1997). Kentin belgesel anlağında bir dizi mekânsal ve biçimsel öğelerin, çevrelerinden farklılaşarak daha fazla görünür olmaları, o kentin kültürel ve mekânsal kimliğinin oluşumunda önemlidir.

Kentin kimliğini “bir kişinin bir kenti diğerlerinden ayırabilmesini ya da tanıyabilmesini sağlayan nitelikler bütünü” olarak tanımlayan Lynch'e göre (1986); kentlerin fiziksel yapıları, bölümleri kadar, hareketli elemanları, özellikle insanlar ve onların faaliyetleri de bu kimliğin bir parçasıdır. Kent bir gösteri alanı ise biz insanlar da bu gösterinin birer aktörleri olarak sahnede yer alırız. Bütün duyularımızla algılamaya çalıştığımız kentin imgesi, sokakların, caddelerin, mimarının, hareketin, seslerin, insanların, kültürün oluşturduğu imgeler bütünüdür.

Kentler, kimliğini belirleyen, içinde barındırdığı bütün bu imgelerle hafızada çağrışımlar yapar. Görsel alanda, özellikle de çevremizde karşılaştığımız imajlar, imgeler bizde sembolik anlamlar taşır. Belli başlı kentlerin içinde yer alan, onlarla bütünleşmiş yapılar edebiyatla, fotoğrafla, görsel medyayla en çok da sinemayla belleğimize yerleşirler. Nasıl Paris'i Eiffel, Mısır'ı Piramitler, Venedik'i kanallar ve gondollar, New York Özgürlük Anıtı anımsatıyorsa; İstanbul'u da Boğaz'ı, Galata Kulesi'ne karşı bakan Kız Kulesi, Tarihi Yarımada'sı, Hisar'ı anımsatır.

Filmlerde gördüğümüz daha önce gittiğimiz, ya da hiç görmediğimiz kente ait bu imgeler; mekânlar, yapılar, sokaklar, caddeler, parklar, sanki her gün gelip geçtiğimiz yerler haline gelir, binalar aşınalaşır. Ancak zamanla kentin çehresi değişirken, geçmiş yıllara ait belli röper noktaları da kaybolur. Her şeyin hızlı bir değişim ve dönüşüm içinde olduğu bugünlerde sinema bize geçmişin anılarını geleceğe taşımada tarihsel ve mekânsal boyutları ile bir kültürel süreklilik ve toplumsal hafıza oluşturma yardımcı olur.

Türkiye'de belgesel yapma geleneği olmadığı için, birçok şeyi belgeleyemediğimizi bu noktada Türk sinemasının devreye girdiğini belirten Aksel (2006), hem nüfus hem

de mekânsal açıdan bir kullanıcının bütün olarak algılayabileceğinin çok ötesine geçmiş bir kent olarak İstanbul'un belli röperlerini, sahip olduğu dil sayesinde kendi zamanında tespit etmesiyle o döneme ya da mekâna ait duyguları insanlara aktarabildiğini, kentsel bellek açısından hatırlatıcı bir rol oynadığını belirtir. 1950'lerin İstanbul'u üzerine bir belge film olmadığından, 1950'lerin konulu Türk filmlerine bakıp fikir yürüttüğümüzü belirten Atilla Dorsay ise artık kente dair belgesellerin çekilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır.

“Birisi de kalsın desin ki 2006 yılında Boğaziçi'nin genel görünümü şöyleydi. Bugün bu çalışma çok ilgi görmeyebilir; çünkü biz bunu bugün biliyoruz ama yirmi yıl sonra o belge film çok büyük bir değer taşıyacaktır. Var olan şeyleri saptamıyoruz, korumadığımız gibi belgelemiyoruz da. Dolayısıyla konulu filmlerin iyi bir dekor olarak kullandıkları İstanbul faydalı bir öge ve yarın o filmler bize çekildikleri zamanı belgelemek açısından artı değer katacaklar.” (Dorsay, 2006)

Sonuç olarak diyebiliriz ki; belgeseller ve kurmaca filmler, hem hatıraların canlandırılması hem de kendi dönemlerine ait araştırmalar için birçok değerli bilgiyi içinde barındırmaktadır.

3. GÖÇÜN İSTANBUL KENT KİMLİĞİNE ETKİSİ

Aydınlanma Çağı'nın rasyonalizminden sonra 18. yüzyılda İngiltere'de oluşmaya başlayan sanayi devriminin diğer Avrupa ülkelerine de yayılmasıyla artan üretim fazlası, sistemlerin mekanikleşmesi ve makinelerle geçiş; nüfus artışını, kentlere göçü ve endüstriyel kentleri ortaya çıkartmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bile kentlere göçün iktisadî kalkınmaya paralel olarak geliştiği görülmektedir.

19. yüzyılda, süregelen bu değişimlerden etkilenen Türkiye, dış müdahaleler, harpler, siyasal göçler, siyasal ve ekonomik krizlerden sonra, milli mücadele ve Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında yapı değişikliği bakımından en büyük sıçramayı yapmıştır (Kıray, 2007). Tek partili dönemin merkezi yönetim ağırlıklı ekonomik gelişmeleri doğrultusunda Ulus-Devlet olarak kentleşme eğilimi gösteren Türkiye; hukuk, siyasal yapı, eğitim ve özellikle yaşam tarzında modernist düzenlemeleriyle, her alanda uzmanlaşarak ve örgütlenerek hızla kentleşmeye ve sanayileşmeye doğru yönelmiştir. Ancak, Mike Davis'in (2006; s31) "aşırı kentleşmeyi iş arzı değil, yoksulluğun yeniden üretimi yönlendirir." sözünden hareketle; nüfus artış oranına göre yetersiz sanayileşme karşısında Türkiye'de kentleşme olgusu temelde demografik bir olaydır ve kentleşme genellikle göç ile, kırsal alanlardaki tarımsal yapıların çözülmesi sonucu oluşmuş büyük nüfus hareketlerine dayanmaktadır.

İktisadî yapısı geniş çapta ziraate dayanan ve yeni yeni gelişmekte olan bir memleketteki iç göçlerde, esas itibarı ile kırların itme (push) ve şehirlerin çekme (pull) kuvvetinin başrolü oynadığını söyleyen Tümertekin, bu iki kuvvetin işleminin daima kırlardan şehirlere doğru bir nüfus akımını sağladığını belirtmektedir (Tümertekin, 1968). Türkiye'de de kırsaldan kentlere doğru olan yoğun göç hareketinin 1950'lerdeki ilk dalgasında, ziraat dışında başka ek iktisadî faaliyet imkânlarının mevcut olmaması sonucu geçim sıkıntısının ortaya çıkardığı *itme kuvveti* ve büyük şehirlerin iş imkânlarının çoğalması ile açığa çıkan *çekme kuvveti* etkili olmuştur.

Gerek nüfusun büyük çoğunluğunun ziraatle meşgul olması, gerekse milli gelir ve ihracatın ziraî ürünlerden temin edilmesi Türkiye'yi ziraî bir memleket karakterine

büründürse de; ziraat ünitelerinin ufak, köylünün önemli bir kısmının topraksız, ziraat sahalarının parçalı oluşu, öteden beri *kırlardan ayrılma* eğilimini tetiklemiştir. Ve bu eğilim, 1950’lerde yaşanan nüfus artışı ile daha da önemli bir yoğunluğa ulaşmıştır (**Çizelge 3.1**).

Çizelge 3.1 : Türkiye nüfusu ve kent - kır dağılımları (1927–65).

Yıllar	Türkiye Nüfusu	Artış oranı %	Kent Nüfusu %	Kır Nüfusu %
1927	13.648.270		24.22	75.78
1935	16.158.018	21.3	23.53	76.47
1940	17.820.950	19.8	24.39	75.61
1945	18.790.174	10.6	24.94	75.06
1950	20.947.188	22.0	25.04	74.96
1955	24.064.763	28.1	28.79	71.21
1960	27.754.820	29.5	31.92	68.08
1965	31.391.421	24.9	34.42	65.58

Daha önce Türkiye’de tarımın makinalaştırılmasına yönelik hiçbir çaba olmamışken, 1947’de Truman Doktrini’nin yedinci maddesi ve Marshall Yardımı uyarınca, çok kısa bir süre içinde, çok yüksek miktarda traktör ithalatı yapılmıştır (Kıray, 2007; Tekeli, 2008). Nüfus artışı ile birlikte, modern teknolojinin, traktörün ve diğer aletlerin Türkiye’nin kırsal alanlarına girişi, yeni ürün çeşitleri ve bunlarla ilgili tarımsal ekonomik değişiklikler, tarımda emek fazlasını açığa çıkartmış.

Çizelge 3.2 : Türkiye’de işgücü (1927–60).

Yıllar	Nüfus (milyon)	İşgücü (milyon)
1927	13.648	4.877
1935	16.158	6.972
1940	17.821	7.875
1945	18.790	8.123
1950	20.947	10.724
1955	24.065	12.040
1960	27.755	12.993

Nüfus patlaması yaşayan tüm azgelişmiş ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de, ülkenin üretim kapasitesi tarafından emilemeyen geniş bir işgücü kitlesi açığa çıkmıştır (**Çizelge 3.2**). Tarımdaki çözülmeyle de birlikte çok kısa sürede kiracı ve ortakçıları ya ücretli işçiye dönüşmelerine ya da kente göç etmelerine sebep olmuştur. Şehirsel yerleşmelerin öncelikle geçim şartlarının daha iyi, gelir düzeyinin

daha yüksek olmasının yanında, bazı varlıklı aileler için şehrin sağlık, eğitim, kültür, eğlence, v.b. imkânlarının da cazibelerinin etkisi bulunmaktadır.

Göç olgusunun, yalnızca bir yerden ötekine yatayda bir hareket olmadığına değinen Kıray, göçün, üretimi ve ilişkileri temelden değiştiren bir süreci temsil ettiğini belirtir. Kıray'a (2007) göre, nedeni %52 toprak yitirimi, %22 işsizlik olarak belirlenen göçün, kırsal çevrede insan toprak ilişkilerinin temelden değişmekte olduğunu, köylülerin artık köylü olmadıklarını ve olayın dönüşü olmayan bir süreç niteliği taşıdığının kanıtıdır.

Türkiye'de en fazla nüfus çekmiş saha ise süratle sanayileşmekte olan bir kent İstanbul'dur. Özellikle 1950 yılından sonra, çok daha hızlı bir tempo ile geliştiği görülen İstanbul, nüfus sayımlarından elde edilen değerlere göre 1950–1955 arasında 250329, 1955–1960 yılları arasında da 175.873 göçmen almıştır (**Çizelge 3.3**).

Çizelge 3.3 : Kentlere göre göç miktarları (1950–1965).

Göç Alan Kentler	1950 -1955 Yılları arasında	1955 -1960 Yılları arasında
İstanbul	250.329	175.873
Ankara	124.670	115.785
İzmir	67.281	41.355
Adana	17.485	35.521

İstanbul'da sanayi tesislerinin adedinin ve sanayi gelirinin millî gelirdeki payının bu yıllardan itibaren belirli bir şekilde artmaya başladığını vurgulayan Tümertekin (1968), Türkiye'de dönemin sanayi faaliyetlerinin üçte bire yakın bir miktarının İstanbul'da toplandığını belirtmektedir. Bu durum Türkiye'nin her bölgesinden İstanbul'a, mesafeler gözetilmeksizin, kademeli ya da doğrudan dalgalar halinde yoğun göç hareketlerinin doğmasına sebep olmuştur (**Çizelge 3.4**).

Çizelge 3.4 : İstanbul nüfusunun Türkiye nüfusuna oranı (1970–2000).

Yıllar	İstanbul Nüfusu	Türkiye Nüfusu	İst./Tr % Oranı
1970	3.019.032	35.605.000	8,5
1975	3.904.588	40.437.279	9,7
1980	4.741.890	44.736.957	10,6
1985	5.842.985	50.664.458	11,5
1990	7.309.196	56.473.035	12,9
1997	8.711.755	62.810.111	13,9
2000	10.018.735	67.823.907	14,8

İstanbul'un kentleşme sürecinde, kentleşme modellerini de etkileyen bu göç dalgalarının nüfus sayımlarından elde edilen değerler ışığında niceliksel değerlendirilmelerinin yanı sıra göçmen kitlenin niteliksel özellikleri açısından 4 dönemde incelemek mümkündür (**Çizelge 3.5**). İlki 1950'lerde kırsaldan kente hızlı kentleşme sonucu oluşan yoğun göç dalgasını, 1960'ların ortasından itibaren hissedilen devlet politikalarıyla desteklenmiş ikinci bir göç dalgası izlemektedir. 1980'lerde ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik koşulların doğurduğu yeni dalga, kırlardan kente göçün yanı sıra kentler arası göçünde görüldüğü bir özellik taşıırken; 1990'larda gerçekleşen son göç dalgası, askeri nedenlerle Doğu ve Güney Doğu Bölgelerinde kırsal alanların boşaltılmasıyla oluşan zorunlu göç hareketleridir.

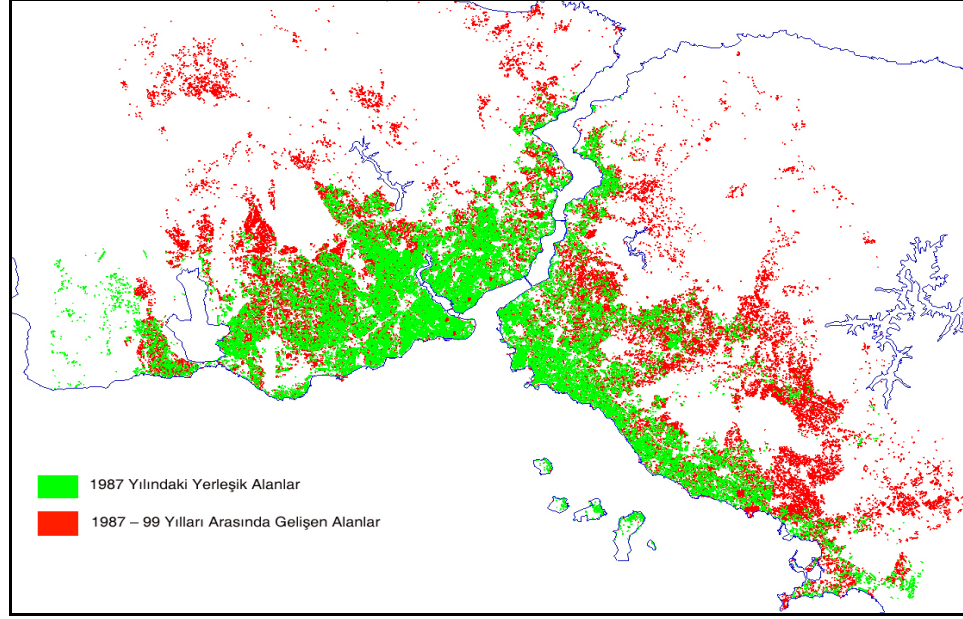
Çizelge 3.5 : İstanbul'un net göç miktarları (1950–2000).

Dönemler	Yıllar Arasında	İstanbul'da Net Göç	İstanbul'da Net Göç Hızı
1. Dönem	1950–1955	250.329	181,14
	1955–1960	175.873	98,03
	1960–1965	276443	128,24
2. Dönem	1965–1970	389429	137,88
	1970–1975	441.242	127,46
	1975–1980	288.653	73,4
3. Dönem	1980-1985	297.598	60,5
	1985-1190	656.677	107,6
4. Dönem	1990-2000	407.448	46,1

Yaşanan göç dalgaları İstanbul'un kentleşme süreçlerinde, gerek kent, gerekse sosyal yapısında büyük değişikliklere sebep olmuştur. Kent yönetiminin göç dalgalarını düzenlemek ve örgütlemek üzere denetleme ya da planlama çalışmaları son derece sınırlı düzeyde kalmış, yaşanan geri dönülmez yapısal ve sosyal değişimler ilk zamanlarda çok fazla dikkate alınmamıştır.

Yöneticilerin tedbirsizliği, göçmenlerin plansız ve donanımsız bir biçimde kente yerleşmesi, kent çeperlerinde gecekonduların hızla çoğalmasına sebep olmuştur.

Yalnız gecekondularında değil, İstanbul'un her yönünde yaşanan bozulmalar ve inanılmaz değişimler gözlemlenebilmektedir (**Şekil 3.1**).



Şekil 3.1 : 1987 ile 1999 Yılları arası yerleşim alanlarının mekânsal gelişimi.

(Harita Kaynağı: İstanbul Kaçak Yapılaşma Kronolojisi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Yerleşmeler ve Kentsel Dönüşüm Müdürlüğü, İstanbul Şehircilik Atölyesi, 2004)

Kıray'a göre; gecekondulaşma, apartmanlaşmanın tabakalaşmaya bile duyarlık göstermeyen hızı ve düşük kalitesi, orta-üst, orta tabakanın banliyölere yığılması ve yeşili öldürmesi, sanayinin yerleşmesi, ucuz, hızlı ve dengesiz bir metropolitenleşmeyi tanımlamaktadır (Kıray, 2007). Bütün bu yapısal ve sosyal bozulmalarda ekonomik ve siyasi ilişkilerin, çıkarların etkisi bulunmaktadır.

İstanbul'un 2000 yılında 10.018.735 ulaşan toplam kentsel nüfusunun yüzde 60'ının gecekondularda yaşadığını vurgulayan Ekinci, hemen her seçim dönemi öncesinde ve sonrasında gündeme gelen '*gecekonduya af*' söylemlerine ve kent yapısında oluşturduğu sarsıntılara dikkat çekmektedir (Ekinci, 1995). İstanbul'un kentleşme modellerinde belirleyici bir rol oynayan politik çıkarlar, rant değişiklikleri, kaçak yapılaşma ve kent yağmasıyla, şehri yapısal bir çöküşe sürüklerken, sosyal yapıda da tabakalaşmaya neden olmuştur.

3.1 Kentleşme Süreçleri ve İstanbul Modeli

Dünyanın her yerinde kentlerin büyümesi ve değişimi kaçınılmaz bir gerçektir. Artan dünya nüfusu, sosyal, politik, ekonomik gelişmeler ve teknolojik yeniliklerin

etkisiyle bir yandan mevcut kentler her geçen gün daha çok büyüyüp, farklı dönüşüm süreçleri içinden geçerken; bir yandan da yeni kentler oluşmaya devam etmektedir.

Kentleşme modelleri, deneyim olarak planlı ya da plansız, dinamik ve sistematik bir yapıya sahiptirler (Gürler, 2002). Bu dönüşüm süreçlerinde, kentlerin ait oldukları toplumların karakteristik özellikleri belirleyici bir faktördür.

Kentler tek başlarına var olan komüniteler olarak ele alınamazlar, ancak parçası oldukları büyük toplumun temel yapısı bağlamında anlaşılabilirler. Feodal toplumlarda ve ya modern toplumlarda kentlerin kendilerine has özellikler göstermesi gibi (Kıray, 2007). Feodal toplumlarda, pazar ve mübadele merkezli, yalnızca insanların ve hayvanların geçebileceği kadar dar ve kıvrımlı sokaklarıyla, merkezden çeperlere doğru tabakalaşan bir şehir yapısı mevcutken; modern toplumlarda şehir, sanayi, toplama-dağıtma, ve mali-idari merkez fonksiyonlarına göre şekillenmiştir.

Türkiye’de ise, henüz daha feodal yapıdan kurtulamamış yeni yeni modernleşen ve sanayileşen bir ülke olarak, kentleşme süreci, siyasi ilişkiler, kurumsal yapılar ve değerler değiştikçe yeni mekanizmalar, modeller oluşturarak gelişmiştir. Avrupa’daki gelişmelerden de etkilenen Türkiye’ye kent planlaması öncelikle İstanbul’da başlayan uygulamalarla girmiştir.

Kentleşme süreci Osmanlı dönemine kadar dayanan İstanbul’un planlanmasındaki temel mesele öteden beri Boğaziçi silueti ve tarihi kentsel dokuyu korumak olmuştur. 19. yüzyıl Osmanlı döneminde planlı kentleşme; yeniden düzenleme müdahaleleriyle *Moltke Planı* (1837) ve yangına karşı tasarım kodları stratejisiyle şehirdeki kentsel alanların tahribini engelleme müdahaleleri içeren *Ebniye Kanunları* (1848) ile başlamıştır (Gürler, 2002). Osmanlı imparatorluğunda planlamayı yönlendiren bu kanunlar, dönemin Batı kentlerine özenme ve Batılılaşma çabaları doğrultusunda, kent yollarının genişletilmesi ve ağaçlandırılmasıyla ilgili içeriği ile de önem kazanmıştır.

19. yüzyıl Avrupa’sında kentsel dönüşüm ise yıkıp yeniden yapma yaklaşımları ile şekillenmiştir. Bu hususta büyük bir ‘yaratıcı yıkıcı’ olan Le Corbusier 19. yüzyılın, bütün dünya kentlerini korkunç bir kaosa sürüklediğini ve yeniden düşünmek için her şeyi baştan almak gerektiğini belirtir (Harvey, 1997).

Yaratıcı yıkma imgesi, İngiltere’de kentsel politikalar üreten, sosyal konut programları ve sıhhileştirme projeleri gibi yenileme stratejisine sahip *Konut Kanunu*’ndan (1851); Fransa’da gelişim müdahaleleri gerçekleştiren, büyük çapta kamulaştırma, yıkarak geniş alanlar açma ve yeniden yapma gibi yenileme stratejisine sahip *Haussman Operasyonları*’na (1851-1873) kadar kendini göstermiş bir eğilimdir.

I.Dünya Savaşı (1914-1918) sonrası, modern kentsel yenileme yaklaşımları, Dünya’da *Ulus Devletler*’in kentleşmesini üretmiştir. 1910’larda *Güzel Kent* kavramıyla tek merkezli ideal şehir planlama ilkelerini, 1920’lerde Bauhaus’un modern şehir planlanması ve mimarisine yönelik gelişim programları takip etmiştir. 1930’larda ise CIAM tarihi mirasın ve işlevsel olarak ayrılmış modern şehirlerin planlama ilkelerinin önemini vurgulamıştır (Gürler, 2002). 1923 yılında Cumhuriyetin ilanıyla Türkiye de, tüm dünyada olduğu gibi modern kentsel yenileme yaklaşımları doğrultusunda *Ulus Devlet* olarak kentleşme sürecine girmiştir.

Cumhuriyet Dönemi (1923-1950)

Tek partili rejimde merkezi yönetim ağırlıklı ekonomik gelişme modeliyle, modernist kentsel yenileme programları geliştirmiştir. Gürler (2002), dönemin kentsel planlama metodunun, sosyo-ekonomik gelişimi gerçekleştirmek amacı ile ulusal bazda yorumlanan uluslararası modern hareket ve CIAM yaklaşımına dayanmakta olduğunu belirtmektedir.

Cumhuriyet Dönemi’nden sonra, İstanbul’un, politik ve ekonomik değişimler neticesinde zamanla ulusal gelişimden küresel bütünleşmeye doğru giden kentsel dönüşüm yaklaşımları, özgün modeller içinde farklılaşan deneyimleriyle 4 periyotta incelenebilir.

Savaş Sonrası Geçiş Dönemi (1950-1965)

II Dünya Savaşı (1939-1945) sonrası, dünyada kentsel rehabilitasyon yaklaşımı ile şehirlerin yeniden yapımı ve desantralizasyonu söz konusudur. Türkiye’de ise kentsel planlamanın metodu, endüstriyel gelişim ve askeri yeniden yapılanmayı gerçekleştirmek amacı ile modern harekete dayanmaktadır (Gürler, 2002). Diğer yandan çok partili rejimdeki siyasi çekişmeler emek gücünün kentleşmesini üretmiştir.

Türkiye’de 1950 seçimleri, Cumhuriyet’in ilk döneminin yerini Demokrat Parti’nin

daha liberal ekonomik ve popülist politikalarına terk ederek sona erişini ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda mimarlık ve şehircilikte üst modernizmin devreye girişini de simgeler. 1950’lerde İstanbul’da girişilen, Adnan Menderes’in bir siyasal meşruiyet ve halkla ilişkiler projesi olarak bizzat yönlendirdiği yıkıp yeniden yapma yaklaşımı geniş çaplı kentsel müdahaleleri döneme damgasını vurmuştur (Bozdoğan, 1998). Tekeli’nin de (1994) belirttiği üzere İstanbul’un geleceği açısından çok önemli olan bu operasyonlarla planlama kavramları ve geleneğinin tümüyle reddedilmesi söz konusudur.

Kente kitlesel göçlerle birlikte, kent çevrelerinde gecekondu yerleşmelerinin hızla gelişmesiyle, geniş halk kitleleri, ilk defa modernliğin çelişkileriyle karşı karşıya kalmıştır. ‘*Köylü ötekiler*’ olarak stigmatize edilen insanlar, bir yanda modernliğin sınırsız gibi görünen imkânları, yaşam biçimleri, estetik normları ve yüksek kültürle tanışırken, bir yandan da bunların kendilerini dışlayan yönlerinin bilincine varmıştır. Denilebilir ki, modernleşmenin siyasal bir proje olarak doruğuna ulaştığı bu dönemde, onun aynı zamanda artık geri dönülmez bir tarihsel durum olduğu iyice ortaya çıkmaktadır.

Devlet kentleşme dinamiklerini yönlendirme konusunda önceleri pek aceleci davranmamıştır. Devletin gecekonduya yönelik ilk resmi tepkisi, 1966 yılında çıkartılan 775 sayılı Gecekondu Kanunudur. İlk dönem gecekonducuları hem formel konut piyasasının hem de devletin dışladığı kesimlere yönelik piyasa dışı bir çözüm olarak ortaya çıkmıştır (Yıldız, 2008). Başka bir deyişle devletin bile yok saydığı yeni gelen ‘*köylü öteki*’nin konutu *gecekondu* bu dönemin devlet ve piyasa arasındaki boşluğu doldurma misyonunu üslenmiştir.

Endüstriyel Gelişme Dönemi (1965-1980)

Dünyada endüstri sonrası kentsel yeniden canlandırma yaklaşımı, 1960’lar ve 70’lerde kapitalist şehirlerin yıpranmış tarihi kentsel alanlarını turizm endüstrisi ile iyileştirmenin önemini vurgularken, bu dönemde Türkiye’nin kentsel planlama metodu, kapitalist endüstriyel gelişimi gerçekleştirmek amacıyla ekonomik kalkınma hedefine dayanmaktadır (Gürler, 2002). Yine politik liderlik ve ithal ikameci ekonomik gelişim modeli emek gücünün kentleşmesini devam ettirmiştir.

Güçlü bir ulusal sermaye sınıfı yaratma amaçlı ekonomi politikaları iç pazara dönük üretici ve bu pazarın ürünlerini tüketecek, ekonomik anlamda az çok güçlü kentli

kitleleri doğurmuştur. Türkiye’de ekonomik dengeleyici olarak devlet, yaptığı bazı düzenlemelerle bu sürece hizmet etmiştir. 1965’lerden 1970’lere uzanan devlet politikaları kentleşmeyi özendiren, belirli bir yaşam standardına ulaşmış kitleler üretirken zamanla belirgin bir yoksulluğun oluşmasına da etki etmiştir (Keyder, 1996; p.69). İstanbul’un kent çeperleri yoksulluğun adresi olarak iyice yoğunlaşmış, ‘sömürülen, dezavantajlı ötekiler’in gecekonduları az gelişmişliğin göstergesi olarak önemli bir sorun haline gelmeye başlamıştır.

Bir yandan kendi dinamiği ile büyüyen sanayinin, şehrin merkezinden dışarı kaçması öte yandan da hızla topraktan kopan nüfusun formel konut stoğunda kendine yer bulamaması sonucu hemen şehrin çevresine kısa mesafede kendi düşük standartlı konutunu (gecekondu) yaparak yerleşmesi, az gelişmiş ülke metropoliten alan ve banliyösünü geliştirmeye başlamıştır (Kıray, 2007). Kıray’ın ‘alt kent’ yani ‘banliyö’ (suburb) olarak tanımladığı gecekondu alanları önceleri şehirden ayrı olan bu yerleşimlerin, devam eden göç ve yığılma sonucu genişleyerek kente doğru yayılmalarıyla oluşmuştur.

Davis’in; “Ne kırsal ne de kentsel. Bu ikisinin karışımı olan bir biçim, büyük kent çekirdeklerinin yoğun bir etkileşim ağıyla çevrelerindeki bölgelere bağlandığı bir yerleşim biçimi, kısmen kentleşmiş kırsal bir yapı.” (Davis, 2006; p.23) olarak tanımladığı kentin çeperlerinden kent içlerine doğru yayılan alt kentler, köy-kent çelişkileriyle iki arada kalmışlığın göstergeleridir.

Köy mü, kent mi sorusu, metropoliten alan içerisinde kalan köylerin iç yapısı için de söz konusudur (Kıray, 2007). Tarımın tek geçim yolu olmadığı, fabrikaları, tamirhaneleri ve lokantalarıyla servis birimleri, köşkler ve apartmanların da görüldüğü konut birimleri, yüksek oranda göçmüş kirada oturan ücretli çalışan nüfusu ve yaşam biçimleri açısından bu hermafrodit araziler klasik geleneksel köylerden çoktan ayrılmıştır. Bu bağlamda Davis’in de (2006) belirttiği gibi, “kırsalda yaşayan insanlar artık kente göç etmek zorunda kalmıyor, kent onlara göç ediyor”, denilebilir.

“Kentler belli ulaşım koridorları boyunca genişleyip küçük kasaba ve köyleri es geçer veya çevrelerken, böylece de buraların işlev ve yerleşim bakımından kendi ortamları içinde değişime uğramalarına neden olurken, neyin kentsel neyin kırsal olduğu belirsizleşir.” (Davis, 2006; p.23)

Bir yandan kent köylerinin (desakotas) dönüşümü ve büyümesi, diğer yandan kent

çeperlerindeki gecekondu yerleşmelerinin genişlemesiyle yayılan kent merkezi arsa değerlerinin artmasına sebep olmuştur. Değişen rant değerleriyle, kamu arazilerinin işgaline dayalı ilk dönemin mekân paylaşımı, zamanla hisseli arsa satışlarıyla ekonomik boyutuna kavuşmuştur. Kentin çevresindeki parsellenmiş arazilerin satışı hızla devam ederken, ev sahipliğinden çok kiracı ve el koymaların gözlemlendiği 1970’lerde yapılan konutlar, barınmaktan çok rant elde etme amacı gütmektedir.

Endüstri Sonrası Gelişme Dönemi (1980-1990)

Küresel sürece entegrasyon ve dünyada sermayenin hareketliliği/dolaşımı ile birlikte 1980’lerde endüstri sonrası kentsel Rönesans yaklaşımı, dünya kentlerinin çökmüş kent içi endüstriyel alanlarına yönelik yeniden geliştirme programlarının önemini vurgulamıştır (Gürler, 2002). Türkiye’de ise, 1980 sonrası politik liderlik ve ihracata yoğunlaşmış ekonomik gelişim modeli sermayenin kentleşmesini üretmiştir. Yıldız’ın (2008) deyimiyle, 1954-80 sürecindeki üç ana yatırımcı aktöre (devlet, büyük burjuvazi, yerel burjuvazi) artık bir yenisi ve asıl önemlisi eklenmiştir: ‘uluslararası sermaye’ ya da ‘global sermaye’. Sürekli yenilenen ve değişen ekonomik kültürel yapıların merkezi İstanbul, ithal ikameci sanayinin de merkezi seçilmiştir.

1980’lerde; Türkiye’de Özal’lı yılların kültürel ifade biçimleri, yapılaşma patlaması ve süratle değişen kent manzaraları, post modern durumun bu iki yanlılığına birçok kanıt sunmaktadır. Bir yandan, potansiyel olarak demokratikleştirici bir havada, okumuş elit çeşitli alt kültürlerin farkına varmış, özellikle de marjinal insanların kendilerini ve yaşam mücadelelerini ifade biçimleri olarak popüler kültür ürünleri dikkatleri çeker olmuştur (Bozdoğan, 1998). Gelir adaletsizliğinin arttığı bu yıllarda gecekondu ise kalıcı konutlar olmaya başlamıştır.

1980 sonrasının modernleşme pratiği Tekeli’ye göre artık planlamanın dışında spontane bir durumdur. Gerek ulusal iç etkiler gerekse globalleşme hareketi modernleşme eğiliminden uzaklaşmaktadır (Tekeli, 1999; p.152). Artık gecekondu, arabesk müzik, kebabçılar, alüminyum kubbeli küçük ve ucuz mahalle camileri, nitelsiz apartmanlar gündelik hayatın bir parçası haline gelmiştir.

Dönemin göç konusundaki özelliği, genellikle kırdan kente doğru hızlı kentleşme sonucu oluşan daha önceki göç hareketlerinden farklı olarak, 80’li yılların kimi bölgesel etnik ve siyasi sorunlar sebebiyle kırsaldan çok kentler arası göç hareketi

olmasıdır.

Endüstri Sonrası Bütünleşme Dönemi (1990-günümüz)

1990’larda endüstri sonrası rant yönelimli kentsel Rönesans yaklaşımı, küresel şehirlerin kültürel ve tarihi kent içi alanlarına yönelik yeniden yapılandırma programlarının önemini vurgularken, politik koalisyonlar ve özelleştirme nitelikli ekonomik gelişim modeli Türkiye’de sermayenin kentleşmesini devam ettirmiştir. Kentsel planlamanın yöntemi küresel sürece dayanmaktadır (Gürler, 2002). Bu dönemin iki özgün iktisat politikası, özelleştirme ve sanayisizleşme, kenti derinden etkilemiştir.

Sanayisizleşme süreci, hizmet sektörünün ön plana çıkışı, enformel sektörlerin yaygınlaşması, sanayiye dayalı modern kent mantığını sarsmaya başlamıştır (Yıldız, 2008). Toplumsal yapının etnik ve dini kökenli tabakalaşmaya başlaması giderek daha gergin ve dışlayıcı kentleşme sürecine bırakmıştır.

Tarımda ülke genelinde yaşanan bölgesel farklılıkların, eşitsizliklerin iyice belirginleşmesinin yanı sıra 1990’larda siyasi ve askeri nedenlerle kırsal alanın boşaltılması anlamında zorunlu bir göç süreciyle Doğu ve Güney Doğu Anadolu Bölgeleri’nde yaşanan erozyon bir önceki dönemlerin bütünleştirici kentleşme söylemlerini geride bırakmıştır.

OHAL Bölge Valiliği’nin 1997 yılı verilerine göre, toplam 905 köy ve 2.523 mezranın, yani 3.428 yerleşim yerinin boşaltılması sonucu bölgeden 450.000 kişi göç etmek zorunda kalmıştır (Yıldız, 2008). Literatürde zorunlu göç olarak tanımlanan tüm bu süreçten yaklaşık olarak 3.500.000 kişinin etkilendiğini belirten Sema Erder, bu göçü daha önceki göçlerden ayıranın, eski göç dalgasının ‘*tedrici*’ ve ‘*gönüllü*’ olmasına rağmen, ‘*birden bire*’, ‘*kitlesel*’ ve ‘*zorunlu*’ olmasının getirdiği travmatik farklılıklar olduğunu vurgulamaktadır (aktaran; Bozkulak, 2005).

Kendi istekleri dışında yerlerinden ve yurtlarından edilen bu insanlar daha önceki göçmen kitleden farklı bir şekilde, zorunlu olarak kente göç ederken kırsal kesimde tüm varlıklarını bırakmak mecburiyetinde kalmışlardır. Geride destek alabilecekleri bir bağları kalmadığı gibi, aynı zamanda kentte sığınabilecekleri bir ilişki ağından da yoksun olan yeni göçmenler ya kent içi çöküntü alanlarına ya da kentin en dış çeperlerine itilmişlerdir.

3.1.1 Gecekonduunun evrimi

Gecekondu, yarı gecekondu ve süper gecekondu... Şehirlerin evrimi bu şekilde gerçekleşti...
PATRICK GEDDES (aktaran; Davis, 2006)

Konut; insanların yemek, içmek, giyinmek gibi en temel evrensel gereksinimlerinden birisi olan barınma ihtiyacına cevap vermek amacıyla şekillenir. Bireyi doğa şartlarına karşı olduğu gibi yaşamın fırtınalarına karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur, insan varlığının ilk evrenidir. Pragmatik bir nesne olmaktan çok aslında konut, kültürel bir anlam birimidir.

Her toplumda konut, o toplumun sağladığı teknoloji kadar, hayat kazanma yolları, servet biriktirebilme çapı, üretim ve çalışma düzenine bağlı olarak kendisine yer seçer, diğer konutlarla, sokaklarla ilişkisini düzenler (Kıray, 2007). Konut; bazen yakınlık açısından, işe kolayca gidip gelinen ara bir mesken; bazen bireyin varlığının tamamlayıcısı ya da sadece içinde yaşadığı, başını sokabileceği bir çatı anlamına gelebilir.

Gecekondu da; küresel göçün zorla kırsalın dışına ittiği yoksul insanların, kentlerde tutunabilmesini sağlayan barınağı olarak doğmuştur. Gecekondulaşmanın; sadece kullanım değeri olan bir konut edinme anlamı taşıdığını ifade eden kent bilimci Sema Erder (1996a) bu kavramın çoğu zaman yoksul konut alanları ile eş anlamlı olarak da kullanıldığını belirtmektedir. Erder'e göre özel ticari sermayenin yoksullar için konut yapmayı cazip bulmaması sonucu oluşan bu tür konut edinme olgusunun iki temel özelliği vardır: "birincisi konutun yapıldığı toprağa para ödememe; ikincisi ise konutun yine para ödmeden kullanıcıları tarafından yapılmasıdır."

Yasadışılığı, gizliliği ve geçiciliği bir arada ifade edebilmesiyle, 'gecekondu'yu Türkçe'nin en yalın, en duru, en anlamlı sözcüklerinden birisi olarak nitelendiren Oktay Ekinci *Dünden Bugüne İstanbul Dosyaları* adlı kitabında kelimenin anlamını da şu sözlerle tanımlamaktadır: "Köyden kente göç eden bir insanın, üstelik 'yoksul ve çaresiz' bir insanın başını sokabileceği bir 'barınağı' yasadışı yollardan ve kendine ait olmayan bir arazide 'kimse görmeden' inşa edebilmesi, ancak 'gece' olabilirdi. Ve yine bu yoksul ve çaresiz insan, köyünü ya da memleketini bırakıp, bir göçmen kuş gibi daha iyi yaşayabileceğini umduğu diyarlara doğru yöneldiğinde, yerleşmeye karar verdiği yeni toprağa da ancak 'konmuş' olabilirdi." (Ekinci, 1995; s14)

Yine, *Berci Kristin Çöp Masalları* romanında Latife Tekin, İstanbul'un kenar mahallelerine neden gecekondu adının verildiğini "Çiçektepe'nin kahramanları, yetkililerin her sabah yıktıkları evlerini geceleri yeniden inşaa etmektedirler. 37 günlük kuşatmadan sonra hükümet nihayet pes eder ve yeni gecekondunun bir çöp tepesi üzerinde kök salmasına izin verir." sözleriyle ifade etmektedir (Tekin, 2003). İstanbul'un kentleşme sorununu oldukça etkileyici bir şekilde işleyen Tekin, gerçeküstü öğeleri barındıran fantastik romanında çöplük üzerine kurulan, zamanla kendi kültürünü; kendi atasözleriyle, kendi türküleri, kendi efsaneleri, kendi büyücüleri ile yaratmış fakir bir mahallenin hikâyesini anlatırken; argo dili, arabesk müziği, köy ağaları ile bütünleşen bir gecekondu mahallesini betimlemektedir adeta.

Gecekondu mahallesi yani 'slum' teriminin bilinen ilk tanımı ise, 1812 de *Vocabulary of the Flash Language* sözlüğünde yer almıştır. Haraç alıp vermek ve ya yasadışı ticaret yapmak fiillerinden türeyerek; kolera salgınının hüküm sürdüğü 1930'larla 1940'lar arasındaki yıllarda yoksulların 'slum' faaliyetlerinde bulundukları ve de içinde yaşadıkları yer anlamında kullanılmıştır. Zamanla, 19. yüzyılın klasik gecekondu mahallesi; küçük bir alana sıkışmış viran evler, aşırı kalabalık, hastalık, yoksulluk ve ahlak düşüklüğünün bir karışımı olan acayip görünüşlü yoksul mahalleler, anlamına dönüşmüştür (Davis, 2006; p.36). Dünya genelinde günümüz gecekondu mahalleleri ise; aşırı kalabalık, kötü veya kaçak inşaa edilen konutlardan oluşan, güvenilir su kaynaklarından ve hıfzıssıhhadan yoksun ve zilyetlik güvencesinin bulunmadığı enformel konut alanlarıdır.

Sanayileşme öncesin kentlerde de *Teneke mahalleleri*'nin olduğuna değinen Kıray gecekondunun her zaman görüldüğünü fakat sayıları sınırlı kaldığından sorun haline gelmediklerini belirtmektedir (Kıray, 2007). Sanayi öncesi dönemlerde kırlardan kentlere yerleşmek üzere gelen göçmenler, yine talep olmayan, şehrin dışındaki 'sahipsiz' arazilerde yerleşmişler ve kentli yaşama kolay entegre olmuşlardır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan nüfus artışı, teknolojik gelişmeler, makineleşme ile birlikte tarımdaki feodal yapının çözülmesi ve topraktan kopma hızı sanayileşme, ulaşım, kentleşme eğilimlerinden çok daha hızlı ve büyük çaptadır. 1950'ler Türkiye'sinde İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde nüfus yığılması oranının sanayileşme ve örgütleşme hızından çok daha fazla olması sonucu gecekondularda da önlenemez bir artış olmuştur.

Gecekondu mahallelerini, sanayi devriminin değil, sanayisizleşme sorunlarının bir

ürünü olarak değerlendiren Davis'e (2006) göre teneke mahalleleriyle gecekondu toplulukları daimi bir kaçak konut ve yoksulluk kuşağı şeklinde birbirine bağlanınca genellikle şehrin çevresinde '*mega gecekondu mahalleleri*' ortaya çıkmaktadır. İstanbul'un çevresine eklenilen yeni gecekondu mahalleleri içinde aynı şeyi söylemek mümkündür. Sosyolog Çağlar Keyder'in de belirttiği gibi: "Aslında İstanbul'u bu tür gecekondu bölgelerinin, sınırlı bir organik birliği olan bir kümeleşmesi şeklinde düşünmek gerekir." (aktaran; Davis, 2006)

Yaşama azminin görüntüsü olarak geleneksel gecekonduyu, kasıtlı işlenmiş bir suç değil de, bugünkü azgelişmiş, sanayileşmemiş sosyo-ekonomik düzenimizin tam bir yansıması sayıp öylece kabul etmemiz gerektiğini vurgulayan Kıray'a göre burada tasarruf arsa değerinin fiyatını ödemeyerek ya da mümkün olduğu kadar az ödeyerek elde edilir (Kıray, 2007). Başlangıçta bir gecekondu mahallesine ilk yerleşenler, aynı bölgeden gelen bir kaç aileden oluşmaktadır. İlk nesil göçmenler çok da mümkün olmasa da arsa değerinin fiyatını ödemezken, bundan sonra gelen yerleşimciler (akrabaları ve tanıdıkları), kamu arazilerini bile işgal etmek için o yöredeki iktidar sahibi kişilere, şehir arsa fiyatlarına göre çok az da olsa para ödemek zorunda kalmıştır.

"Velhasıl geleceğin kentleri, ilk kuşaktan şehir planlamacıların tasavvur ettiği gibi cam ve çelikten değil, büyük oranda kaba tuğla, saman, geri dönüştürülmüş plastik, biriket ve hurda tahtalardan inşaa edilecektir. Yirmi birinci yüzyılın kent dünyası, gökyüzüne yükselen ışıklı kentler yerine, büyük oranda çer çöp dışkı ve pislik içine gömülmüş kentlerden oluşmaktadır. Hatta post modern gecekondu mahallelerinde oturan bir milyar kent sakininin geriye bakıp kent hayatının ilk dönemlerinde, dokuz bin yıl önce Anadolu'da kurulmuş olan Çatalhöyük'ün dayanıklı kerpiç evlerine imrenmesi işten bile değildir..." (Davis, 2006)

İkinci tasarruf konusu kalitesiz malzemedir. Bina, kullanıcılar tarafından yapıldığından hünerli işçi veya ustalara para ödenmez. Gecekonduyunun tarifini "Başkasının arazisine izinsiz yapılan, düşük standartlı bina" şeklinde tanımlayan Kıray (2007) 1962-63 yıllarında yapılan bir gecekondu inşaatının ortalama 6.000 TL azami 13.000 TL'ye mal olduğunu belirtmektedir. Sonuç olarak, kente göç edenlerin kentsel toprakları işgal etme sebepleri esas olarak '*barınmak*' amaçlıyken zamanla bu durum bir '*kazanç kapısı*'na dönüşmüştür.

Artık bir mahalle boyutuna gelen yerleşim sahasına, tüm altyapısızlığına, sefaletine rağmen, kente göçün artması, şehir merkezlerindeki yoğunluk ve yayılma devam ettikçe, hem spekülâtörler tarafından kiraya verilmek üzere, hem de yeni gelenlerin

kendileri tarafından birdenbire birçok yeni gecekonduda daha katılmaktadır. Böylelikle sahanın nüfus yoğunlu artarken aynı zamanda heterojenleşmektedir de. Araştırmalarda gecekonduda sahiplerinin %45'inin evlerini satın aldıkları, diğerlerinin kendileri yaptığı bulunmuştur (Kıray, 2007). Bu oran gecekonduda ticaretinin açık bir kanıtıdır.

İstanbul'da gecekonduda nüfusunun oranı %5'den %23'e çıkarken, gecekonduculuğun altın çağı haline gelen 1955-1965 yılları arasındaki 10 yıllık dönemin gecekonduda mahallesi; siyasi sistemle suç ortaklığı yapmış gecekondudunun kendi imkanlarıyla, kötü veya kaçak inşaa ettiği konutlardan oluşan, şehrin dış bölgelerinde yer alan enformel biçimde mülk edinilmiş arazilerdir.

Engin Yıldız'ın (2008) ekonomik yetersizliğin 4 duvarı, beklentilerin ve hayallerin kurgulandığı kentsel bir mesken olarak tanımladığı gecekonduda artık masumiyetini kaybetmeye başlamıştır. 1960'ların ortalarında İstanbul'da geleneksel anlamda gecekondulaşma yok olmuştur. 1966 yılında çıkartılan 775 sayılı Gecekonduda Yasası ile ilk kez gecekonduda olgusu kabul edildiğine değinen Tekeli, bu yasayla ilk kez kullanılan gecekonduda olgusunun artık sadece izinsiz inşaat anlamında değil düşük standartlı konut kavramını da geliştirdiğini belirtmektedir (Tekeli, 2008). Gecekonduda, düşük standartlı konut yapımını kolaylaştıran, meşrulaştıran yasa onu ticarileştirerek alışveriş nesnesi konumuna getirmiştir.

1970'li yıllarda iki yönlü bir gelişme gerçekleşmiştir. Bir yandan var olan gecekonduda mahalleleri kentsel hizmetlerden yararlanmasını sürekli arttırmakta, sağlanan güvenceler gecekondudaların konutlarını büyütmesine, çok katlı hale getirmesine, yapı kalitesini geliştirmesine yol açmaktadır. Öte yandan gecekonduda yapımı, kente gelenlerin, geldiklerinden kısa bir süre sonra, kendi emekleriyle gerçekleştirebildikleri derme çatma bir konut olmaktan çıkmıştır. Artık kente yeni gelen bir köylü kente geldiğinde ancak bir gecekonduda kiracısı olabilmektedir... Gecekonduda yapımı yarı piyasa ilişkileri yarı mafya türü güç ilişkileri içinde gerçekleştirilmektedir. Bu yeni ilişkiler gecekondudaların maliyetlerini arttırmıştır. Ama bu ilişkiler gecekonduda meşruiyet sağlamasa bile ona güvence sağlayabilmektedir. Artık gecekonduda hazine toprakları üzerinde değil, hisseli mülkiyet statüsüne sahip, mafya türü güç ilişkileri içinde parsellenmiş, hiçbir hukuksal geçerliliği olmayan ama üzerinde yapı yapma güvencesi şu ya da bu şekilde sağlanmış bir parsel üzerinde yapılmaktadır. (Tekeli, 2008; p.57)

1970'lerin ortalarında ise yeraltı örgütleriyle bağlantıları olan girişimciler İstanbul'un belli bölgelerinde kamu arazilerini denetimleri altına almaya başlar (Davis,2006; s,60). Devletin gecekondudalara karşı olumsuzlukla kayıtsızlık arasındaki

tavır bu yıllarla beraber yavaş yavaş değişmeye başlar. Yer yer yıkımlar devam etse de kentin yeni sakinlerine karşı daha olumlu bir tavır sergilenmeye başlanmıştır (Bozkulak, 2005). Bunun sebebi artık sorunun inkar edilemeyecek boyutlara ulaşmış olmasıdır.

Artık gecekonduların niteliği değişmiş, oldukça büyük oranı çok katlı hale gelmiştir. Bu çok katlı hale geliş gecekondusu sahiplerinin para biriktirdikçe gecekondularına yeni katlar eklemesi yoluyla ya da kentin imarlı kesimi içinde bir arz süreci olarak, spontane şekilde gelişmiş olan yapsatçılık yoluyla meydana gelmektedir. Birinci göç dalgasıyla yoğunlaşan tek katlı gecekondusu yerleşimleri, ikinci göç dalgasının yaşandığı dönemin sonlarında artan nüfusla da birlikte çok katlı gecekondusu mahallelerine dönüşmüştür.

Kentleşme sürecinde 1980 iki önemli dönüşümün yaşandığı yıl olmuştur. Askeri darbe ile kentlerde yükselen toplumsal muhalefet bastırılmıştır, 24 Ocak kararları ile uygulanmakta olan ithal ikameci rejim terk edilip ihracatın teşvik edildiği bir iktisadi modele geçilmiştir (Bozkulak, 2005). Kent mekânının yapılanmasının büyük sermaye gruplarının inisiyatifine geçtiği bu dönemde kentsel rantlar sermaye birikimi için önemli bir kaynak olmuştur.

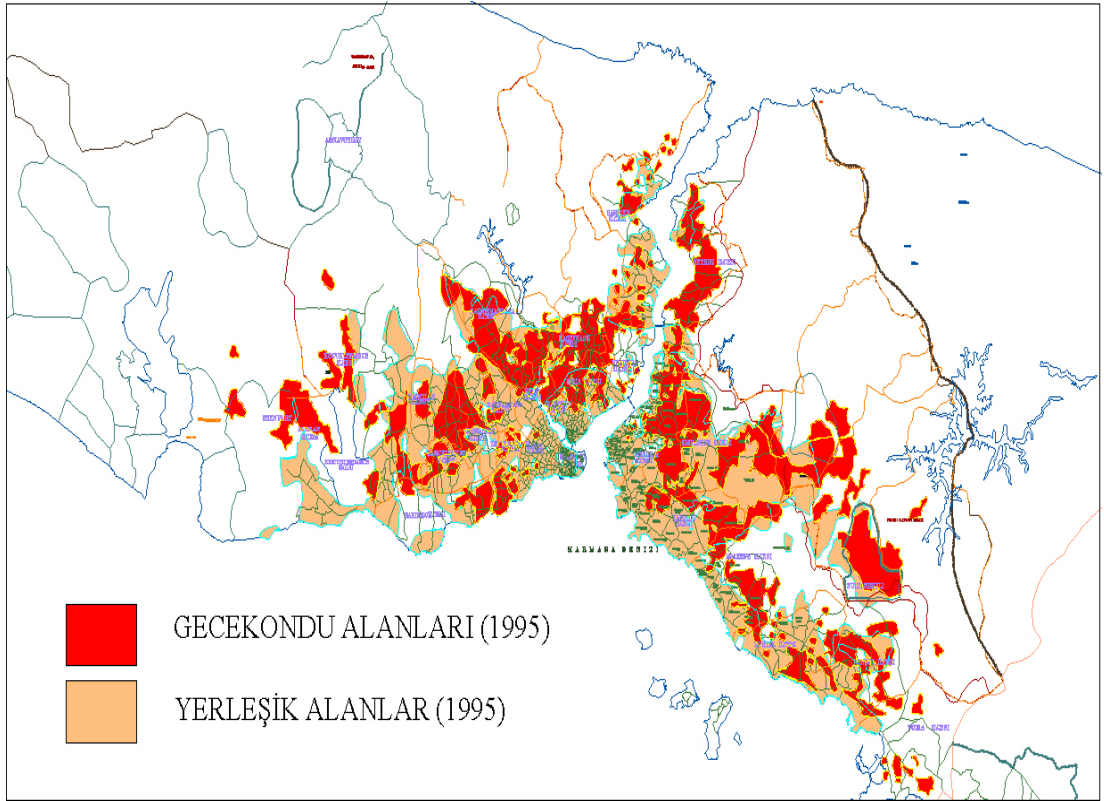
Toplumun gecekondusu konusundaki bakışının değişmesini 1984 yılında çıkartılan af yasasına bağlayan Tekeli, bu yasayla birlikte gecekondusu alanlarında yapılan imar ve ıslah planları ve verilen yüksek imar haklarının, piyasa süreçleri içinde gecekonduların yıkılarak yerine yapsatçılık yoluyla çok katlı apartmanların yapılmasına neden olduğunu belirtmektedir (Tekeli, 2008; pp. 58-59). Böylece her gecekondusu yerine yapılacak apartman için yapsatçının gecekondusu sahibine en az iki kat vermesiyle, ikinci kuşak gecekondusuna da imar hakkı sağlanmaktadır.

Özal döneminin bu gecekondusu afları, apartmanlaşan gecekonduları artık formel konut piyasasına yerleştirmiştir. 1980'lerin *Islah imar planları* buluşunun, kentsel yağmanın 'en güçlü güvenceleri' ya da 'yasal dayanakları' haline geldiğini söyleyen Ekinci (1995) gecekondusunun 'geçiciliği'nin de geçmişte kaldığına değinir. Gecekondular önce apartmanlara, derken villalara ve dahası tapulu mülklere dönüşmüştürler artık..

“Ne var ki ülkede ilk gecekondulaşmanın başladığı 1940'lı yılların başlarından tam elli yıl sonra yeni bir yerel seçim öncesinde de aynı 'geleneksel söylem' hükümet çevrelerinde ve kimi adaylardan yüksek sesle dile geliyordu: 'bugüne dek yapılanlar bağışlanacak, bundan

sonrakilere ise izin verilmeyecek!..' ve artık 'bağışlanacak' ya da tapu verilecek olanlar, gerçekten 'gecekondu' mu?...'' (Ekinci, 1995; 14)

90'lı yıllara gelindiğinde gecekondu yerleşimleri artık şehrin hemen her yanına yayılmış durumdadır (**Şekil 3.2**). Kent içi alanlarda yer alan gecekondu başlangıçta yapılan tek katlı derme çatma gecekonduyalardan çok uzak, formel piyasada yerini almış konutlardır. Kentin en alt gelir grubu ve yeni gelen göçmenler ise, ya en uzak kenar mahallelerinde ya da kent içi çöküntü alanlarında kendilerine yer bulmaya çalışmaktadır.



Şekil 3.2 : Gecekondu alanlarının 1995 yılındaki durumu.

Kısaca söylemek gerekirse; gecekondu tarım ve nüfus değişikliklerine uymayan, sanayileşmeyen, örgütlenmeyen şehirlerimize yayılan hiç ihtisaslaşmamış az gelir getiren işlerde büyük kitlelerin barınak yerleri olarak ortaya çıkmıştır (Kıray, 2007). Başlangıçta gizliliği, geçiciliği ve yasa dışılığı çağrıştıran gecekondu zamanla tüm bu özelliklerini kaybettiği gibi şekil de değiştirmiştir. Davis'in de belirttiği gibi "Ne kentlerde yaşayan yoksulların hepsi gecekondu mahallelerinde yaşıyor ne de gecekondu mahallelerinde yaşayanların hepsi yoksul" sayılır (Davis, 2006). Konutun büyüklüğü ve niteliği yanı sıra gecekondunun ekonomik durumunun çeşitliliği ile gecekondu geleneksel tanımından uzaklaşmıştır artık. Bugün büyük şehirlerimizin

üst, üst orta ve orta tabaka konut bölgelerinin dışındaki her türlü yerleşme farklılaşması toptan gecekondulaşma mahalleleri diye anılmaktadır.

3.1.2 Sosyal konut uygulamaları

İstanbul'un hızlı kentleşme sürecinde devlet ve formel konut piyasasının yok saydığı 'köylü öteki'nin kendi olanaklarıyla ürettiği gecekondulaşma, dönemin piyasa açığını kapatıcı, konut sorununa geçici bir çözüm iken, gecekondulaşma süreci zamanla daha da artan nüfusla birlikte değişen rant değerleri, siyasi çıkarlar doğrultusunda geçiciliğini kaybetmesi ve yoğunlaşarak, biçim değiştirerek kentin her yerinde yayılmaya başlaması büyük bir sorun haline gelmiştir.

Kentleşmenin tamamen piyasa dinamiklerine bırakıldığı dönemin 'yap-sat'çılık metodu ve kooperatiflerce üretilen konutlar alt gelir grupları için ulaşılmaz olduğundan, gecekondulaşma kaçınılmaz bir hal almıştır. Piyasanın işleyişinden doğan eşitsizliklerin ve aşırılıkların, devlet müdahaleleriyle yumuşatılmasını amaçlayan yeni sosyal politikaların üretilmesi ihtiyaç duyulmuştur. Yıkmanın da çare olmadığından anlaşılmıştıktan sonra ikinci yol olarak bu bölgelerin ıslahından söz edilmeye başlandığını vurgulayan Kıray ıslah çarelerinden birinin devletin blok apartmanlar yaparak gecekondulaşan sakinlerini buraya geçmeye teşvik etmesi düşünüldüğüne değinir (Kıray, 2007). Devletin piyasa ekonomisi içinde yaşanabilir konut elde edemeyen vatandaşlarına bu hizmeti sunması sosyal konut projeleriyle mümkün kılınır.

Yoksul ve dar gelirli toplulukların barınma gereksinimlerini karşılayabilecek biçimde standartlaşmış, en az boyut ve nitelikte, sağlık koşullarına uygun, sağlam ve ucuz bir konut tipi olarak geliştirilen sosyal konut; devletin, yerel yönetimin ya da bazı sosyal kurumların ürettiği, pazar ekonomisinin dışında bir üretim örgütlenmesinin sonucudur. 'Sosyal konut' kavramının, pazar ekonomisinde bir ticari kavram olarak ortaya çıkmış olan 'toplu konut'la özdeşleştirildiğini vurgulayan Tapan (1999); 'ucuz konut', 'toplu konut' ya da 'sosyal konut' gibi az gelirli sınıfa yönelik barınak üretimlerinin devlet sübvansiyonlarıyla gerçekleştiğini belirtmektedir.

Gelişmekte olan ülkelerde, dar gelirli kişilerin kaçak yapılaşmalarını, gecekondulaşmayı önlemek amacıyla ortaya çıkan sosyal konut uygulamaları iki şekilde gerçekleştirilmektedir (Davis, 2006; Tapan, 1999): bireysel emekle konut

üretimini planlı bir sürece dönüştürmek amacıyla konut yapmak isteyen dar gelirliilere merkezi ya da yerel yönetimler eliyle alt yapısı sağlanmış arsa ya da arsa ile bir bölümü yapılmış konut sunumu ve kamu kuruluşları tarafından üretilen çok katlı kiralık ya da mülk konut üretimi.



Şekil 3.3 : Iquique Sosyal Konut Projesi (Şili), Alejandro Aravena.



Şekil 3.4 : Lo Espejo Sosyal Konut Projesi, Santiago (Şili), Alejandro Aravena.

‘Kendi evini yapana yardım’ yöntemiyle niyet, büyük ödenekler ayrılan kamu konutları inşaatı yaklaşımından farklı olarak düşük gelirli ailelerin ödenek verilmeden kendi evlerini inşaa etmelerini mümkün kılmaktır (Davis, 2006; p.95). 1970’lerin başından itibaren Dünya Bankasının da benimsemiş olduğu bu yöntem gecekondulu türü konut yapımının planlı bir süreç içerisinde gerçekleştirilmesine yönelik bir politikadır.

Bu tip konut sunumuna örnek olarak Şili’li mimar Alejandro Aravena’nın dünyanın çeşitli yerlerinde düşük gelirliler için ürettiği konutlar verilebilir (**Şekil 3.3 ve 3.4**). Icon Dergisi’nin Ocak 2009 sayısına verdiği röportajda projeye bakış açısını: “Günümüzde en büyük zorluk mimari olmayan öğeleri: yoksulluk, şehirlerde daha az ayrımcılık, daha az şiddeti, özellikli bilğimiz olan tasarım yapma ve projelendirme yöntemiyle mimarlığın kanatları altına almaya çalışmak olmalı.” şekilde ifade eden Aravena dünyanın birçok yerinde gerçekleştirdiği uygulamalarıyla düşük gelirliler için kendilerine özgü yaşam alanları yaratmaya çalışmaktadır.

Bu hususta İstanbul’da gecekondulaşma sürecinin devlet destekli olmasa da, örgütlenerek kontrollü geliştirilmesi açısından gerçekleştirilmiş bir çalışma olarak Ümraniye 1 Mayıs Mahallesi örnek gösterilebilir. 1 Mayıs Mahallesinin diğer gecekondulu bölgelerinden ayıran özelliği, öncelikle bir halk komitesi oluşturularak, mahallelinin örgütsel, katılımcı yaklaşımlarının sadece tapusu olan arsalar elde etmek ya da herkesin bir ev sahip olması şeklinde kurulmamasıdır (Aslan, 2005). Arsa büyüklüğü, eşitlik kaygıları gibi değerlendirmeler doğrultusunda, TMMOB’den de yardım isteğinde bulunulması sonucu gönüllü olmasa da görevlendirilen mimar ve mühendislerle birlikte ya da sivil toplum örgütlerinin de desteğiyle planlı bir yerleşim oluşturmak amaçlanmıştır.

Ekonomik gücü düşük olan emekten başka sermayesi bulunmayan birey ve aile için çok sayıda konut üretiminin örgütlenmesini amaçlayan toplu konut üretimi ise son iki yüzyılda dünyada ve Türkiye’de kentsel yerleşim karar ve planlarında belirleyici rol oynadığı görülmektedir. Türkiye’de toplu konut başka bir deyişle sosyal konut 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır (Tapan, 1999). Osmanlı saray hizmetlileri için yapılmış olan Beşiktaş Akaretler (1870) ilk toplu konutlardır. Yine Taksim Surp Agop Sıra evleri ile Laleli’deki Tayyara Apartmanları erken toplu konut denemeleri olarak nitelendirilebilir. Gecekondulaşma ve kaçak yapılaşmanın çığ gibi büyüdüğü Türkiye’nin hızlı kentleşme sürecinde, 1946’da kurulan Sosyal Sigortalar Kurumu ya

da 1926'da oluşturulan Türkiye Emlak Kredi Bankası gibi devlet eliyle örgütlenmiş kuruluşlar ferdi krediler vererek ya da projeler geliştirerek konut problemine çözüm sunmaya çalışmışlardır.

İstanbul'da Emlak Kredi Bankası'nın ferdi kredi modeline dayanarak örgütlediği Levent (1947-1951) ya da Koşuyolu (1951) uygulamaları İstanbul'un en önemli toplu konut uygulamalarıdır (Tapan, 1999). Yine bunları takip eden 4 Levent ve Ataköy projeleri de bu kapsamda gerçekleştirilen projelerden olup Ataköy Mahallesi (1955) kamu eliyle üretilen konut programlarının en kapsamlısıdır.

Sosyal politikalar çerçevesinde üretilmiş bütün bu toplu konut projeleri, gecekonduların yerleşimlerinin önüne geçilmesi ya da iyileştirilmesi açısından önemli adımlardan birisidir ancak gerçekleştirilen bu projeler gerçek ihtiyaç sahiplerinin yararlanamaması nedeniyle amacının dışında kalmıştır. Kent uzmanları, üçüncü dünyadaki kamu konutları ile devlet yardımıyla inşaa edilmiş konutların aslen az vergi verip fazla belediye hizmeti almak isteyen kentli orta sınıfa ve seçkinlere yaradığı konusunda hemfikirdir (Davis, 2006; p. 92). Dünyanın bir çok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de durum benzerlik göstermektedir.

Türkiye'de sosyal konut uygulamalarına bir diğer örnek olarak 1984 yılında kurulan Toplu Konut İdaresi gösterilebilir. Ancak temel amacı dar gelirli için konut sorununu çözmek ve sağlıklı kentsel alanların yaratılmasını sağlamak olan TOKİ'nin kaynakları da, özellikle kooperatifler aracılığıyla, uzun süre orta ve üst-orta sınıflara aktarılmıştır. TOKİ 90'lı yıllar boyunca, bir sosyal devlet aygıtı olarak kurulmasına rağmen misyonunu yerine getirmemiş, tersine, eşitsizliklerin ve gerilimlerin artmasına sebep olmuştur.

Mekân aracılığı ile pek çok şeyi, toplum düzenini etkileyip değiştirebileceğimizi vurgulayan Güzer'e göre sosyal konut tasarımı yalnızca bir mimarlık sorunu değil sınıf bilincinin ve ideolojisinin fiziksel çevrede somutlaşma biçimi, kısaca mekân ideolojik bir olgudur (Güzer, 1999). İstanbul'da gerçekleştirilen bu konut projeleri, 'sosyal konut' ya da 'toplu konut' olarak nitelendirilsin yeni bir kentleşme modeli ve yaşam biçimini beraberinde getirmiştir.

3.1.3 Yap-sat düzeninden uydu kentlere

19. yüzyılın ortalarından itibaren yaşanan endüstrileşme girişimleri, sosyal ve teknolojik gelişmeler Dünya'da olduğu gibi Türkiye'nin de kentleşme olgusunu

etkilemiş, kentsel mekânın üretiminde batılı yaklaşımlar gözlemlenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek artan nüfusuyla konut stoğunda oluşan soruna çözüm olarak kent çeperlerinde açılan yeni yerleşim alanlarında, geleneksel konut modelinin yerine batılı tarz sıra evler ve apartmanlar inşaa edilmiş (Tekeli, 1994), başta Galata ve Beyoğlu olmak üzere oluşan bu yeni konut alanlarında gayrimüslim ve Müslüman komşulukları meydana gelmiş, zengin ile fakir iç içe yaşamaya başlamıştır. Batılı değerler çerçevesinde yeni konut kültürü geliştiren Türkiye kırsal alanda yaşama alışkanlığını terk edip, apartman yaşamına geçmiştir.

Esnaf, küçük tüccar ve bürokratlar için gerçekleştirilen Beşiktaş Akaretler, Taksim Surp Agop Sıra Evleri ve Laleli Tayyara Apartmanları ardından Cumhuriyet'in ilk yıllarında meydana gelen ekonomi ve yatırım alanındaki gelişmeler ve Balkanlar'dan gelen 500 bine yakın göçmen için çok sayıda ucuz maliyetli kitlesel konut üretimiyle (Tapan, 1999) toplu konut kavramı Türkiye'nin mimarlık söylemine katılmıştır.

1930'lu ve 40'lı yılların başlarında, yükselen arsa fiyatlarına karşı güç birliği oluşturup, yeni finans araçlarını kullanarak, endüstrileşmiş ülkelerden devlet desteğiyle ithal edilen yeni bir örgütlenme modeli olan konut kooperatifçiliği (Tapan, 1999) gündeme gelmiş, mülk konut üretimi ağırlık kazanmaya başlamıştır. Aynı yıllarda yine bir başka toplu konut üretim modeli olarak, sanayi tesisleriyle birlikte fabrikalarda çalışan nitelikli personel için devlet eliyle üretilen lojman konutlar gerçekleştirilmiştir.

Türkiye'de orta tabakaların sayısının hızla arttığı 1950'lerde yaşanan sosyo ekonomik gelişmelerin ve sanayileşmenin yanı sıra politik alandaki tercihler, ülkenin hem yerleşme stratejilerini hem de konut üretim modellerini değiştirmiştir. Sanayileşme ile başlayan yoğun kırsal göç, gecekondulaşma ve kaçak yapılaşmaya sebep olurken; özellikle tarımla ve küçük girişimlerle birikmiş bütün sermayenin çok büyük bir bölümü apartman yapımına yatırılmış olmasına rağmen, genellikle orta sınıfa hitap eden ve tek yatırımcısı olan yapılar talebi karşılayamamış (Kıray, 2007), formel konut açığı her yıl katlanarak artmıştır. Bu durumun bir örgütlenmemiş enformel sektör etkinliği olarak ortaya çıkarttığı ve kat mülkiyetiyle ilgili gelişmelerin yaygınlaşmasına neden olduğu yap-satçılık dönemin egemen konut üretim modeli haline gelmiştir.

“İkinci Dünya Savaşı öncesinde gelişen imara ve yapı yapmaya ilişkin mevzuatta tek bir parselde, tek bir yapı yapılması öngörülüyordu. Yürürlükteki yasal sistemde bir parselin ve

içindeki yapının mülkiyetinin parçalanması olanağı bulunmuyordu. Nüfusları hızla artan kentlerde imarlı arsaların değerleri de hızla artıyordu. Arsa spekülasyonları toplumda en çok yakınılan konulardan biri haline gelmişti. Bu durumda toplumda orta sınıfların bir konut sahibi haline gelebilmesi için arsa parasını aralarında bölüşmesine olanak verecek çözümler gerekiyordu. Bu çözüm daha sonra toplumda yap-satçı adı verilecek bir küçük girişimci formunun gelişmesiyle sağlandı” (Tekeli, 2008; p. 104).

Yap-satçılığı hızlı kentleşme karşısında gelişen spontane bir çözüm olarak tanımlayan Tekeli (2008), planlı, yapı ve oturma ruhsatı sağlayan bu sistemin küçük girişimlerle kent mekânını yeniliyor gözüktüğü de, eskiden düşük yoğunluklu olan mahallelerin yüksek yoğunluklu olarak yeniden yapılanmasıyla, bu yerleşimlerde altyapı ve sosyal donatıların yetersiz kalmasına, tarihsel dokuların tahrip olmasına neden olduğunu belirtmektedir.

Ufak sermaye birikimlerine dayanan bu üretim modeli kitlesel üretim niteliğine sahip olmadığından çeşitli kooperatifleşmeler ve banka kredileri gibi çözümlerle projeler geliştirilmiştir. Böylece işyeri-konut ilişkisi ve erişilebilirliği aynı olan çok sayıda apartman üretilmiştir.

Sosyal Sigortalar Kurumu ya da Türkiye Emlak Kredi Bankası gibi kuruluşların mülk konut edindirme projelerine (Levent ve Koşuyolu uygulamaları gibi) paralel olarak konut kooperatifliğinin de aynı yıllarda yaygınlaştığı izlenmektedir. 1953’te 6188 sayılı “bina yapımını teşvik ve izinsiz yapılan yapılar” hakkında çıkarılan yasayla belediyeye devredilen hazine arsalarından kooperatiflerin yararlanması amaçlanmıştır (Tapan, 1999). 4. Levent ve Ataköy gibi kent dışındaki boş arazilerde tek katlı ve çok katlı olmak üzere karma konut tipolojileri ile planlanan toplu konut projeleri öncelikle orta ve dar gelirlileri hedefleyen, kamu ya da özel kuruluşlarca bir defada çok sayıda konut üretimini tanımlamaktadır.

İnşaat alanındaki son teknolojik gelişmelerin uygulandığı, çağdaş mühendislik hizmet ve bilgi birikimlerinin yaşama geçirildiği toplu konut uygulamalarının 1970’lerden itibaren büyük şirket örgütlenme modellerinin oluşmasına neden olmuştur. Kısa sürede çok sayıda konut üretebilen makine parkı ve hazır kalıpları olan şirketlerin gelişmesi bu yıllara rastlamaktadır (Tapan, 1999). Bir yandan yap-sat düzeni devam ederken öte yandan çeşitli finansman olanaklarıyla kooperatiflerin ya da öteki kurumların bu büyük projelerinin uygulamasına çalışılmıştır. İstanbul’da yaklaşık 7000 üyesi olan Büyükşehir Yapı Kooperatifi gibi birçok kooperatife de

kredi sağlanmıştır

Türkiye’de gerçekleştirilen toplu konut uygulamaları yeni bir kentleşme modelini, ‘uydu kent’ projelerini de beraber getirmiştir. Genellikle kent çeperlerinde uygulanan, planlı fiziksel gelişimleriyle uydu kentler, değişen kent dokusundan etkilenmeyen, kentin nüfus yükünü kent dışına taşıyan ortak işletme ve bakım örgütlerine sahip uygulamalardır (Ayata, 2003). Merkezden dışarı doğru kaymış olan uydu kentler, öncelikle konutun yerleştiği alt kentler sonra sanayinin yerleştiği alt kentler ve özel şehirler olarak ortaya çıkmaktadır.

Sosyo-mekânsal tabakalaşmanın en belirgin şekilde okunduğu uydu kent modeli, kent merkezlerinde orta sınıf mahallelerin genişlemesiyle apartmanlaşmanın konut ihtiyacını karşılayamaması sonucu, arsa sahipleri, müteahhit ve alıcıların çıkarları doğrultusunda şekillenmiş yeni mimari alanlardır (Ayata, 2003). Toplumsal ilişkilerin istikrarsız, beklenmedik ve geçici niteliği, sıkışık ve kalabalık kent, aşırı gürültü, trafik, saldırganlık, alt yapı yetersizliği, hava kirliliği, kültürel farkların büyümesi gibi sorunların hepsi insanları uydu kentlere doğru yönlendirmiştir.

Yeni çağın uydu kent tasarımları kent hayatını kırsalın güzellikleriyle birleştiren yaşam biçimleri üretmektedir. Apartman daireleri, sıra evleri, ikiz ve müstakil villalarıyla çeşitli konut tipolojileri sunan siteler, konut yoğunluğu şehre oranla daha az, temiz, bakımlı çevreleri, derli toplu yapılaşmayı simgeleyen, türdeş ve ayrılmış tek sosyal sınıflı yerleşim yerleridir. Sınıfsal ayrışma öteki ile temasın sınırlandırılması, kentin bölünmesi düzensizliği hafiflemenin bir yolu olarak görülmektedir.

Büyük bir kentleşme süreci yaşayan Türkiye’de konut talep ve sunumu yine ülkenin sosyal, ekonomik ve kültürel alt sistemleri koşutunda gerçekleştiğine değinen Tapan (1999) geliştirilen bu konut üretim sistemlerinin bir ekonomik manipülasyon ögesi olduğu kadar eş zamanda toplumsal değerlerin oluşmasına ön ayak olduğunu vurgulamaktadır. Kent kültürü ve kentleşme olgusu yap-sat düzeninden uydu kentlere, tüm bu sistemler içerisinde yeniden biçimlenmekte ve dönüşmektedir.

3.2 Sosyal Dönüşüm

Nüfus artışını, kentlere göç ve endüstriyel kentleri ortaya çıkartan modernleşme hareketi toplumsal düzenleme kavramını da beraberinde getirmiştir. Modern hareket, az gelişmiş ülkelerde toplumsal değişimin kendiliğinden meydana gelmesini

beklemek yerine, insanoğlunun genel evrim çizgisi üzerinde, endüstriyel bakımdan ileri toplumlara yetişme anlamını içinde barındırmaktadır (Yıldız, 2008). Toplumsal yapının hızla dönüşüme uğraması sonucu az gelişmiş ülkelerde yaşanan çatışmalar, sosyal kırılmalara, kutuplaşmalara neden olmuştur. Bir diğer değişle modernizm tüm zıtlıkları içinde barındırabilen ‘öteki’ kavramını doğurmuştur.

Gelişmekte olan ülkelerde olduğu gibi, küreselleşme eğilimleriyle Türkiye de; hukuk, siyasal yapı, eğitim ve özellikle yaşam tarzındaki modernist düzenlemeleriyle kent temelli kentleşme mantığı benimsemiş ancak 1950’lerle birlikte yaşanan kırsal göç hareketi bu durumu alt üst etmiştir. Toplumsal değişimin modernleşmeci mantığının kırılmasıyla beraber kırsal alanın yaşam biçimleri, çoğu zaman tüm yönleriyle etkisini kentlerde göstermeye başlamıştır.

Büyük kentlerde, özellikle İstanbul’da yoğun göç sonucu yaşanan bu kentli-köylü karşılaşmaları, kent yaşamını, sosyal yapıyı zamanla dönüşüme uğratmıştır. Kıray’ın da (2007) ifade ettiği gibi; savaş sonrası gelişen büyük sermaye orta-üst-yeni zenginler tabakasını yaratmış, 19. yüzyıla has kentsel modernleşmenin temsilcisi ve ürünü olan klasik orta şehirli grup, yeni gelişen gruplar arasında göreceli üstünlüğünü kaybetmiş; alttan gelen göç dalgası, üstte oluşan türedi zengin gruplar, kent standartlarını temsil eden orta tabakalara ait grupları erozyona uğratmıştır.

Kentli toplumun ‘öteki’ olarak nitelendirdiği bu yeni gruplar dönemlere göre nitelik değiştirmektedir. Kimdir öteki, kime göre stigmatize edilmekte ve neden dışlanmaktadır? Thorns’a göre bu günün şehirlerinde sosyal dışlanma belli bir gelire sahip olmama ve yoksulluğa odaklanmaktan çok popüler kimlik politikalarına daha çok dikkat çeker (Thorns, 2004). İstanbul da yaşanan tüm zıtlıklarıyla, kimlik karmaşasıyla, sosyal eşitsizliklerin ve dışlanmanın gözlemlenebildiği bir kent olmuştur.

1950’lerin getirdiği kırsal göç ‘modern kentli’ye karşı ‘köylü öteki’ söylemlerini oluşturmuştur. Türkiye’de kırsaldan gelen köylülerin kısa sürede kentli değerleri benimseyememeleri ve kentleşme deneyimleri sırasında yaşanan kültürel dönüşümlerindeki gecikmeyi ifade etmek adına ‘kentlileşme’ diye yeni bir sözcüğün geliştiğini belirten Tekeli (2008), kente gelen bu göçmenleri kentteki köylüler olarak tanımlamaktadır.

“Eski kentliler onların kente gelmesini engelleyememiş. Onlar kente gelmişlerdir. Şimdi eski

kentliler onları kavramsal olarak yarattıkları sanal köylere hapsetmek istemektedirler. Onların kentte bulunurken özgün bir kültür yaratabileceğini kabul etmemekte ve belli bir gecikmeyle de olsa moderni temsil eden eski kentli kültürünü benimseyeceklerini beklemektedirler. Bu benimsemenin gerçekleşmediği görüldüğünde de yaşanan pek çok sorunun kaynağı olarak köylülükten kurtulamamak gösterilmektedir” (Tekeli, 2008).

Topraklarını bırakmak zorunda kalmış olan bu nüfus, çok yavaş sanayileşmiş ve ondan daha da yavaş örgütsel gelişim göstermiş bir kentte, endüstriyel-kentli işçi kişiliğini almaya fırsat bulamamış, rasgele, küçük, üretici olmayan hizmet işleri ile uğraşmıştır (Kıray, 2007). Elverişli endüstriyel işlerin kıt olmasının nedeni, sadece gecekondulunun yeteneksizliğinden ya da girişim yokluğundan ötürü değil, aynı zamanda eğitim eksikliği ve iş deneyimsizliğinden de kaynaklanmaktadır.

Kırdan göç eden nüfusun, ne kentli ne köylü, kendi koşullarına uygun bir şekilde, kendi çözümlerini yaratarak kentte yer bulmayı başarmışlardır. Gecekonduları, yeni uyum mekanizmaları ve yeni ticari ilişki ağları ile, kendi yaşadıkları sosyo-kültürel dönüşüm kadar kentte de bir dönüşüm yaratmışlardır.

Kırdan kopuş ve kente geliş sürmektedir. 60’ların ortalarına doğru yaşanan göç dalgasıyla kente gelen göçmenler ise ‘sömürülen, dezavantajlı öteki’ olarak nitelendirilmektedir. Göç edenlerin hayatı umut ettikleri hayatla çelişmekte, gördükleri kent yaşamının dışında olduklarının farkındadırlar artık.

Her ne kadar kente gelen göçmenler artık varlıklarını kabul ettirmiş, kalıcılıkları anlaşılmış olsa bile, yeni gelen gruplar, öncülleri kadar şanslı değildir. Gecekondu nüfusu, verdikleri oyun sağladığı pazarlık gücüyle çok partili demokrasinin tüm olanaklarından yararlanarak, gecekondu alanlarının alt yapı kalitesini belli ölçüde de olsa geliştirebilmiştir. Bu yıllarda gecekondu yapımı, gelenlerin kendi emekleriyle gerçekleştirebildikleri derme çatma bir konut olmaktan çıkmıştır. Tekeli’nin (2008) de ifade ettiği gibi; “artık kente yeni gelen bir köylü kente geldiğinde ancak bir gecekondu kiracısı olabilmektedir.”

Kent merkezinin genişlemesi ve arsa spekülasyonları sonucu gecekondu sahipleri kendi imkanlarıyla yeni katlar çıkararak gecekonducularını niteliksiz apartmanlara dönüştürürken ya da yap-sat düzeni ile değişen ranttan paylarını alarak sınıf atlarken, yeni gelen gruplar ya bu bölgelerde yüksek kira bedelleri ile savaşmakta ya da genişleyen kent çeperlerindeki yeni gecekondu alanlarında, yarı piyasa ilişkileri yarı mafya türü güç ilişkileri içinde gerçekleştirilen gecekonducularda daha yüksek

maliyetlerde konut sahibi olmaya çalışmaktadırlar.

Kıray (2007), bu dönemde nüfusu artan kentin, etnik ve dinsel açıdan daha değişik bir kozmopolizme ulaştığını belirtmektedir. Metropolün eski kentli nüfusu özellikle Müslüman olmayan kesimi çeşitli nedenlerle kenti terk ederken, Anadolu'nun farklı yörelerden kırsal etnik ve dinsel gruplar henüz etnik farklılıklarının bilincinde olmamalarına rağmen kendi içlerinde kurdukları ilişki ağları ve dayanışmaları ile farklı yapılar oluşturmaktadır.

Ve 1980'lerle birlikte dönemin siyasi, sosyal ve kültürel ortamının da etkisiyle göç eden nüfus ise '*etnik, mezhep ve cinsiyete bağlı ötekiler*'i oluşturmaktadır. Bu yıllarda neoliberal politikaların da etkisiyle gelir dağılımı bozulmuştur. Bozkulak, bu politikaların getirdiği en önemli sonuçlardan birisinin işsizlik olduğunu ve hem Türkiye'de hem de Dünya'da yeni bir sınıfın; '*sınıfaltı*'nın ortaya çıktığını belirtir (Bozkulak, 2005). Ekonomik alanda olduğu gibi kültürel ve sosyal alanda da sınıflar arası kutuplaşmalar meydana gelmiştir. Bu radikal kopuşların kentsel mekândaki fiziksel görüntüsü olarak ta sınıflar arasına giren yüksek duvarlar form bulmuştur.

1990'lı yılların zorunlu göç dalgasıyla gelen gruplar ise '*sakıncalı öteki*' söylemini gündeme getirirken kentsel yapıda gecekondulaşmadan kent merkezlerinin varoşlaşmasına giden bir süreç yaşanmaktadır. Kentle tanışmaya henüz hazır değilken gelmiş olan bu göçmenlere, daha öncekilerde olduğu gibi devlet yine kayıtsız kalmıştır. Daha öncekilere kıyasla köyle bağlantı kurabilme ve köylerine ulaşabilme olanağından yoksun bu yeni göçmenler için köy; Bozkulak'ın (2005) deyimiyle sığınabilecek bir kale olmaktan çıkmış, göçmen kentte tamamen savunmasız kalmışlardır.

“Eskiden aşamalı göçe imkân sağlayan köyün ulaşılabilirliği, aynı zamanda göçmenin yardım imkânının sağlandığı yerler, kimi zaman da yaşlısının ve çocuğunun bağımlı nüfusunun yaşadığı mekânlar olmuştur. Göçmen için köyünün varlığı hem psikolojik hem de ekonomik olarak bir kalenin varlığına işaret etmiştir. Ama zorunlu göç süreci ile gelen göçmen bu imkânların hepsinden dışlanmış durumdadır.” (Bozkulak, 2005).

Bu zorunlu göç sürecine bir kısmı kendi isteğiyle katılırken, çoğunluğu zorunlu olarak göç etmiştir. Bu zorunluluk yeni göçmenin sadece kendisinin değil bağımlı nüfusunun da hazırlıksız bir şekilde kentle karşılaşmasına neden olmuştur. Önceki göçmenlerden farklı olarak hazırlıksız ve kendi istekleri dışında kente gelen bu kesim

işsizlik ve yersizlik sorunlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Kentin en yoksul, en alt tabakasını oluşturan bu kesim diğer kent yoksullarına göre daha acımasız şartlar altında; ‘*sakıncalı öteki*’ olarak stigmatize edilerek, ya kentin terk edilmiş çöküntü alanlarına ya da en uzak gecekondu yerleşimlerine itilmişlerdir.

90’lı yıllarda bir yandan kent merkezlerinin varoşlaşması söz konusu iken, diğer yandan da artık göreceli üstünlüğünü yitirmiş eski kentliler ‘ötekileşmeye’ başlamıştır.

Farklı dönemlerde İstanbul’a gelmiş, gecekonduyla özdeşleşen bu göçmen gruplar “Köylü müdür, kentli midir? Yoksa günün modasına uyarak söylersek ‘kentsel köylü’ müdür?” sorusuna yanıt vermeye çalışırsak; göçten önce modern öncesi tarımsal üretimle uğraşan köylünün yerine, kentte oturan, tarımla uğraşmayıp, kırsaldan farklı yaşantı ve düşünce biçimleri ile yeni üretim eylemleri, dinamik ve esnek ilişki kurma yönelimleri ve değişme süreci içerisinde, yeni bir nüfustan bahsetmek gerekir. Artık ‘köylü’ olmadıklarını söyleyebileceğimiz bu gruplar için klasik sınıf terimlerinin hiçbirinin kullanılamayacağını belirten Kıray’a (2007) göre; ‘sahte-kentleşme’ ve ‘sahte-kentli’ terimlerini kullanmak zorunluluğu doğmaktadır.

3.2.1 Sosyo–mekânsal ayrışma (segregasyon)

Kentler her zaman birbirinden farklı işlevleri olan tabakalaşmış ve farklılaşmış, gruplardan oluşmuştur. Belirli ilişki ağları içerisinde, yeri ve konumu belirli grupların dışında arada kalmış, yerini bulamamış kişiler ve gruplar da bulunmaktadır. Çok zaman bu grup ya da kişiler geçici nüfus ya da yeni gelmiş bir gruptur. Toplumların görece olarak daha istikrarlı dönemlerinde bu nüfus ya çok küçüktür ya da hızla emilir. Yoksullar, evsizler, suçlular gibi geriye kalanlar ise sorunları olan ve kentte, köyden farklı biçimde ve boyutta çözüm gerektiren bir durum oluşturmuşlardır.

Hızlı kentleşme sürecinde kentin göç ile artan nüfusu içerisinde bu grupların da artışı sosyal yaşam içerisinde emilimini zorlaştırmaktadır. Eski kentli nüfus için; işsizler, evsizler, mülteciler, kısıtlı vatandaşlık haklarına sahip olanlar ve hatta zihinsel ve bedensel özürlüler bile çoğu zaman dışlanan, öteki olarak nitelendirilmektedir. Thorns’a (2004) göre kentsel dışlanma çağdaş şehrin diğer yönüdür. Kimin kapsandığı ve kimin dışlandığı, kentsel marjinalite ve alt sınıfla (gecekonducular ve sokakta yaşayanlar) alakalıdır. Geçmişin politik, ekonomik ve sosyal

uygulamalarının bir yansıması olarak, modernleşmenin '*tam istihdam toplumları yaratabilme*' düşüncesinden uzaklaşmış, '*herkes için bir toplum*' anlayışı günümüzün mekânsal eşitsizlikleriyle sonuçlanmıştır.

İstanbul'da da kentleşmenin temel ögesi olan nüfus yoğunluğu, iç göçler, yeni üretim ilişkileri ve bunlara bağlı olarak yeni fiziksel düzenleme gereksinimleri, kentin fiziksel çevresini değiştirmiştir (Tapan, 1999). Artık kent, tabakalaşmanın iyice belirginleştiği, iş, eğlence ve konut alanlarının birbirinden ayrıldığı parçalanmış, heterojen bir yapıya dönüşmüştür.

Çeşitli büyüklüklerdeki ve uzaklıklardaki yerleşmelere çeşitli fonksiyonlar, sanayi kolları, tarımsal toptancılık gibi işlevler, yerleşirken; merkezdeki metropoliten kentte de kendine has başka fonksiyonlar, başka vasıfta bir işgücü yerleşmektedir (Kıray, 2007). Fonksiyonlara göre zonlara bölünmüş fiziksel yapı, kendi içlerinde etnik alt alanlar ve toplumların ortaya çıkışıyla daha da heterojenleşmiş, zengin ve yoksul alanlar ayrışmasıyla kentsel tabakalaşma daha belirgin hale gelmiştir.

İstanbul'daki kentsel ayrışmayı: kentin çeperlerinde, alt sınıf ve sınıf altı olarak adlandırılan kent yoksullarının yaşadığı varoşlar (gecekondu bölgeleri); orta sınıfın yaşadığı kent içi apartman bölgeleri; otomobil sahibi orta ve üst sınıfların otoyol bağlantılı hijyenik alt kentleri (müstakil aile konutları ve ya apartmanlardan oluşan güvenli siteleri, uydu kentler); yeni zenginleşen ve daha zenginleşen sınıfların zenginlik ve politik elitele kayırmacılık ilişkilerine göre farklılaşan, kamu gözünden uzak, farklı refah adacıkları; mesleki ve profesyonel yuppilerin, yeni kültür sanat piyasasındaki ranttan pay alabilen popüler yazar, medya mensubu, sanatçı, mimar gibi entelektüellerin tüketimine sunulan, belli bir kentsel kimliği olan eski tarih doku içinde gentrifiye alanları; ve evsizler için geriye kalan terk edilmiş kentsel mekânlar olarak beş katmanda gözlemleyebiliriz.

Kırsal göçün oluşturduğu kendine özgü toplumsal yaşamı, kültürü ve mimari formlarıyla, her türlü mekânsal çeşitliliğin ve farklılaşmanın görüldüğü gecekondu bölgeleri ekonomik açıdan olduğu gibi dinsel ve etnik bağlantılar açısından da tabakalaşmanın görüldüğü yerlerdir. Farklı gecekondu bölgelerinin farklı sosyal yapıda ve farklı ekolojik biçimlenmenin bir parçası olmasına rağmen, hepsinde bina biçimi aynıdır. Kıray (2007) bu durumu, birçok kentli vatandaşın ve ya yetkililerin gecekonduları, üniform bir sosyal olgu ve dolayısıyla genellikle istenmeyen

vatandaşlar ve bölgeler olarak nitelemelerine yol açtığını vurgulamaktadır.

Kent merkezinde apartmanların oluşturduğu konut alanlarında ise yine gelire, eğitime ve mesleğe göre ayrışmalar olmasına rağmen, etnik grup ve dinsel mezheplerin farklılaşması, gecekondu bölgelerinde olduğu kadar net çizgilerle belirginleşmemektedir.

Kentsel suç oranlarının artması sonucu, güven ve emniyette olma isteğiyle satın alınan '*çevresi kapatılmış topluluklar*'da ise büyük artış görülmektedir (Thorns, 2004). Bireyselliğin artışı ve korku psikolojisinin yükselmesi korunma gerektirir. Bir yandan kentin büyük bir çoğunluğu, gecekondu bölgelerinde yaşıyorken, diğer yandan üst-orta ve üst sınıf insanlar tam donanımlı, duvarlarla çevrili sitelerde yaşamaktadır. Mike Davis'in (2006) '*korku mimarisi*' olarak nitelendirdiği siteler bazen sadece ince bir duvarla 'öteki'nden, gecekondudan ayrılır. Bu iki uç yapı örüntüsü giderek artan gerilim, şüphe, ayrımcılık ve nefreti doğurur.

"Kent'in elit kesimi banliyölerdeki kale duvarlı sitelere taşındığından gecekondu bölgelerindeki hastalık tehdidini pek umursamaz, onları daha çok kendi evlerinin güvenliği ile hızlı otoyolların yapımı ilgilendirir." (Davis, s182)

Sosyo-mekânsal tabakalaşmanın en belirgin şekilde okunduğu uydu kentler, kent merkezlerinde orta sınıf mahallelerin genişlemesiyle apartmanlaşmanın konut ihtiyacını karşılayamaması sonucu, arsa sahipleri, müteahhit ve alıcıların çıkarları doğrultusunda şekillenmiş yeni mimari alanlardır. Toplumsal ilişkilerin istikrarsız, beklenmedik ve geçici niteliği, sıkışık ve kalabalık kent, aşırı gürültü, trafik, saldırganlık, alt yapı yetersizliği, hava kirliliği, kültürel farkların büyümesi gibi sorunların hepsi insanları uydu kentlere doğru yönlendirmiştir. Özel yaşamın toplum baskısından arındığı bu yapılaşma, ev ile iş yeri arasında kesin bir mekânsal ayırım yapmaktadır.

1960'ların sonu ve 70'lerin başında artan, kent içi alanlarda yaşama eğilimi ile orta sınıf profesyonellerin iç bölgelere geri dönmesi emlak piyasasında hareketliliğe yol açmış, şehir merkezindeki konutların yenilenmesi sağlamış ve piyasa değerlerinin yükselmesine neden olmuştur. Ruth Glass bu özel sosyal ve mekânsal düzeltme ve yeniden geliştirmeyi 'gentrifikasyon' (soylulaştırma) olarak adlandırdığı yeni bir terimle tanımlamaktadır (Thorns, 2004). Yeniden değer kazandırma ve kentsel yenileme ile şehir içi alanlar genişlerken yerel nüfus kompozisyonu ve etkinlikleri dönüşüme uğramaktadır.

Tüm bunların dışında evsizlerin ve akıl hastaları, sokak çocukları, uyuşturucu ve alkol bağımlıları gibi barınma ihtiyacı olanların meskeni kent içi çöküntü alanları yer almaktadır. Bu alanlar, başlarını sokacak evi olmayan, insanların yaşadığı sokaklar veya kaldırımlardan; kira güvencesinin olmadığı ve barınmanın minimum standartlarını çoğunlukla karşılamayan aşırı kalabalık ve güvensiz konutlara kadar geniş bir alanı içerir (Thorns, 2004). Bu yasadışı yerleşimler bazen şehrin çeperlerinde bazen de Tarlabası örneğinde olduğu gibi şehrin merkezinde terk edilmiş alanlarda kendini gösterebilir.

Mekânsal ayrılmanın çok önemli bir yönü, alanlar arasındaki sınırların nasıl oluştuğu ve korunduğudur. Fiziksel engellerin kullanımıyla güçlü ile güçsüz, zengin ile fakir arasında sembolik sınırlar çizilmektedir. Duvarlarla kurulan iç ve dış ilişkisi kesin olarak ayılırken içerideki ‘biz’ ve dışarıdaki ‘öteki’ (tehlikeli, güvenilmez) belirginleşmektedir (Thorns, 2004). Sosyal ilişkilerin parçalanması, kentsel şiddet düzeyinin ve suç oranının artması, bahçe duvarlarını giderek yükseltmiş, güvenlik duygusu barikat arkasındaki koruma köpekleriyle, alarmlar ve güvenlik ışıkları ile aranır hale gelmiştir.

Kişinin kendisini korunmak amaçlı diktiği barikat duvarlarının dışında, özel konut alanları güvenli bölgeyi tanımlayan sıvalı duvarları ile gecekondu bölgelerinden belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Gentrifiye şehrin üstünlüğünü simgeleyen çit, çiçeklik gibi bölücü elemanları, şehrin merkezindeki iş bölgelerine egemen olmaya başlayan şirket ofis kulelerinin güvenlik kapıları ve güvenlik görevlilerinin bulunduğu savunma alanları görünmez duvarlar oluşturmakta; sınıf, etnik grup ve hatta cinsiyete göre kentsel mekân net bir şekilde bölünmektedir.

20. yüzyılın küreselleşme hareketinin şehirlerde meydana getirdiği mekânsal eşitsizlikler, kentsel hayatın sürekli yeniden yapılanmasına sebep olurken, kazananları ve kaybedenleri, kapsanan ve dışlanı yeniden tanımlamaktadır.

3.2.2 Arabesk kültürü ve varoşların oluşumu

Gecekondu mahalleleri Türkiye’nin dört bir yanından gelmiş insanların oluşturduğu bir ortamdır. Önceki yaşam biçimleri, adetleri, türküleri, konuşmaları farklı olsa da bu günkü yaşam koşulları ortak olan, kentin her türlü zorluklarına karşı ortak bir mücadeleyle tutunmaya çalışan gecekondu, ne köylü ne kentli olan iki arada kalmış yeni bir ortak kültür yaratmıştır; arabesk kültürü.

Arabesk etiketi, bir şeyin katışık, melez, derme çatma olduğu anlamına gelir; *kitsch*'in özel bir türüne verilen addır (Öncü, 2000). İlk olarak İstanbul'a göç eden kesim arasında büyük bir popülerite kazanan Batı ve Mısır müziğinden alet ve ritimleri karıştırarak ortaya çıkan melez bir müzik türü için kullanılmıştır.

1968 yılında, Orhan Gencebay'ın çıkardığı bir plak, gecekondu insanın üzerinde büyük etki yaratmıştır. Onların duygularına seslenmiş, içinde bulundukları açmazları dertleri dile getirmiştir. 'Başa Gelen Çekilirmiş' adlı bu plağın başarısı üzerine, aynı türde 'Bir Teselli Ver', 'Sevenler Mesut Olmaz' plaklarını yapan Gencebay, kısa sürede yığınların sevgilisi olmuştur (Esen, 2000). Ve böylelikle gecekondu halkı kendi kültürünün müziğine, 'arabesk müziğe' de kavuşmuş olur.

Hem Türk halk müziğinin, hem klasik musikisinin yerleşik kalıplarına meydan okuduğu için devlet radyo ve televizyonunda yasaklanan arabesk müzik 1970'li yılların büyüyen kaset sanayi aracılığıyla bir patlama yaşamıştır (Öncü, 2000). Ünlü arabesk şarkıcılarının çevirdiği, kenar mahallelerin sinemalarında kapalı gişe oynayan filmlerle de sinema sektörüne giren terim böylece yeni yan anlamlar kazanmış, bir müzik türü ve bir tür film olmanın ötesinde, bunları seven halk kesimlerinin kültürel alışkanlıklarını ve hayat tarzını nitelemek için de kullanılmaya başlamıştır.

"Arabesk sevenler, artık 'arabesk kültüre' sahip insanlar olarak görülüyordu: sıradan bayağı ama en önemlisi arada derede kalmış ve dolayısıyla kirlenmiş ve de kirleten bir kültür. Arabesk şarkılar, şarkıcılar ve filmler sadece sanatsal anlamda yerleşik arı sınıflandırma kategorilerine uymamakla kalmıyor, aynı zamanda bu kategorileri kirletiyordu (Öncü, 2000)."

Arabesk kültürü benimseyen, köylerinden göçüp İstanbul'un çeperinde yaşayan düşük gelirli kalabalıklar, geleneksel köylü hayatlarının tarzlarını yitirmiş, ama kentli hayatı tam olarak benimseyememiştir. Ne kentli ne köylü, melez, sahte bir kentliliği tanımlayan arabesk yersiz kalmış bir kültürdür. Zamanla gecekonduyunun sınırları aşan arabesk sözcüğü tek bir toplumsal kesim ya da sınıfa indirgenmekten çıkıp yeniden tanımlanmıştır. Tekeli (2008) arabesk müzikle birlikte gecekondu bölgelerinin zihniyetinin de kentin diğer kesimlerine taşındığına değinir. Artık şehir merkezleri, lüks semtler 'gece âlemi' ve televizyon kanalları da arabeskleşmeyi takip etmiştir. Kentle etkileşim içerisindeki gecekonducuların kentte dönüşmesi beklenirken aksine eski kentliler hayretle kendilerinin dönüştüğünün farkına varmaktadırlar.

1970'lerin sonlarında aşığı tabakalardan üsttekilere doğru yayılan arabesk, kısa bir süre içinde bir 'kitle kültürü'ne dönüşmüştür (Öztürk, 2004). Öncü'nün de belirttiğı gibi arabesk artık kentin alt sınıflarını hedef alan ayrımcı bir terim değildir, üst sınıflarda da görülen '*kitsch türü bir estetiğı*' ya da '*estetik yokluğu*'nu anlatmaktadır (Öncü, 2000). Arabesk kültür şehrin her yerine yayılmış, şehir merkezlerini istila etmiş, 'köylü öteki'ne karşı eski 'kentli' egemenliğini yitirmiştir.

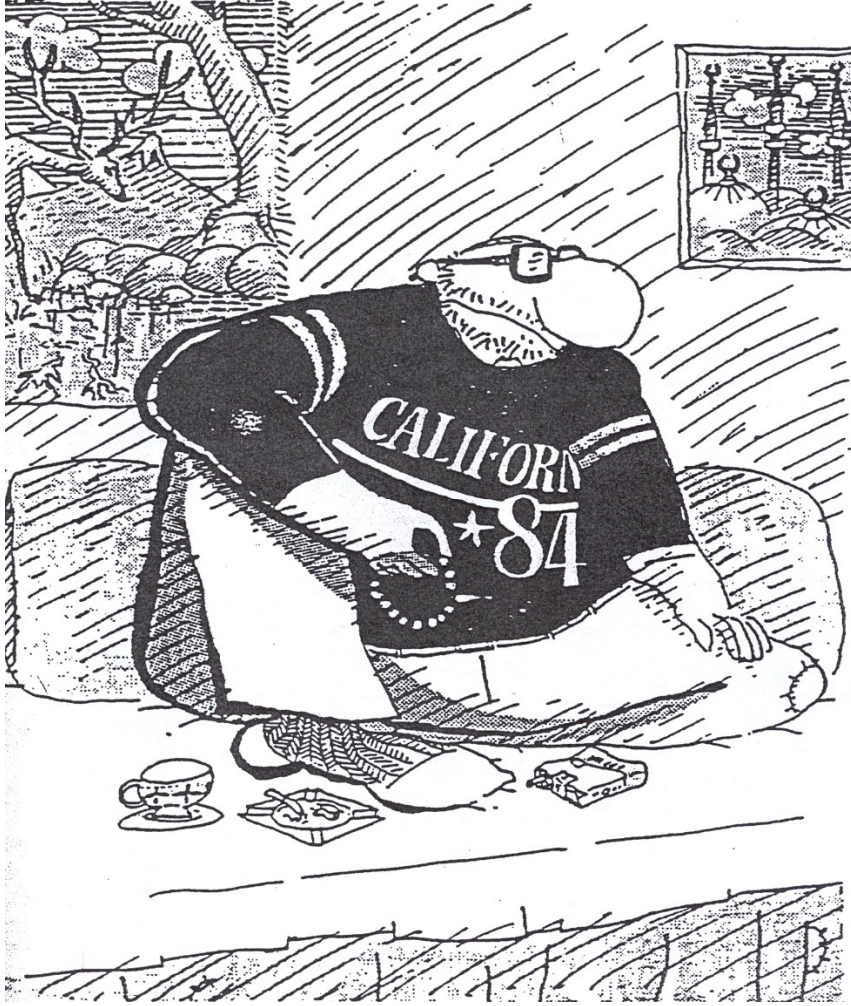
Kent kökenli gözüken ancak gerçekte taşralı bir zihniyete sahip olan arabesk, Batı uygarlığına yönelen Kemalizm'in elitist kültürel modernleşmesinin tersine 1970 ve 80'lerde bir yandan 'Doğulu', 'taşralı' karakteriyle, diğeryandan çoğunlukla erkek nüfus tarafından kullanılan minibüsler, otobüsler, lokantalar, sokaklar, meydanlar ve gecekonduvardaki, hırçın ve nefretçi duygulara sahip isyankâr çığırtkanlığıyla Türk şehirciliğı ve kültürel yaşamını sefaletle sürüklemiştir. (Öztürk, 2004). Kırdan göç etmiş nüfus artık köyüne geri dönmeyeceğı gibi, şehri kendi köyüne dönüştürmüştür.

80'li yılların değışen kültür iklimini, karikatür dünyasının çizgileriyle betimleyen Öncü (2000), İstanbul'un alt sınıflarının, modernliğıin maddi göstergelerini yanlış biçimlerde bir araya getirdiğı için vülger olarak görülen arabesk dünyasına girerek bu insanların yaşadıkları çelişkilerden nasıl bihaber olduklarına, gündelik hayatlarının parçası olan, görünüşte birbiriyle hiç ilgisi olmayan, nesne, kelime ve imajların yarattığı kakafoniye nasıl aldırmadıklarına değinir (**Şekil 3.5**). Ona göre; bu yıllarda artan dış yatırım dalgasının ve patlayan ihracatın da etkisiyle, arabesk kesim kendi memleketlerinde yaşadıkları köylü kültüründeki köklerini kaybettikten sonra orjinaline hiç özen göstermeyen, taklide dayalı kitlesel bir tüketime yönelmiştir. Ve artık, yoksul mahallelerin semt pazarlarında dahi hayal edilebilecek her türden giyim eşyası ya da elektronik aletlerin ucuz taklidini, sahte markalısını bulmak mümkündür.

1990'lı yıllarla birlikte arabesk sözcüğü Türk toplumunda hayatın her alanını mustarip eden bir genel rahatsızlığı, belirsizliğı ve yozlaşma durumunu tanımlayan ve saptayan kapsayıcı bir terim haline gelmiştir; arabesk demokrasi, arabesk ekonomi, arabesk politikacılar, vb.

90'lı yılların İstanbulluları artık arabesk kültürünü sineye çekmişlerdir ancak bu sefer de yeni bir terimle karşı karşıyadırlar. Türk dilinde, özellikle politika ve gazetecilik alanlarındaki kullanımıyla, ani bir şekilde belirmiş, Macar kökenli bir kelime olan

‘varoş’ terimi, başlangıçta kural dışılık, eğretilik, yoksulluk kavramlarını çağrıştıran kentin kenar mahallelerini (peripheries) tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır (Perouse, 2008; p. 305). Kentin birbiriyle ilişkili bir çok yapısal bileşeninden birisi olan varoş bir diğer deyişle, ‘öteki İstanbul’u tanımlar. Aynı zamanda Perouse’un (2008) da belirttiği gibi; İstanbul’un uluslararası bir kente dönüşmesiyle toplumda perçinlenen, sosyal bir ikililiğin de (du-alisation) ifadesidir.



Şekil 3.5 : Karikatür, Latif Demirci, 1980.

90’lı yılların toplumsal ayrışmacı, parçalanmış ve kutuplaşmış yapısıyla beraber toplumda yeniden kodlanan kesimler oluşmuştur (Bozkulak, 2005). Bu toplumsal bölünmenin oluşturduğu varoş kimliği; yeni ortaya çıkan kentsel yerleşme örüntüsü, üretim ve tüketim biçimlerinde yeni modellerin yaygınlaşması, iç göçler ve iç hareketlilikteki yeniden yapılanmalarıyla birlikte değerlendirilmesi gerekir.

“Sınıfsal, etnik, ırksal ve dinsel kimlikleri belli bir ölçüde içinde barındıran ama bu kimliklerin üstüne çıkan, yeni kentsel kimlikler ortaya çıktı. Bu kimliklerin biri de

gecekonduya yaşıyan nüfusu anlatan ‘varoş’ kimliğidir. Varoş kimliği bir başka kentli kimliği karşısında anlam kazanmaktadır.” (Bozkulak, 2005).

Varoşun ortaya çıkış sürecine ve basında varoş olarak nitelendirilen yerlere baktığımız zaman, karşımıza ilk olarak ‘ikinci kuşak gecekondulular’ çıkmaktadır (Bozkulak, 2005). Çoğunluğu Alevi kökenli gençlerin oluşturduğu bu kesim daha çok radikal sol hareketler içinde kendini göstermekte, basında gösteri ve olaylar ile öne çıkarılmakta ve tehlikenin kaynağı olarak anlatılmaktadır. Genellikle kent doğumlu olan, dolayısıyla kendilerini köylü olarak görmeyen ancak kentli olarak da kabul edilemeyen bu gençlerin şiddet eğilimlerinin nedeni diğer kentlilerin sahip olduğu imkanlardan yoksun olmalarına bağlanmaktadır.

Bozkulak’a (2005) göre varoş olarak tanımlanan ikinci bölge Sultanbeyli gibi İslami hareketlerin yükseldiği gecekondu mahalleleridir. Bu durumda varoş, bütün sistemi temellerinden sarsabilecek bir düşman olarak gösterilmektedir.

Üçüncü olarak karşımıza zorunlu göç sürecinde kentle tanışan göçmenler çıkmaktadır. Burada zorunlu göç ile neredeyse içice geçmiş bir anlam taşıyan varoş, coğrafi bir konumdan çok bu göçmenlerin altyapısı olmayan ve yoksulluğun tüm veçhelerinin görüldüğü yaşam mekânları söz konusudur.

Köyleriyle bağlarını tamamen kopartarak kente savunmasız bir şekilde gelmiş bu nüfus kentin en alt kesimini oluşturmaktadır. Artık varoş sadece kentin çeperindeki yer değildir. Tarlabası gibi kentin merkezinde yer alan en eski mahalleleri birer çöküntü alanına dönüşmüş ve ‘varoşlaşmış’tır. Zorunlu olarak gelen göçmenlerin barınakları da çoğunlukla bu terk edilmiş çöküntü alanları olmuştur.

‘Öteki İstanbul’u tanımlayan varoş, her koşulda içinde dışlanmışlığı, fakirliği, tehlike ve şiddeti barındırmaktadır. Bozkulak’ın (2005) da belirttiği gibi, varoşlarda yaşıyanlar ise sistemin ya da ‘vatandaşın’ karşısında bir tehlike olarak durmaktadır. Kısacası ‘sakıncalı öteki’dir varoşlu.

4. SİNEMADA İSTANBUL VE GÖÇ SENARYOLARI

Sinemanın stüdyolardan gerçek dünyaya açılması ile kentle ilişkisi artmış, kenti ve mimariyi yeniden yorumlayarak, belgesel bir perspektif içinde çerçevelemiştir. Türk sinemasını da bu açıdan inceleyen Öztürk (2008), kent ve mekâna ilişkin sinemasal deneyimlerin onun algılanışına eşlik ettiğine değinir. Stüdyolardan kentsel mekânlara açılarak tiyatro etkisinden kurtulan Türk sineması zamanla kendi sinema dilini geliştirmeye başlamış ve mekânsal deneyimlere farklı bakış açıları, yeni yorumlar kazandırmıştır. Yine bu bağlamda Oktuğ'un da belirttiği gibi "Sinema kenti yeniden sunarken, ona yeni renkler, sesler, anlam ve duygular vermektedir." (Oktuğ, 2008). Kenti kendi diliyle yorumlayarak oluşturduğu yapay deneyimler kent yaşamının algısında ve özümsemesinde, yeni deneyimlerin üretilmesinde etken olmuştur. İç içe geçmiş bir dönüşümün aktörleridir kent ve sinema.

Ancak ilk zamanlarda Türk sinemasının kentle ilişkisi, genellikle var olan gerçek mekânlarla filmin temasını pekiştirmek, anlatımı desteklemek üzere kurulmuştur. Batı sinemasının bilim-kurgu örneklerinin kurgusal mekânları, fütüristik kent tasarımları, ya da tamamen film için tasarlanıp inşaa edilmiş film setleri, platoları gibi uygulamalara Türk sinemasında çok fazla rastlanmamaktadır. Mevcut bilim-kurgu denemelerinde ise mekân tasarımları Batı sinemasındaki kadar etkili olmamıştır. Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve toplumsal durumunun daima etkisinde kalmış olan sinema sektörü, koşullar ve yetersizlikler doğrultusunda kentin doğal manzaralarını ve mekânlarını kullanarak, mekânsal yaratıcılıktan öte toplumsal değerlerin ve olayların temsiline yönelmiştir.

"Türk sineması; son dönemde yapılan bazı filmler hariç, tasarım mekânı konusunda başarılı olamaz. Çünkü olmayan bir mekânın yaratılması, filmin o mekânda çekilmesi yani stüdyo meselesi büyük ölçüde bir finans meselesidir. Türkiye tasarım mekânlarını ortaya çıkarabilecek teknik imkânlara sahip değildir. Buna karşılık alternatif olarak doğal mekânlardan yararlanma yoluna gidilir." (Refiğ'den aktaran; Uygun, 2009)

Sinemasal kentlerden birisi olan İstanbul da, içinde farklı zamanlardan farklı yaşamlardan bir kaç kenti barındırırçasına zengin mekânları, eşsiz mimarisi ve çeşitli

kültürleri ile dünden bugüne birçok yönetmenin vazgeçilmezi olmuştur. *Kent ve Sinema* temalı çalışmasında, Türk sinemasının doğal mekânları kullanmasını, yeterli stüdyolarının olmamasına bağlayan Kireçtepe, İstanbul'un, 'masalımsı manzaraları', renkli gece hayatı, arka sokakları, köşkleri ya da gecekonduları ile en önemli sinematografik üretim alanı olduğunu dile getirir (Kireçtepe, 2001). Sadece arka plandaki İstanbul görüntüleri için seyrettiğimiz siyah-beyaz filmlerden, kentsel krizi yansıtan günümüz filmlerine kadar üretilenler, 'değişen, hiç durmayan' şehrin bir anlamda belgeleyicisidir.

Sinema endüstrisinin de İstanbul'da yer alması açısından kentin filmlerde ana mekân olarak kullanılmasının yanı sıra hiç durmayan sürekli devinim içerisindeki hayatıyla da, çoğu zaman filmin ana temasını oluşturmaktadır. Suner'e göre Yeşilçam sinemasında İstanbul, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş neredeyse bir tür iç mekâna dönüşmüş arka plan işlevi üstlenmektedir (Suner, 2002). Kent zengin manzaralarıyla bazen sadece bir arka plan ya da film mekânı olarak karşımıza çıkarken bazen de yaşam durumları, kozmopolit yapısıyla filmin teması ve hatta ana karakterlerden birisi haline gelmiştir.

Türkiye'nin tarihsel gelişimine tanıklık ve eşlik etmiş Türk sinemasının, onun kentleşme serüveninde önemli bir rol oynayan, kırsal alandan kentsel alana göç ve gecekondularına da kayıtsız kalması mümkün değildir. Hatta Türk sinemasının popülerleşmesi ve üretkenliği göç ve hızlı kentleşme ile aynı döneme denk gelmektedir. Ortaya çıkan tüm yetersizlikler, çarpıklıklar, zıtlıklar sinema için eşsiz bir malzeme kaynağı olmuştur.

Türk sinemasının 'merkez'ini olduğu kadar, Türkiye'deki kente göçün de 'merkez'ini İstanbul oluşturduğu için gecekonduları konu edinen veya dekor olarak kullanan Türk filmlerinin çoğu bu şehrin gecekondularını tasvir etmektedir (Öztürk, 2004). Anadolu'nun kırsal kesimlerinden daha iyi bir yaşam umuduyla göç eden köylünün, Batı'ya, modern hayata açılan kapısı olmuştur Haydarpaşa.

Gecekondular Sineması adlı kitabında Engin Yıldız 'gecekondular filmi'ni kısaca bir kentsel/toplumsal kriz ve kırılma filmi olarak tanımlamaktadır. Türkiye'de kentleşme ve gecekondular olgularının genel özelliklerini ortaya seren bu filmlere bakıldığında gecekondular ve şehir ilişkisi içinde değişen 'sosyal yapı' ya da 'yapısızlık' kent ortamında kendi döngüsünü oluştururken, yaşanan hayatın geneline dair perspektifler

yakalanmaktadır (Yıldız, 2008). Göç ve gecekondü filmleri bize dönemsel, toplumsal durumların kentte biçimlenişlerini analiz etme, algılama olanağı sağlar.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında modern kent yaşamının sembolü haline gelen İstanbul'u mutluluğun vaat edildiği bir alan şeklinde canlandıran filmlerden, 1950'lerin 60'ların kentli ile köylünün zıtlıklarını konu alan, *Bin Bir Gece Masalları* dekoruyla çelişen gecekondü manzaralı İstanbul filmlerine; 1980'lerin siyasal ve kültürel değişimlerine ayak uydurarak dönüşüm geçiren gecekondularıyla kentin yansıdığı arabesk ve komedi filmlerinden, 1990'ların varoşlaşan kent merkezlerini yansıttığı, 'sakıncalı öteki'leriyle karabasana dönüşmüş bir İstanbul'u anlatan filmlere; Türk sinemasında İstanbul'un kentleşme süreçlerini okumamız mümkündür.

Aynı dönemlerden geçmiş 'şehircilik', 'mimarlık' ve 'sinemacılık' beraberliğinin birbirlerini ne derece etkilediği, başka bir deyişle gerçek hayata ayna tutan sinemanın İstanbul'un kentleşme süreçlerine, kentin mimari yapısının değişim ve dönüşümünde önemli bir role sahip olan göç gerçeğine nasıl eşlik ettiği, Türk sinemasının birçok örneğinde gözler önüne serilmektedir.

4.1 Kentin Sinemada Yansıması, Temsili

Türk sinemasının kimi zaman eleştirel, kimi zaman tespit amaçlı, kimi zaman da belge niteliğinde aktardıkları, İstanbul kent mekânının kavranmasında önemli bir yere sahiptir. 20. yüzyılın başlarından itibaren morfolojik olarak çok katmanlı ve sürekli dönüşüm içerisinde evrimleşen İstanbul'un geçirdiği kültürel ve mekânsal başkalaşımın kolektif belleğe aktarılmasının olanaksız ve sistematik olarak zorunlu bir hale geldiğine değinen Erkaslan (2003), kent tarihi arşivini oluşturmakta tarihçilerin, arşivleme ve dokümantasyon çalışmalarının yanı sıra Türk sinemasının da kentsel dönüşüme tanıklık ettiğini, ya da başka bir deyişle belgelenmesine yardımcı olduğunu belirtmektedir. Dönemlerin kentleşme olgusunu da gözeterek İstanbul'un sürekli evrimleşen bu kültürel ve mekânsal katmanları Türk sinemasında yansımalarını göstermektedir.

"İstanbul'u konu alan dönem filmleri iki noktada önemlidir. Birincisi; haritalardan ve mülkiyeti niceliksel olarak tarifleyen tapu kayıtlarından farklı olarak, kentin ölçülmeyen niteliksel yönlerini aktaran 'sinemasal sunum', ikincisi ise mekânların dönem içerisinde hangi fonksiyonlar ile kullanıldığı, hangi anlamlar yüklendiği ve kentin genel yapısı ile kurduğu ilişkiyi aktarırken, diğer yandan kent sınırını, belediye ve mücavir alan gibi yasal

kalıpların dışına çıkararak kentin duyumsanan sınırlarını çizen ‘filmsel öykülerdir’ (Erkaslan, 2003).”

1950’li yıllara kadar romantik müzikallerin, salon filmlerinin, aile melodramlarının, köy filmlerinin ve ahlakçı toplumsal filmlerin ana temayı oluşturduğu Türk sinemasında İstanbul’a dair çok fazla bir şey yoktur. Şadi Fikret Karagözoğlu’nun *Bican Efendi Vekilharç* (1921) filminde bir yalı, bir de bahçe ve Ahmet Fehim’in *Binnaz* (1919) filminde ise Topkapı Sarayında ve Rumelihisarı Kalesi’nde yapılan çekimler görülmektedir. Bunlar İstanbul’u bir kent olarak göstermekten çok, esrarengiz, ne oldukları belli olamayan ancak şık ve gösterişli yapılarıyla sunmaktadır (Öztürk, 2001b). İstanbul yaşantısına dair sahneler sunan ilk filmler Muhsin Ertuğrul’un *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1923) ve *İstanbul Sokaklarında* (1931) filmleridir diyebiliriz (Scognamillo, 1988; Yıldız, 2008). İstanbul konulu ilk dönem filmlerinin dikkat çeken ortak noktaları, genellikle kent gerçeklerinin ötesinde dezenfekte edilmiş, güzel İstanbul manzaralı, pırıltılı, düzenli, zengin, yaşamaya değer bir kent sunmalarıdır. Yine Muhsin Ertuğrul’un *Şehvet Kurbanı* (1940) bize Cumhuriyet döneminde İstanbul’a bakış hakkında bilgi verirken, Faruk Kenç’in *Yılmaz Ali* (1940) filmi Türk sinemasında sonraki yıllarda karşılaşacağımız birçok mekânı önümüze getirmektedir (Öztürk, 2001b). Beyoğlu ve kente dair görüntüleri, Boğaz ve mahalle sahneleri ile İstanbul’un sonraki yıllarda nasıl gösterileceğinin ipuçlarını vermektedir.

Şehvet Kurbanı’nda İstanbul taşı toprağı altın ütöpik bir kent olarak temsil ediliyorken, *Yılmaz Ali*’nin İstanbul’u ise nasıl bir kent olduğu konusunda bazı tereddütler içerir. İstanbul bir yandan gündelik hayatın sürdüğü, öte yandan karanlık ve esrarengiz olayların meydana geldiği ‘distopik’ bir kendir.

Muhsin Ertuğrul ve Geçiş Dönemi’ne ait filmlerinin İstanbul’u; yaşanmak istenecek, düzenli, modern ve son derece güzel bir kent olarak gösterilmektedir.

“Bu dönemin filmlerinde, arabaların ilerlediğini, vapurların ve tramvayların çalıştığını, Galata’nın açılıp kapandığını, her şeyin tıkırında işlediğini görüyoruz. İstanbul’da dünyadaki son gelişmeler takip ediliyor. İstanbul insanı, modern Avrupa kentlerindeki gibi giyiniyor ve Batı müziği dinliyor. Bütün bunlara ek olarak İstanbul’un Boğazı var; ağaçlarla çevrili, kent içinde kıvrılan Boğazı. Muhsin Ertuğrul’un *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filminde, Boğazdan yelkenliler, büyük gemiler geçiyor. Bu İstanbul, uğrunda savaşmaya değecek bir şehir. Orhan Arıburnu’nun *Kanlı Para* (1953) filminde yine modern binalar ve geniş caddeler görüyoruz. Bu İstanbul’da caddelerde tek tük arabalar var. İnsanlar da refah içinde, Boğaz manzaralı,

lüks yalılarda yaşıyorlar. Lütfü Akad'ın *Lüküs Hayat* (1950) filminde olduğu gibi insanlarda 'İki tane otomobil / Biri açık, biri değil / Aşçı, uşak, hizmetçiler / Dolu mutfak, dolu kiler...' Muhsin Ertuğrul ve Geçiş Dönemi'nde İstanbul, taşı toprağı altın bir kent... (Öztürk, 2001b)"

Türk Sineması'nın Gelişme Dönemi'nde (1950-1965) ise mutluluğun vaat edildiği İstanbul'un masalsı kent tasvirlerinin yanı sıra kent gerçekleri yer almaya başlamıştır. Kırsal alandaki krizin derinleşmesi ve kentleşmeyi hızlandıran dinamiklerle birlikte köylülerin şehre inmelerinin modernleşmeci Cumhuriyet'i köylülükle karşı karşıya getirdiğine değinen Yıldız (2008), küresel modernleşmeye eşlik eden Türk Sinemasında negatif İstanbul manzaralarının Cumhuriyet'in ilanından ancak otuz ya da kırk yıl sonra yansımaya başladığını belirtmektedir.

Bu dönem filmlerinde 'Kemalist modernleşme ideali' sıradan insan öykülerinde bile karakter ve çevre düzenlemelerinde kendini belli etmektedir. Henüz göç olgusunun tam anlamıyla hissedilmediği bu yıllarda genellikle İstanbullu olan esas kahramanlar, Yıldız'ın da belirttiği gibi 'Batı sinema perdeleri'nden çıkmış gibidir. Ayhan Işık, Clarke Gable gibidir; kadın kahramanlar ise sarışın ve beyaz tenlidir (Yıldız, 2008). *Otobüs Yolcuları*'ndaki (1961) otobüs şoförü temiz ve ahlaklıdır, karakterler işçi de olsa, aydın ve bilgilidirler. Bu dönemin 'köylü öteki' olarak stigmatize edilen göçmenleri birinci kuşak olup ağırlıklı olarak geldikleri kırsal kültürün izlerini taşımalarına rağmen, Erkaslan (2003) dönem filmlerindeki tüm karakterlerin temiz bir İstanbul Türkçesi kullandığına dikkat çeker.

'Batılı' yaşam biçimini dekor olarak kullanan melodramlar, 'Doğulu' ve 'köylü' tarzında yaşayan seyircilere 'Batılı' ve 'burjuva' hikâyeler sunmaktadır (Öztürk, 2001a). 50'lerin sonlarına doğru ise Türk sineması 'gerçekçi anlayış'ın da etkisiyle, yeni arayışlarla yeni kahramanlarını doğuracaktır. Refiğ, dönemin hemen her filminde Alaturka–alafranga zıtlığının işlendiğini belirtmektir (Özdamar, 2006); Batılı modern yaşam tarzını yansıtan üst gelir kesimin burjuva karakterleri, orta gelirli kesimin daha gelenekselci başrol kahramanlarıyla çatışmaktadır.

Kentleşmenin henüz hız kazanmadığı dönem filmlerinde İstanbul en çok Boğaz manzaraları ile el değmemiş kıyı çizgisinin daha henüz kentsel çeper niteliğinde olduğu Boğaz köyleri, yalıları, tarihi yarımada görüntüleri ile temsil edilmektedir (Erkaslan, 2003). Motropolün simgesi İstiklal tüm kozmopolitliği ile modernizmi yansıtırken; şehirlerarası ulaşımın raylı sistemlerle sağlandığı bu yıllarda, köylü ötekinin İstanbul ile ilk karşılaşma noktası Haydarpaşa Garı ise hareketi, göçü

simgelemektedir.

Özdamar'ın (2006) da belirttiği gibi; tüm bu dönem filmlerinde en net temsil edilen konu ulaşımıdır; kent içi ulaşım tramvay, banliyö treni ve deniz yoluyla; kent dışı ulaşım ise şehirlerarası trenlerle yapılmaktadır. Karayolları ve otomobiller henüz çok yoğun olarak kullanılmamaktadır.

Henüz sanayileşmenin yeni başladığı bu dönemin filmlerinde, kahramanların işleri gözden geçirildiğinde; otobüs şoförü, inşaat işçisi, belediye memuru, oto tamircisi, esnaf, fotoğrafçı gibi meslekler görülmektedir. Üst gelir grubu ise genellikle ticaretle uğraşmakta, müteahhit ya da fabrikatörlük yapmaktadır.

Türk Sineması'nın Olgunlaşma Dönemi'nde (1965-1980) yoğunlaşan göç ve gecekondulaşmayla beraber masalsı İstanbul manzaralarının yerini İstanbul'un kaygı verici yaşam biçimlerinin, toplumsal çatışmaların ve sosyal adaletsizliklerin varlığını belgeleyen filmler almıştır. Bunda 1961 Anayasası'nın getirdiği genişletilmiş ifade özgürlüğünün yarattığı demokratik ortamın da etkisi söz konusudur. Yine de, Narlı ve Kotaman'ın (2008; p. 207) belirttiği gibi, 1960 ile 1965 arasında, ekonomik ve toplumsal değişim ve bunun sonuçları, iç göç, hızlı kentleşme ve endüstrileşme, işsizlik ve kırsal kesimde yaşanan sorunları ele alan filmler çok fazla olmayıp; ancak 60'lı yılların ikinci yarısında baskın bir şekilde görülmektedir.

Bu yılların Türk sineması kimi sinemasal ve toplumsal akımların ve ideolojilerin de etkisiyle (özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği) objektifini gerçeklere odaklamaya, Yeşilçam'ın kalıplaşmış dil yapısından kurtulup kendi sinema dilini oluşturmaya başlamıştır. Halit Refiğ'in belirttiği gibi; süssüz, fazla gösteriş olmayan, amaca kısa yoldan varmaya çalışan bir dil (aktaran; Yıldız, 2008).

Daha gerçekçi üslup karakter seçimlerinde de kendisini göstermektedir. Filmlerin başkahramanlarını kırdan göç edenlerin canlandırıldığı orta-alt kesimden, sömürülen ötekileri oluşturmaktadır. Modernliği temsil eden kentli karakterlere karşı gelenekselliği temsil eden göçmen kesim, kentte saflığını ve temizliğini yitirmekte, kentlileşemediği gibi giderek yozlaşmaktadır.

İstanbul'da göç ve gecekondulaşma olgusu artık büyük bir sorunu olarak karşılanırken, dönem filmlerinin büyük çoğunluğunda yolculuk, kırdan kente göç ve göç edenlerin kent içinde barınmaya, tutunmaya çalışmaları ana tema olarak ele alınmıştır. Hemen her filmde karşılaştığımız Haydarpaşa Garı yine kırsal göçün,

hareketin simgesi konumundadır.

Dönemin İstanbul'u, sık sık gecekondü manzaralarıyla temsil edilmekte; bir yandan hızla büyüyen gecekondü alanları görülürken diğer yandan dönemin sonlarına doğru artan arsa spekülasyonları ve kent içi alanların apartmanlaşması dikkat çekmektedir.

İş hayatında ise ağırlıklı olarak fabrikalar kullanılmaktadır. Üst gelir grubu fabrikatörler ya da müteahhitler olarak görülürken; göç eden kesim ise ya fabrikalarda, konfeksiyonlarda ya da inşaat işçisi olarak çalışmaktadır. İşsizlik sorununun dile getirildiği dönem filmlerinde seyyar satıcılık, taksi şoförlüğü, otoparkçılık gibi marjinal işler de ele alınmaktadır.

Genellikle kente göçü temsil eden demiryollarının dışında şehirlerarası ulaşımında zamanla karayollarının önem kazanmasıyla otobüsler de kullanılmaya başlanmıştır. Kent içi ulaşımında otobüs kullanımı hâkimdir.

Bireyseller Dönemi'nde (1980-1990) Türk Sineması yine 80'li yılların Türk toplum yapısına koşut biçimde gelişmiştir (Esen, 2000). Bir yanda Avrupalılaşma, çağdaşlaşma amacıyla olan Türkiye, bir yandan da hızlı değişim karşısında bütünlüğünü koruyamayacağı kaygısıyla bazı sınırlamalara, yasaklamalara ve tutucu kurallara sarılmaktadır. Döneme damgasını vuran Arabesk filmlerin patlamasını Yıldız (2008), tüm hızıyla devam eden kentleşmenin ortaya çıkardığı; kimlik bunalımı, ekonomik huzursuzluklar, kentte beklenen umutların boşa çıkması gibi sorunların dışavurumu şeklinde tanımlamaktadır.

“80 öncesinin değiştiren kenti artık yerini değişen, köylüleşen kente bırakmıştır. Kentin değiştirme gücünün yetmediği yerde bu marjinal melez kültür ortaya çıkmış ve Türk sinemasına da bu durum yansımıştır (Yıldız, 2008; p.118)”.

Yine 1980 Askeri darbesinin Türk sinemasında yarattığı baskı ortamı sonucunda otosansürün gelişmesiyle işçi sınıfının sorunları, toplumsala ilişkin her türlü konu sansür malzemesi olmuşken bu baskıdan kurtulmanın yolu olarak seks ve arabesk filmleri görülmüştür (Esen, 2000). 80 Darbesi sonrasında yaşanan ağır toplumsal koşulların devam etmesiyle toplumsalın yerini birey alırken, bireyin gerçekleştiği ortam ise yalnızca bir fona dönüşmüştür.

Bu dönem filmlerinde modern-geleneksel kutuplaşması şekil değiştirerek yerini eski değerler ve arabesk kültürün çatışmasına bırakmıştır (Özdamar, 2006). Televizyonun yaygın olarak kullanılmasıyla da evlerin içine giren Türk sinemasında ticari amaçlı

arabesk filmlerin dışında iki yönlü bakış açısı sunulmaktadır; eski İstanbullu ve yeni göçmenler. Dönemin İstanbul'u bir yandan parıltılı yaşamıyla hayal edilen, mutluluk vadeden bir yer olarak tasvir edilirken diğer yandan marjinal karakterlerin kaos ortamı olarak da sunulmaktadır.

Kent çeperlerindeki tek katlı gecekondu yerleşimleri artık alt yapılarını oluşturmayı başarmış ve giderek niteliksiz apartmanlara dönüşmüşlerdir. Marjinal mesleklerde çalışan yeni nesil göçmenler ise daha çok kent içi tarihi dokuya yerleşirken, çeşitli eğitilmiş mesleklerde çalışan kentliler giderek yaygınlaşan apartmanlara taşınma eğilimindedir.

İstanbul, otobüslerin, arabesk kültürün ürünü minibüslerin, otomobillerin yaygınlaştığı yoğun caddeleriyle yansıtılırken, demir yollarının ve Haydarpaşa Garı'nın göç imgesi şehirlerarası otobüslere rağmen devam etmektedir.

Türk Sineması'nın Yeni Sinemacılar Dönemi (1990-günümüz) sinema endüstrisine Hollywood şirketleri gerek film sayısı ile gerekse kültürel anlamda damgasını vurmuş, Hollywood benzeri filmler ve konular işlenmeye başlamıştır.

1980 darbesinin yarattığı toplumsal ve siyasi gerilimler kendini 90 sonrasında göstermiştir (Yıldız, 2008). Toplumsallığın giderek zayıfladığı dönem filmleri bireysel kimliklerin ve konuların ön plana çıktığı, yaşanan toplumdaki umutsuzluklardan yitirilmişliklere, sıradan insanların toplumsal alandaki mücadelelerinden para hırsına ve mafyalaşmaya uzanan bir tematik çerçeve sunar. Marjinalliğin önem kazandığı bu yıllarda anti kahramanların, tutunamayanların ve sakıncalı ötekilerin hikâyeleri anlatılmaktadır.

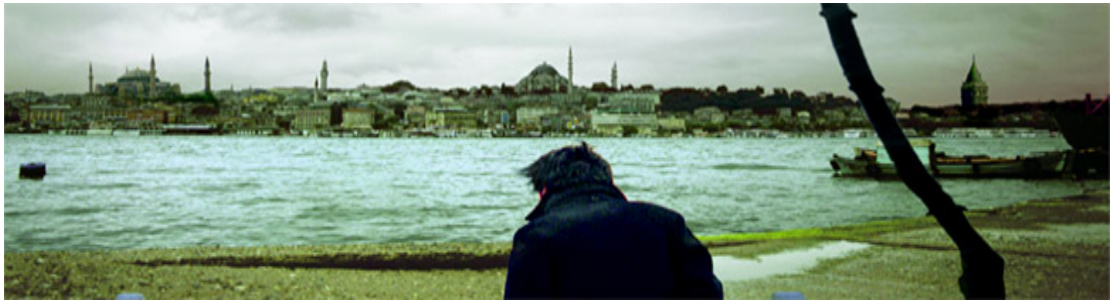
Bu dönem göç ve gecekonduya ilişkin sorunları temel alan filmlerin sayısı önceki dönemlere göre daha az olup; mekân olarak İstanbul'un uzak kenar mahallelerinde, kentin gözlerden ırak gecekondu semtlerinde ve kent içinde apartmanların bodrum katlarında kente yabancı, yaşama yabancı insanlar; ya da kent içi çöküntü alanlarında sakıncalı ötekiler anlatılmaktadır.

Dönemin İstanbul'u, uçsuz bucaksız, oturanlardan başka kimsenin bilmediği kenar mahallelerinden, gecekondu semtlerine, kentin merkezine dayanan varoşları, harabe mekânlarıyla küçük insanları, işsiz güçsüzleri yutan acımasız dev bir kenttir. Yıldız'ın (2008) ifadesiyle İstanbul, görkemiyle çelişen yoksulluğu, karaborsacıların paylaştığı bölgeleri, gündelik sıkıntıların içinde yine de yaşama umudunu ve

sevincini yitirmeyen insanlarıyla sunulmaktadır.

Tüm dönemler içerisinde sinema-kent ilişkisinde İstanbul'un iki biçimde betimlendiği görülebilir: Kimi zaman salt bir , dekor olarak 'Fon-kent', kimi zaman da tarihsel, coğrafi, kültürel ve ya sosyal kimliği temsil eden filmin kahramanlarından biri gibi 'kişi-kent' olarak kullanılmaktadır. Her yönetmenin kendi bakış açısıyla kurgulamış olduğu kent, ister salt bir dekor, ister filmin ana teması, ana karakteri olarak kullanılsın, sinema perdesinde yansıyan kente dair görüntülerin tümü ait olduğu dönemde kentin temsilini oluşturmaktadır.

4.1.1 Sinemada dekor olarak İstanbul



Şekil 4.1 : Uzak, Nuri Bilge Ceylan, 2002.

“Yarı gecekondu yarı cennet şehre bakarken zihnini düşüncelere kaptırdı. Bir yer nasıl olur da böyle hem çirkin ve vahşi hem de güzel olabilirdi.” Chris Abani (aktaran; Davis, 2006)

Özellikle 1950 ve 1960'ların filmleri 'masalsı' bir kent tasvir ederek, 'İstanbul mitosu'nu yeniden üretmiştir. Türk filmleri, İstanbul'un Batı'ya özlem duyan burjuva kesiminin gösterişli hayatından kesitler sunarak, yoksul ortamlarda yaşayan ve büyük şehirlere, özellikle İstanbul'a göç etmek isteyen Anadolu seyircisini 'Batılı İstanbul hayatı'na yönlendirip bu hayallerle avutmuştur.

Türk sineması ilk yıllarından itibaren her türlü filmde fonda İstanbul'u kullanmıştır. 50'li yılların steril modern İstanbul'undan son yılların gerçekçi İstanbul manzaralarına kadar farklı yönetmenlerin gözünden kentin farklı yüzlerini okuyabiliriz.

İstanbul'u dünyanın en sinematografik kentlerinden birisi olarak nitelendiren Refiğ İstanbul gibi bir mekâna, iki kıta üstünde kurulmuş dünyadaki tek şehre sahip olduğu için Türk sinemasının çok şanslı olduğunu vurgular.

“İstanbul sinema için belki dünyanın en cazip mekânlarından biridir. Çünkü sadece iki ayrı kıtanın karşı karşıya gelmesi birlikteliği değil aynı zamanda bir ucu Asya'da olan bir ucu

Avrupa’da olan çeşitli kültürlerin de karşı karşıya geldiği, kaynaştığı, birleştiği olağanüstü bir yaşam ve kültür zenginliği olan bir şehirdir. O açıdan Türk sinemacıları çok büyük bir şansa sahip olmuşlardır. Türkiye’de Yeşilçam’ın ortaya çıkmasında İstanbul gibi bir mekânın da çok büyük etkisi, katkısı olmuştur.” Halit Refiğ (aktaran; Uygun, 2009)

Gelişme ve olgunlaşma dönemi filmlerinde daha çok yoğun sokak kullanımlarıyla ya da kent manzaralarının fon oluşturduğu görüntülerle karşılaşırız. Bireyseller döneminde ise kent manzaralarının işlevsel bir unsur olarak anlatıma katıldığını görürüz. Yeni sinemacılar dönemiyle birlikte kent kullanımı ve mekân çok daha önem kazanmıştır. Son dönem sinemacılar için filmin nerede geçtiğinin ve mekânda geçen sahnenin o mekânda hangi anlamlar ifade ettiğinin önemli bir yeri vardır.

İstanbul’u ve mekânı iyi kullanan sinemacılardan Nuri Bilge Ceylan filmlerine baktığımızda bu durumu rahatlıkla gözlemleyebiliriz (**Şekil 4.1**). Yönetmen *Uzak* filminde İstanbul ve imkânlarını çok iyi kullanmıştır. Film çekim tarihlerinde kar yağması sonucu İstanbul’un görüntüsü, filmdeki köylü karakterin içsel devinimlerini yansıtmakta ideal bir fon oluşturmaktadır. Ev sahnelerinde kullanılan mekân ise fotoğrafçı karakterin içsel devinimlerini yansıtmaktadır.

Filmde hayallerini gerçekleştirmek için kasabadan İstanbul’a gelen Yusuf ile fotoğrafçı akrabası Mahmut’un hikâyesi anlatılmaktadır. Yusuf için hayallerinin mekânı olan büyük kent İstanbul; Sultanahmet, Eminönü, Beyoğlu ya da gemi şirketlerinin olduğu limanlarıyla çaresizliğin, tek başlılığın, yabancılaşmanın, işsizliğin mekânına dönüşmektedir. Zamanla uzaktan ışıltılar içinde gözüken kent hayatının parıltılı bir yer olmadığı anlaşılmaktadır. Akın’ın (2009b) söylediği gibi zorluklar ve Yusuf’un yalnızlığı kent hayatının dokusu olarak karşımıza çıkar.

Yine Fatih Akın filmlerinde, Mustafa Altıoklar’ın *Ağır Roman*’ında ve ya Yavuz Turgul’un *Eşkîya*’sındaki İstanbul’un kent dokusunun, simgesel yapılarının, modern ve tarihi mekânlarının dekor olarak kullanımı oldukça dikkat çekicidir.

4.1.2 Sinemada ana karakter İstanbul

Sinema Lumière Kardeşler’in ilk filminden itibaren izleyicisine, biçimsel özellikleri, simgesel mekânları ya da yaşam biçimleriyle kentleri sunmaktadır. Bazı kentlerin, pek çok filmin gerek içeriğinin (tematik yapısının), gerekse biçiminin (stilistik yapısının) baştan sona kadar bir metaforu, bir aktörü olduğuna değinen Öztürk (2005), pek çok yönetmenin filminde kentin, bir karakter, hatta birincil bir oluşturucu

varlık olarak kullanıldığını belirtmektedir. Kent, bir dekor veya basit bir çerçeve olmaktan öte, film anlatısının atmosferine ve metnin kendisine dönüşmektedir.

Sinematografik kentlerden birisi olan İstanbul da birçok filmde, gece gündüz devam eden, daima hareket halinde olan hayatıyla, çeşitli insan manzaraları ve yaşam kurgularıyla, dekor olmanın dışında bir ana karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Narlı & Kotoman'a (2008) göre İstanbul Türk sinemasında modernleşmenin sosyo-kültürel aktörü olmuştur.

İlk dönem filmlerinden bu yana Türk sinemasının çoğunluğu İstanbul'da geçen hikâyeleri anlatmaktadır. *Gurbet Kuşları*'nda kentin bir arka plandan çok bir aktör konumunda olduğunu belirten Refiğ (aktaran; Uygun, 2009); Haydarpaşa'da trenden indikten sonra vapur ile İstanbul'a ilk giriş sahnesinde, haybecinin “şah olacağım İstanbul sana şah” repliğiyle yeniden fethedilecek bir mekân olarak kentin, “haybecinin İstanbul'u” haline dönüşümünün aslında filmin başat ögesi olduğunu değinir.

Yeni Türk sinemasında ise İstanbul kullanımı daha çok hissedilmektedir, kent bir başrol oyuncusu kadar etkindir. *Tabutta Rövaşata*, *Duvara Karşı*, *Organize İşler* ve *Anlat İstanbul* gibi filmler bu hususta değerlendirilen yeni dönem filmlerindendir. Son dönem filmlerin hemen hemen hepsinde İstanbul kenti ve kentsel mekânları hakkında yorumları, seyirciyi kuşatan güçlü mekânsal anlatımları bulunmaktadır. (Akın, 2009a). İstanbul her yönetmenin kendi bakışından, kendi merceğinden bir başka yönüyle, farklı karakterlerde seyirciye sunulur.

Turgul, içinde birçok zıtlıkları barındıran Beyoğlu'nu, değişik insan tipleriyle, mekânlarıyla, kendine özgü mimarisiyle, Türkiye'nin karmaşasını, kargaşasını her şeyini kendi içinde toplayan, neredeyse semtten öte bir dünya olarak tanımlamaktadır. *Eşkîya* filminde; bir tarafı Haliç, bir tarafı Boğaz olan Beyoğlu'nun İstanbul'a hâkim çatıları, sunduğu panoramik görüntüleriyle adeta bir başrol oyuncusudur.

Yine başkişisi İstanbul olan Ümit Ünal'ın *Anlat İstanbul*'unda ise oyuncuların canlandığı diğer kişiler, tipik özellikler taşıyan masal kahramanlarına dönüşmüştür. İstanbul'un farklı karakterlerini betimlendiği filmin müziğiyle, kurgusuyla, ışıklandırmasıyla mekân öne çıkmakta, adeta konuşmaktadır.

4.2 Türk Sinemasında Mimari Mekânın Temsili

Mimarlık sanatının ürünü olan mekân, başlangıcından bu yana sinema sanatının en önemli ifade araçlarından birisi olarak kullanıla gelmektedir. Sinemada yaşam kurgularının aktarımında mimarının rolü incelenecek olursa bu durumu sessiz sinema döneminden itibaren değerlendirmek gerekir. Joaquim Moreno'nun (2009) *İçinde Yaşanacak Bir Film* adlı makalesinde de belirttiği gibi set tasarımı sessiz sinemada alt yazının görevini dahi üstlenebilir ve hatta mimariye öyküsel bir işlev yüklenebilirdi.

Modern mimarının fotojenik ve bu nedenle mükemmel bir sinemasal zemin sunduğunu belirten Mallet Stevens için mimari yeni sinema sanatı ile karşılıklı etkileşimin ötesinde, onun karesini aşmalı, pasiften aktif konuma geçmeli ve eyleme başlamalıydı (Moreno, 2009). Bugünün sinemasında seçilen mekân temayla, karakterle bir bütünlük sağlayarak, bilinçli ya da bilinçsiz ilettiği ideolojik, toplumsal, estetik ve işlevsel mesajlarıyla filmin başarısında etkili hale gelmiştir.

Bu durumda mimari mekân biçimiyle, figürleriyle ve dekora dair tüm diğer elemanlarıyla bir filmin belirleyici öğelerinden birisi halini almaktadır. Geometrisi, çizgileri, bölümleri ve desenleriyle mekânın sessiz dili sadece gösterilenin değil getirdiği çağrışımların ve yarattığı sezgilerin hepsinden sorumludur (Tanrıvermiş, 2009). Bu bilinçle yapılan sinema filmlerinin izleyicinin algısında bıraktığı izlerin gücü tartışmasız farklı olacaktır.

Mekânın ana eleman olduğu ilk belge nitelikli filmlerden, hikâyelerin anlatımında kaçınılmaz bir aracı olarak kullanıldığı kurgu filmlere, mimari ister amaç ister araç olsun sinemanın ayrılmaz bir parçasıdır.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi sinemanın başlangıç yıllarından bu yana Lumière'de olduğu gibi doğal ve gerçek mekânların yanı sıra Méliès'ta olduğu gibi mekân tasarımları, hayali mekânlar olmak üzere iki türlü mekân kullanımı görülmektedir. Türk sinemasını bu çerçeve içinde değerlendiren Halit Refiğ, tasarlanmış mekânın bir maliyetinin olmasına karşın doğal mekânın; sokaklar, evler hatta sarayların, hazır bekler vaziyette olduğunu ifade etmektedir. Refiğ'e göre parasal açıdan kuvvetli ülkelerin sinema filmlerinde tasarlanmış mekân kullanımının daha başarılı oldukları görülmektedir. Mesela her şeyden önce mali bedeli açısından Stanley Kubrick'in *A Space Odyssey* filminin Türkiye'de çevrilmesi mümkün değildir.

“Türk filmleri mekân yaratmada, mekân tasarımında çok büyük mali yetersizlik içindeydi. Çünkü Türkiye’de filmler de genelde tasarım mekânlarıyla başladı. Yani Muhsin Ertuğrul’un filmleri büyük ölçüde dar alanda, stüdyo ortamında çekilen filmlerdi. Ama mesela Türk sinemasında bir dönüm noktası olan Lütü Akad’ın 1952 yılında yapmış olduğu *Kanun Namına* filminin en büyük başarı sebeplerinden biri doğal mekânları yani İstanbul’u doğallığı içinde kullanabilmesidir. Bu bir yol açıcı durum oldu ve Lütü Akad’la başlayan bu hareket Türkiye’de sinemacıları büyük ölçüde, tasarım mekânlarından uzaklaştırıp bedeli yüksek olan ve o yüzden bizler için iyi sonuç alınması zor olan tasarım mekânlarından ayrılıp doğal mekânlara yönlendirdi. Yani artık bir ev sahnesi, bir gazino sahnesi çekilecekse bunu stüdyoda çekmek değil o mekân duygusunu verecek gerçek bir mekânda çekilecek... (Refiğ’den aktaran; Uygun, 2009)

Halit Refiğ’in de belirttiği gibi tasarım mekânlarını yapmaktaki güçlükler, yetersizlikler Türk sinemacılarını doğal mekânları kullanmaya itmiştir. Türk sinemacıları, Lütü Akad’dan başlayarak bu durumu iyi değerlendirmiş, İstanbul’un doğal mekânlarını kullanma konusunda oldukça başarılı olmuşlardır. Özellikle yeni dönem sinemacıların mekâna dokunuşları, bakış açıları ve sunuş biçimleri oldukça dikkat çekicidir. Bu hususta *Sinema ve Mekân* adlı makalesinde Yavuz Turgul’un Eşkiya’daki çatı kullanımlarını değerlendiren Tanrıvermiş (2009) bu çekimler için bir yıl öncesinden ekibin tartışmalar ve çalışmalar yapmalarını, tesadüflere ve yetinmelere yer olmadığını güzel bir açıklaması olarak örneklemektedir.

“Yavuz Turgul çatıların Güneydoğu’daki dağları çağrıştırdığı fikriyle hareket etmiş ve bu amaca hizmet eden mekânlar seçilerek çalışılmıştır. Burada uzam, ana izleğin tüm öğeleriyle ve simgesel gücüyle karmaşık bir tamamlayıcılık sağlamıştır. Filmin finalinin mekân olarak çatılarda bitmesinin filme kattığı metaforik anlamlar zinciri izleyicide unutulmaz etkiler bırakmıştır. (Tanrıvermiş, 2009)

Yeşilçam döneminde belli başlı semtlerin, sokakların, evlerin, yapıların kullanıldığı filmlerin aksine bugün mekânın öneminin farkına varılmıştır. “Artık içeriğe hizmet eden evrenler aranmakta ve yaratılmaktadır. Yönetmenler oldukları yerde değil, sinemanın kendi cümlelerini kurma fırsatı tanıdığı uzamların arayışındadırlar” (Tanrıvermiş, 2009). Daha gerçekçi karakterlere yer veren Türk sineması daha inandırıcı, yaşamın içinden mekânlara yönelmektedir.

Mimarinin anlatımı desteklemesinin yanı sıra sinemanın mimariyi daha anlaşılır kıldığını söyleyebiliriz. Sinematografik imajın anlamsal derinliği, hareketi içinde barındırması mimarinin durağan yapısı içinde elde edilemeyen birçok şeyin zihinde oluşmasına olanak sağlar. Mimarlık bu zihinsel imajlar üzerinden kendi alanına ait

birçok problemi ve çözümlerini keşfeder. Sinema, zaman ve mekân boyutuyla mimariyi vurguladığını belirten Adiloğlu'a göre (2005a) her yönetmenin mekâna dayalı ilişki kurma biçimleri onu diğerlerinden ayırt edici özelliği olabilmektedir.

Filmin kimi zaman mimariye müdahale edecek kadar, mimariyi farklı açı ve görüşleriyle gözler önüne sererek farklı deneyimlenişine de fırsat tanıdığını belirten Adiloğlu (2005b), Türk sinemasının hemen her döneminde kent gerçeğiyle, yaşama alanları olan konutlarıyla, kapalı açık mekânlarıyla, eğlence ve çalışma yerleriyle İstanbul'un yer aldığına dikkat çeker.

Genelde olay örgüsü içerisinde ele alınan mekânın bedenle kurduğu ilişkide; eşik, pencere, kapı, merdiven, çerçeve, doku, renk gibi mimari öğelerin görsel, duysal algılamada anlatımı güçlendirici etkisi incelenebilir. Yine Türk sinemasında görüntülenen konut ve yakın çevresinin İstanbul'un farklı kentleşme süreçlerinde kentle kurduğu ilişkisi, Türk sinemasından örnekler üzerinden değerlendirilebilir.

4.2.1 Mimari öğelerin kullanımı

Mekân ve onu tamamlayan tüm öğeler; eşik, kapı, pencere, merdiven, ayna, çerçeve, mobilyalar ve hatta ışık gibi, sinemada bir düşünceyi, durumu anlatmak için araç olarak kullanılabilir. Moreno'a göre mimari bütünüyle, içinde devinen karakterin düşünce evrenini tanımlamak üzere somutlaşmış hali gibidir (Moreno, 2009). Karakterlerin kişisel özellikleri, hisleri, ortamın gerilimi, ya da tam tersi durumların görselleştirilmesi mekân düzenlenmesi aracılığıyla sağlanabilir. Mesela oldukça büyük pencere ve kapıları olan mobilyasız bomboş bir oda içindeki karakter köşeye doğru süzülürken mekânın dili onun çaresizliğini, korkusunu anlatabilir.

Mekân ve öğeleri bize mutluluğu ya da üzüntüyü tasvir edilebilir. Mekânın planlamasında kullanılan önemli öğelerinden birisi olan ışık ile senaryonun ve kurgusal evrenimizin, uzamsal sınırlarını ve duygusal etkilerini çok rahat belirleyebiliriz. Karanlıkta bırakılan bir köşe gizli bir takım olayları, yasa dışılığı; aydınlık tutulmuş bir ev titizliği, zenginliği ve düzeni ifade ederken, ışıkları yanmayan bir kat faturalarını ödeyemediği için elektriği kesilmiş bir ailenin parasızlığını, fakirliğini anlatabilir. Buradaki karakterlerin, konuşmasa da mekânın ve diğer öğelerin kullanımıyla içsel çatışmalarını, duygu ve düşüncelerini algılayabiliriz.

Sinemada kullanılan bir diğer mimari öğe olarak eşikler; dolaşımı, hareketi vurgular.

Türk sinemasında mimariyi ve öğelerini başarılı bir şekilde kullanan yönetmenlerden Halit Refiğ için mekânsal gerçeklik duygusunu en iyi ifade etme biçimi üçüncü boyut çerçevesinde kurgulanan iç-dış ilişki dinamiğidir (Adiloğlu, 2005a). İç-dış ilişkisini kuvvetlendiren eşiklerin kurguladığı çerçeveden bakan kamera, olaylar, karakter ve uzam arasında bağlantı kurabilir. Adiloğlu'na (2005a) göre eşik kullanımı, karakterin aksiyona dâhil olması ya da olaylara giriş çıkışlarını betimlemektedir.

Sinemada eşik, hem izleyici hem de karakter açısından bambaşka düşünceler için kilit ve anahtarlar sunmaktadır (Tanrıvermiş, 2009). Böylece farklı çağrışımlar, iletilmek istenen mesajlar karakterlerin konuşmasına gerek duyulmadan uzamlar aracılığıyla etkili bir biçimde aktarılmaktadır.

İç-dış ilişkisini daha tanımlı kılan mimari öge olarak, farklı boyut ve bölümleriyle kapılar, grafiksel görüntüsüyle de mekânsal anlatıma katılırlar. Kimi zaman aralanan kapılar gizemli olayları aydınlatırken kimi zaman da dramatik anlar barındırabilir. Son dönem Türk Sinemasının ünlü yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz filmlerinde adeta kahramanlardan birisi halini alan kapılar, hiç sözcük kullanmadan sadece çağrışımlar ve sezgiler yoluyla gönderme yaparak birçok konuyu işlemektedir. Olayları çerçeveye alıp içinde barındıran, dışarıdan içeriye, içerden dışarıya girilip çıkılan kapılar simgesel anlamlarla örtülü mesajları izleyiciye evrensel bir dille iletmektedir.

“Kapılar, arkalarında yer alanlar ile var olurlar. Kimi için bir odayı ya da evi yasak kılar, kimi için sokağı. Kapıların ifade ettikleri, kimin kapattığına ve neyin üstüne örtüldüklerine göre değişir. Bazı kapılar aralıktır, davet eder; bazıları ise kilitlidir, sınır çizer” (Refiğ & Glosset, 2010).

Yine iç-dış ilişkisini tanımlayan mimari öğeler olarak içerden dışarıya ya da dışarıdan içeriye açılarak görüntü sağlayan pencereler Türk sinemasında belirgin bir şekilde kullanılmaktadır. İç-dış ilişkisi içinde pencereler bir izleme nesnesine dönüşür: Bazen gösteri camın diğer tarafındadır. Refiğ için pencere açıklıkları olayların gerçeklik duygusunu sağlamak açısından önemli bir öğedir (Adiloğlu, 2005a). Yine Türk sinemasının yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan filmlerinde pencere çerçevesinde konumlandırılan karakterler, insanın kendine ve dünyaya açılan, aralanan ya da kapanan dünyasına göndermeler yapmakla kalmaz, ayrıca seyirci ve karakter arasında estetik bir alan da oluşturmaktadır (Tanrıvermiş, 2009).

Pencerelerle iç ve dış ilişkisini vurgulayan Refiğ, kapı ve eşikleri iç mekân hacimlerin birbirleriyle olan ilişkisini aktarmak anlamında kullanırken, bir kattan diğerine geçişte gerçekliğin pekiştirilmesi yönünde bir başka mimari öğeyi merdivenleri ele alır (Adiloğlu, 2005a). Yapılarındaki grafiksel özellikleriyle görsel bir zemin oluşturan merdivenler olayları barındıran ve doruk anların yaşandığı yerler olarak da öne çıkmaktadır.

Kamera açısı içine giren merdivenler özelliklerine ve konumlarına göre mekân tanımlarının altını çizmektedir. Merdivenler bazen mekânın zenginlik derecesini, bazen de iç-dış ilişkisini vurgulamak için kullanılır.

Filmlerde yer alan bir başka öğe, aynalar ise hayallerin, derinlik hissinin temsilinde kullanılmaktadır. Aynı şekilde fotoğraf kareleri ya da çerçeveler hayallerin geçmiş zamanların karakterlerle olan bağlantılarında ön plana çıkmaktır.

Fotoğraf, tablo ya da aynaların yanı sıra Türk sinemasında özellikle alaturkalığın simgesi olarak kullanılan, kültürel çağrışımlarıyla ‘duvar halıları’ üzerinde durulabilir. Anadolu’dan göç edip kente gelmiş kırsal kesimin kimliklerinin bir yansıması, bir parçası olarak duvar halıları hemen her dönem Türk sinemasının vazgeçilmez bir öğesi olmuştur.

En başta da belirtildiği gibi filmin iletisini izleyiciye eksiksiz verebilmenin en etkili yollarından biri elbette bütün öğeleriyle mekândır. Sinema görsel bir iletişim aracı olduğu için anlam üretirken sözcüklerden fazla, görüntünün çok katmanlı anlam taşıyıcılarından faydalandığını vurgulayan Tanrıvermiş için mekânlar filmin söyledikleriyle birlikte, işaret ettikleri, açıkladıkları ve sakladıklarının da ham maddesidir (Tanrıvermiş, 2009). Bugünün Türk sinemasında görüntünün arkasındaki anlamların gücünü fark eden yönetmenler artık duyarlı ve titiz bir şekilde mekânı ele almaktadırlar. Mekânı oluşturan detayların her biri güçlü ve aktif anlam üreticileri konumundadır.

4.2.2 Konut ve yakın çevresi

Türk sineması üzerinden okumalar, insan ve çevre araştırmaları kapsamında konut ve yakın çevresinin bir değerlendirme önerisi sunmaktadır (Adiloğlu, 2005b). Genellikle Türk sinemasının merkezinde yer alan konut ve yakın çevresi, olayların ağırlıklı olarak geçtiği yerlerdir. Konutun ve yakın çevresinin Türk filmlerindeki bu yoğun kullanımı bizlere dünden bugüne İstanbul’da konut ve mekân üretiminin göç

olgusuyla biçimlenişini gözlemleyebilme olanağı sunmaktadır.

Konutun tipolojisi de kente yönelen yoğun göçle birlikte her dönem biçim değiştirmiş, göç kendi mimari örüntüsünü geliştirmiştir. Eski Türk filmlerinde, genellikle belli bazı mekânlar veya zenginlerin yaşamının gösterildiği köşk ve yalılar kullanılırken, zamanla doğal mekânların kullanılmasının yaygınlaşmasıyla göç ile oluşan mekân çeşitliliği de belgelenmektedir.

Türk sinemasında konut ve yakın çevresi, İstanbul'un modernlik ve geleneksellik ikiliğini, kültürel ve gelir kutuplaşmalarını temsil etmektedir. Gelişme dönemi filmlerinde konut kullanımı üst gelir grubu, orta ve alt gelir grubu konut alanları ayrımını net bir şekilde yansıtılmaktadır.

50'li yıllara kadar İstanbul filmlerinde kullanılan konut çeşitleri sırasıyla birkaç katlı müstakil ev, cumbalı kenar mahalle evi, köşk, yalı, konak ve apartman dairesi (Adiloğlu, 2005b) iken göç olgusunun hissedilmesiyle beraber gerçekçi akımın da etkisiyle gecekondular da yerlerini almıştır.

Gelişme dönemi filmlerinden *Otobüs Yolcuları*'nda İstanbul'un konut kullanımı üç yönlü temsil edilmektedir. Filmde müteahhitler, bürokratlar gibi dönemin zenginleri asfalt yolların, geniş caddelerin geçtiği planlı bir çevrede yer alan müstakil villalarda kalırken, orta gelir grubu apartmanlar ve yeni gelişmekte olan toplu konut alanlarında yaşamaktadır. Planlı çevreye yürüme mesafesinde olan gecekondular alanlarındaki tek katlı derme çatma yapılar ise orta gelir grubu için geçici konutlar olarak görülmektedir. İşçiler, belediye görevlileri, memurlardan oluşan orta ve alt gelir grubu ve hatta kimi mühendis ve avukatlar, kooperatif aracılığıyla tapulu bir ev sahibi olup yaşadıkları gecekondulardan çıkmayı düşünmektedirler.

Filmde temsil edilen İstanbul'un dış mahalleleri Erkaslan'ında belirttiği gibi; geleneksel sokak, yapı ilişkisinin dışında duvarlarla çevrilmiş avlulu konutların yerine evsel yaşamın büyük bölümünün sokağa taşındığı daha çok kırsal özellikler taşıyan bir doku gözlemlenmektedir (Erkaslan, 2003). Kırsal izlenimlere rağmen burada yaşayanların köylülüğüne dair bir söylem üretilmemiş, aydın, bilgili kent sakinleri, İstanbullu olarak yansıtılmıştır.

Müteahhidin villasında; büyük yemek masası, koltuklar, kütüphane, içki barı, tablolar gibi zenginliklerini ve modernliği yansıtan eşyalar kullanılmıştır. Diğer taraftan gecekondular sakinlerinin evleri ise gelenekselliğin simgesi olan duvar

halılarıyla kaplı, divan, yüklük, masa, sandalye gibi eşyalarla donatılmıştır.

Gurbet Kuşları'nda ise yine üst gelir grubu asfalt yollu planlı çevrelerde; Boğaz'daki yazlık villa ve yalılarda ya da Haliç'in bir tarafında kent merkezinde yer alan Beyoğlu, Cihangir gibi semtlerde apartman dairelerinde gösterilirken; orta ve alt gelir grubu Haliç'in diğer tarafında, tarihi dokuda taş kaplı yolların olduğu Osmanlı mahallelerindeki geleneksel ahşap İstanbul evlerinde gösterilmektedir. Filmde anlatılan Maraş'tan İstanbul'a göçen aile Süleymaniye'de mahalle içinde bir evde yerleşmiştir. Uzaktan görülen gecekondu ise kent çeperlerinde göçün getirdiği alt gelir grubunun 'köylü öteki'nin kaldığı yerler olarak sunulmaktadır.

Bir diğer dönem filmi *Ah Güzel İstanbul*'da ise filmin kahramanı Beylerbeyi'nde doğduğu yalının yanında, gecekonduya yaşamaktadır. Konut sorunu sadece kırsal göçün getirdiği alt gelir grubu için değil İstanbullu, kentli karakterler için de kendini hissettirmektedir. Filmin ana karakteri Haşmet'in tek odalı gecekondusu, Boğaz'da bir yalı dibinde olmasına rağmen kent çeperlerinde kurulmuş gecekondu gibidir. Yapım teknolojisi olarak ortada ahşap bir kalas desteğinin olduğu tek mekân bilinen gecekondu sistemine sahip olmasına rağmen Erkaslan (2003) içerideki eski Osmanlı mobilyaları, aile büyüklerine ait portreler ve klasik duvar piyanosu ile mekânın marjinalliğine dikkat çekmektedir.

Olgunlaşma dönemi filmlerinde konut sunumu; kent içi apartman daireleri ve kenar mahallelerin gecekonduları olmak üzere iki yönlü yansıtılmaktadır. Filmlerin üçünde de gecekondular mahallelerinde belgesel nitelikte detaylı sunumlar görülmektedir. Bir önceki dönemin tek odalı gecekondusunun yerini ilave odalarıyla bahçe içinde tek katlı konut tipi almıştır.

Ele alınan gecekondular mahalleleri kent merkezine çok fazla uzak olmamalarıyla dikkat çekmektedir. Toprak yollar, at arabaları, sebze ekilmiş bahçeler, tavuklar, sokaklarda oynayan çocuklar, su taşıyan kadınlar, köy kahvehaneleriyle gecekondular mahalleleri kırsalın tüm manzaralarını sunmaktadır.

Lütfi Akad'ın *Gelin* filminde bahçe içinde iki yatak odası ve bir salondan oluşan bir gecekondular sunulmaktadır. Üstünden kent merkezinin yükselen apartmanlarının gözüktüğü bahçe çitleri kentle aralarında net bir sınır oluşturmaktadır. Annenin "İstanbul şu avlunun dışında, burayı gene Yozgat toprağı bellesen iyi olur" sözleri kent sınırları içinde olmalarına rağmen kırsal hayattan kopmadıklarını net bir

biçimde dile getirmektedir. Konut içinde yine divanlar, yüklükler, çanak çömlekler, her odada asılmış duvar halıları gibi kırsal motifler dikkat çekmektedir.

Yine Ertem Eğilmez'in *Canım Kardeşim* filminde; kiralanın odaları, dışarıdan girilen tuvaletleri, divanları, duvar halıları ile gecekondular ve su taşıyan kadınları, bozuk toprak yolları, koşuşturan çocukları ile tipik bir gecekondulu mahallesi gözler önüne serilmektedir. Kent merkezindeki apartmanların çatılarının anten tarlasına dönüştüğü dönemin gecekondulu mahallelerine ise televizyon çok az sayılı evde görülmektedir.

Bireyseller döneminde ise yersizlik anlatımları görülmektedir. Kente yeni gelen göçmenlerin formel konut piyasasında kendilerine uygun bir yer bulamadıkları gibi bir gecekondulu sahibi olmaları da imkansızdır. *At* filminin köyden oğlunu okutabilmek için gelen karakteri Eminönü'nün bekâr odalarında ancak kalacak yer bulabilmişken, *Bir avuç Cennet*'te kente gelen aile apartmanların ortasında boşluğa terk edilmiş bir cezaevi aracını ev olarak benimsemiş, *Gülen Adam*'da ise dönemin gecekondulu yıkımlarına direnen karakter kendi seyyar gecekondusunu inşaa emiştir.

Yeni sinemacılar döneminde ise alt gelir grubu kentin en uzak kenar mahallelerinde yer alan gecekondularda, kent içi apartman dairelerinin yarı zemin bodrum katlarında ya da kentin çöküntü alanlarında harabe yapılarda sunulurken, orta gelir grubu apartman dairelerinde, sitelerde gösterilmektedir. Dönemin üst gelir grubunun konut sunumu ise güvenli sitelerde, Boğaz yalılarında ya da köşklere gösterilmektedir.

Dönem filmlerinden *Eşkıya* İstanbul'un merkezinde yer alan Tarlabası'nda geçerken, kentin varoşlarının yersiz yurtsuz karakterlerin geçici sığınma alanı Medeniyet Oteli sunulmaktadır. *Laleli*'de *Bir Azize*'de yine çöküntü alanı haline dönüşmüş tarihi dokuda eski İstanbul evleri, *Sır Çocukları*'da da sokak çocuklarının mesken edindiği kentin terk edilmiş harabeleri sunulmaktadır.

Yeni dönem sinemacılarından Zeki Demirkubuz'un 'C Blok' (1993) filmde ise yine Ataköy'ün apartman blokları ile gecekondulu mahalleleri arasında gidip gelen kaybolmuş yabancılaşmış hayatlar anlatılmaktadır. Kentin üst-orta gelir grubu sitede apartman dairelerinde yaşarken, göçün sürgünleri tek oda bodrum katlarında barınmaktadır. Aşağıda yer alan çizelgede de gözlemlendiği üzere (**Çizelge 4.1**); geçmişin dört duvar gecekonduları, artık apartmanların bodrum katlarına gömülmüş gibidir, yarı zemin 4 duvar kapıcı dairelerine.

Çizelge 4.1 : Konut kullanımının dönemler arası karşılaştırılması.

	Gelişme Dönemi	Olgunlaşma Dönemi	Bireyseller Dönemi	Yeni Sinemacılar Dönemi
Üst ve Üst-orta gelir grupları konut sunumu	Boğaz Yalıları, Köşkler, Lüks Villalar	Boğaz Yalıları, Köşkler, Lüks Villalar	Boğaz Yalıları, Köşkler, Lüks Villalar	Boğaz Yalıları, Köşkler, Lüks Villalar, Lüks Siteler
Üst-orta gelir grubu konut sunumu	Planlı Apartman Bölgeleri ve Toplu Konut Alanları	Kent İçi Apartman Bölgeleri ve Toplu Konut Alanları	Kent İçi Apartman Bölgeleri ve Güvenlikli Siteler	Uydu Kentler, Güvenlikli Siteler
Alt-orta gelir grubu konut sunumu	Tarihi Yarımada'da Eski Doku	Tarihi doku ya da kentin çeperlerindeki gecekondular alanları	Kent merkezindeki tarihi apartman dokusu	Kent İçi Apartman Daireleri
Alt gelir grubu konut sunumu	Kent Çeperlerinde Tek katı Gecekondular Alanları	Kent Çeperlerinde Tek katı Gecekondular Mahallelerinde	Kent Çeperlerinde Niteliksiz Apartmanlar, Gecekondular, Bodrum Kat Daireleri	Bodrum Kat Daireleri ya da Kent Çeperlerindeki Gecekondular
Sınıf altı konut sunumu	-	-	-	Kent İçi Çöküntü Alanları, Varoşlar, Harabeler

4.3 Türk Sinemasında Göç ve İstanbul Sunumları

Göç olgusu bazen ana tema olarak bazen de yan bir tema olarak Türk sinemasının başvurduğu temel konulardan biri olagelmıştır. 1940'lı yıllardan bu yana kendisini hissettiren göç ve gecekondular manzaraları, Cumhuriyet'in tüm modernist ideallerine, batılılaşma arzularına rağmen, kırsalın içinde bulunduğu kriz derinleştikçe kentlerde hızla kendisine yer edinmeye başlamıştır.

1950'li yıllardan sonra önemli bir sorun olarak gündeme yerleşen, gazete haberlerinde eksik olmayan gecekondular, Şükran Esen'in (2000) de söylediği gibi; romanımıza, öykülerimize, resmimize, fotoğrafımıza kısacası tüm sanat ürünlerimize ve yaşam anlayışımıza, değerlerimize, zevklerimize girmiş ve etkilemiş olduğu gibi Türk sineması içinde de yerini almıştır.

Gerek sinema sektörünün gerekse Türkiye’de göç olgusunun merkezi İstanbul olduğundan, çekilen filmlerin çoğu bize İstanbul’un kentleşme sürecinden sahneler sunmaktadır. Esen’e göre de “Türk sineması dünyaya gözlerini İstanbul’da açmış; gençliğini ve neredeyse tüm ömrünü İstanbul’da geçirmiş olduğu için ‘İstanbul’ sayılır. Bakacağı her şeye İstanbul yönünden bakar. Göstereceği her şeyi İstanbul’dan gösterir. Anadolu’yu, taşrayı, köyü; Avrupa’yı, Amerika’yı, Dünya’yı, Evren’i, insanı, geçmişi, geleceği, düşlerini hep İstanbul’dan bakışla anlatır.” Yine Erkaslan (2003) sinemayı en çok işlediği kentsel tema olması nedeniyle İstanbul’un farklı anlam katmanlarının ve kültürel arayüzlerin görsel olarak okunabileceği bir ortam olarak değerlendirmektedir. Kent, göçün oluşturduğu, sebep olduğu bütün yapısal formların sergilendiği bir inceleme alanına dönüşmüştür.

Özellikle 1960’lardan bu yana göç konusu Türk filmlerine sık sık sinematografik materyaller sağlamıştır. Gerçekçi ve derinlemesine ele alan filmlerin sayısı az olmasına rağmen kente göç olayını fon olarak kullanan, olayı köyden başlatıp İstanbul’un gecekondularında noktalayan çok sayıda film bulunmaktadır. Lütfü Akad’dan Atıf Yılmaz’a, Ertem Eğilmez’in dramatik ve komedi filmlerinden ‘arabesk filmler’e, Cüneyt Arkın’lı filmlerden Yılmaz Güney’li filmlere, çocuk filmlerinden politik filmlere, Zeki Ökten’den Zeki Demirkubuz’a, Doğu Anadolu sorununun İstanbul’a da yansıdığını gösteren Yeşim Ustaoglu’ndan Handan İpekçi’ye (Öztürk, 2004) hemen her türlü film anlayışı ve yönetmene kadar göç ve gecekondular sorununun sinematografik bir materyal olarak yansımaları görmek mümkündür. Göçün oluşturduğu sosyo-mekânsal tüm formlar, kendine özgü toplumsal yaşamları ve kültürel çeşitliliğiyle Türk sinemasının vazgeçilmezi haline gelmiş, toplumsal eşitsizliğin ağır ve çarpık yaşam koşullarının mekânları sinematografik bir üretim alanına dönüşmüştür.

4.3.1 Gelişme dönemi (1950–1965)

1950’lerin sonlarında yeni arayışlar yeni kahramanlarını doğurmuş, bir önceki tiyatrocular kuşağına tepki olarak kamera, salonlardan ve yapay dekorlardan sokağa, gerçek hayata çıkmıştır. 1961 Anayasası ile hak ve ifade özgürlüğünün genişlemesi sonucu Türk sinemasının da ifade özgürlüğü ve film çeşitliliği artmış, ‘toplumsal gerçekçi’ akımının da etkisinde kamera sıradan insanlara, aktüel konu ve sorunlara odaklanmıştır.

Bu yıllardaki az çok özgür sinema ortamında, toplumsal sorunlara duyarlı sinema kültürüne sahip bir genç kuşak oluşmuştur. Yıldız'ın (2008) da belirttiği gibi göç ve gecekondulaşmayla birlikte masalsı İstanbul manzaralarının yanında yavaş yavaş kaygı verici yaşam biçimlerinin varlığını belgeleyen filmler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Mesela Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'den uyarladığı *Suçlu* (1959) filmi bir çocuk hikâyesi olmasına rağmen istimlâk yerleri, gecekondu ve döküntü evleriyle İstanbul'un yeni kentsel oluşumunu canlandırmıştır (Öztürk, 2004). Yine 1964'te aynı yönetmenin Haldun Taner'in piyesinden uyarladığı *Keşanlı Ali Destanı*, tipik bir gecekondu filmidir. Osman F. Seden'in *Sokak Kızı* filmi de, zengin delikanlı-gecekondu kızı-milyoner fabrikatör üçlüsü etrafında bir gecekondu kızının hikâyesini canlandırmıştır (Scognamillo, 1988). Göçün yapısal ve sosyal etkileri yavaş yavaş Türk sinemasında yansımalarını oluşturmaktadır.

Dönem filmlerinden *Otobüs Yolcuları* (1961) İstanbul'un artan nüfusuna karşılık içinde bulunduğu konut sorununu gerçekçi bakışlarla ele alırken; dönemin bireysel girişimleriyle üretilen toplu konut projelerinin aksayan yönlerini yansıtmaktadır. *Gurbet Kuşları* (1964) ise kırsal kesimden insanların daha iyi bir hayat umuduyla büyük şehre, İstanbul'a göç hikâyelerini dönemin geleneksellik ve modernlik karşıtlığı içinde sunmaktadır. Yine *Ah Güzel İstanbul* (1966) Boğaz manzaraları eşliğinde, Batılılaşma eğilimleriyle yozlaşan kentli karakterlere karşı, hayallerinin peşinde kente gelen geleneksel, kırsal kesimin saf, temiz karakterlerinin etkileşimlerini, çatışmalarını yansıtır. İstanbul'un Boğaz'daki görkemli yalılarının hemen yanı başında bile kurulmuş gecekondularından sahneler sunmaktadır.

Dönemin Türk filmlerine yansıyan İstanbul manzaralarında, henüz kent merkezine çok yakın sınır kültürlerin farklı anlam katmanları ile kendilerini yapılaşmış çevrede nasıl ifade ettikleri görülmektedir. Burada örnek verilen filmler kentsel çeper tanımının coğrafi ve kültürel referanslarla nasıl değiştiğine tanıklık eder.

4.3.1.1 Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961)

Otobüs Yolcuları, 1940'larda başlayan gecekondulaşma sürecinin, gecekondu çevresi ve sorunlarının gerçekçi yaklaşımlarla geniş olarak ele alındığı ilk filmlerdendir (Yıldız, 2008). Yıldız'a göre; Cumhuriyet'in modernleşme sürecinin olumlu ve olumsuz yansımalarının izlerini taşıyan film daha sonra yaşanacak kentsel manzaralar ve çekilecek filmlere oranla modernleşme konusunda henüz ümitlidir.

Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı filmde gecekondu bölgelerinde arsa rantiyesinin başladığı, mafya ve iş adamlarının, politikacıların pay almaya çalıştığı bir dönem anlatılmaktadır. *Otobüs Yolcuları* inşaat yolsuzluğunu ve günümüz 'arazi mafyası'nın başlangıç yıllarını gözler önüne seren toplumsal gerçekçi bir deneme olarak değerlendirilmektedir.

Gecekonduların henüz apartmanlaşmadığı bu dönem iyi niyetli saf gecekonduluların karşısında kötü ve zengin kooperatif müteahhitleri vardır. Filmde bütün paralarını kooperatife yatırarak ev almaya çalışan insanların başına gelenler ve site yapmak vaatleriyle fakir mahalle halkını sömüren bir müteahhide karşı bu insanları kurtarmaya çalışan aydın bir belediye otobüs şoförü Kemal'in (Ayhan Işık) hikâyesi anlatılır.

Filmin karakterleri, ahlaklı ve aydın 'yeni kentliler'e karşı, çoğunlukla ahlaksız 'yeni zenginler'den oluşmaktadır. Gecekondu mahallesinin dayanışma içerisindeki sakinleri arasında inşaat ustası, işçi ve devlet memurlarının yanı sıra idealist üniversite öğrencileri, avukat, mühendis gibi aydın bilgili insanlar dikkat çekmektedir. Filmde gecekondulunun köylülüğüne ya da kırsal göçe dair yoğun bir söylem kullanılmamış hatta kentleşme sürecinde karakterlerin kente uyum sağlamadaki başarıları yansıtılmaktadır. Yıldız'a göre (2008) bu dönemde Cumhuriyet'in sosyal devletçi yönü, insan tiplerinin yaşamsal faaliyetlerindeki etkinliği henüz güçlüdür.

Öte yandan 'yeni zenginler'i oluşturan müteahhit, millet vekili ve bürokratlar kentsel yerleşim formunun bozucu tipleri olarak ele alınmıştır. Filmde müteahhitlerin yolsuzlukları, demir, çimento ve malzemeden çalıp maddi kazanç elde etme çabaları belgelenmektedir. Yıldız (2008), bu yolsuzlukların her tür koşulda toplu konut yapanlara duyulan güvensizlik ortamının, gecekonduya yerleşen insanların konut yapanlara ve bu spekülasyon piyasadan kendilerini uzak tutmalarıyla sonuçlandığına değinmektedir.

Otobüs Yolcuları'nda yönetmenin kent çeperlerini dekor olarak kullanılırken kent imgelerine pek rağbet etmemesine değinen Erkaslan (2003) kent merkezinin otobüsün içinden izlenen kısa ve net olmayan görüntüleriyle, duyumsanan merkez sınırının ya bir otobüsün sefer mesafesi ya da yürünerek gidilebilecek en uzun mesafe olarak temsil edilerek metropolün kompleks yapısından arındırıldığını

belirtmektedir. Kent merkezinde apartmanlar ve geniş caddeler görülürken, çeperlere doğru gidildikçe yeşil alanlar ve tek katlı gecekondular gözlemlenir. Zenginlerin villaları ve yeni toplu konut inşaatı ile gecekondu yerleşimleri hatta taş ocakları arası birbirine çok yakın, yürüme mesafesindedir.

Filmde halen inşaat görüntüsünde olan gecekondular geçici konutlar olarak algılanmaktadır. Gecekondu mahallesinin sakinleri toplu konut inşaatı bitince kendi tapulu evlerine geçme eğilimindedir.

4.3.1.2 Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)



Şekil 4.2 : Haydarpaşa Garı, film: Gurbet Kuşları, yön: Halit Refiğ, 1964.



Şekil 4.3 : Süleymaniye, film: Gurbet Kuşları, yön: Halit Refiğ, 1964.

Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filmi, 1960'lar Türkiye'sinin kentleşme pratiğinin sergilendiği iç göç olgusunu ciddi bir şekilde ele alan, sorun olarak işleyen ilk filmdir diyebiliriz. Yıldız'a göre film (2008); kentleşme sürecini ele alışı ve bu süreçte İstanbul'a göç edenlerin kente ilişkin bakışlarını açığa çıkarırken, aynı zamanda İstanbulluların bu kentsel dönüşüme karşı oluşan reflekslerini de ifade etmesi dolayısıyla önemlidir.

Kentte yabancılara bakış İstanbullu bir ailenin kızı olan Ayla'nın "neden memleketlerinden kalkıp gelmişler? İstanbul'u İstanbulluluktan çıkarıyorlar, her tarafta onlar, kalk köyünden gel İstanbulluyu soy" sözleri tüm açıklığıyla sergilemektedir.

Filmde üçü erkek biri kız, yetişkin dört çocuklarıyla Maraş'tan İstanbul'a gelen bir ailenin kentin koşullarına uyamayıp, yenilerek köylerine geri dönüşü anlatılmaktadır. Film Haydarpaşa Tren İstasyonunun ön cephesindeki merdivenlerde, Maraşlı ailenin kent karşısındaki şaşkınlığıyla başlar (Şekil 4.2). "Allah'ın izniyle şah olacağız

İstanbul'da" diyerek yola çıkan Maraş'lı aile gibi İstanbul'u fethetmeye gelmiş Kayserili haybeci de "gemini yürütmenin kolay yolu haybeden geçinmek"tir derken ekmeği bol İstanbul'da kral olmaya gelmiştir. Rantçılar, bedavadan kazanmaya bakanlar ve zengin olmak için her yolu denemeye hazır insanlar, köşeyi dönecekleri günü kollamaktadırlar.

Modernleşme ve 'taşralılık nostaljisi' mesajıyla dikkat çeken filmde ailenin yerleştiği ev bir gecekondu mahallesinde değil Süleymaniye'dedir (**Şekil 4.3**); kenar mahalle içinde bir İstanbul evi. Peyami Safa'nın da *Fatih-Harbiye* adlı romanında belirttiği gibi 'Doğu'yu ve 'geleneği' ifade eden Süleymaniye'nin seçilmesi bilinçli ya da bilinç dışı bir anlam içermektedir (Avcı & Özhan, 2008). Film modernleşmekten korkan 'geleneksellik telkiniyle' öne çıkan muhafazakâr bir eserdir.

Filmde gecekonduya ve göçe ilişkin tahliller yapılmaktadır. "Gecekondularıyla kent, zıtlıkların, farklılık ve uyumsuzlukların okunduğu bir arka plandır. Mekânlar, fon olmaktan öteye geçen nitelikleriyle öne çıkar ve anlatıyı pekiştiren bir mantık çerçevesinde kullanılır" (Adiloğlu, 2005a). Binalar ve sokaklar hayallere, tutkulara, tutunma çabalarına, kırgınlık ve umutsuzluklara eşlik eder. Kültürel ve toplumsal farklılıklar mekânlar üzerinden anlatılmaktadır.

Beden ve kent dokusu ilişkisinin grafik anlatımda figür-zemin ilişkisiyle vurgulandığını belirten Adiloğlu (2005a), Fatoş'un intihar sahnesinde arka planda hayalleri süsleyen ve hayallerin yitirildiği kent, ön planda Fatoş'un umutsuz bedenine dikkat çekmektedir (**Şekil 4.4**).



Şekil 4.4 : Fatoş ve kent, film: *Gurbet Kuşları*, yön: Halit Refiğ, 1964.

Yıldızın deyimiyle *Gurbet Kuşları*'nda yaşam alanı bütün İstanbul'dur, bütün kenttir. Film yoğun sokak çekimleriyle kentin değişik bölgelerinden görüntüler içerir.

Gelenekselliğin temsili olarak eski İstanbul mahalleleri kullanılırken, modernliğin temsili Cihangir gibi kent merkezindeki apartmanlarla ya da boğazdaki üst gelir grubunun yazlık villalarıyla vurgulanmaktadır.

Aile geri dönerken Haydarpaşa’da yine Kayserili haybeci ile karşılaşır. Çoktan kendi gecekondulu mahallesini kurmuş olan haybeci Kayseri’den hemşerilerini getirip daha sonra da apartman inşaatına başlayacağını söyler. İstanbul kimileri için gerçekten de köşeyi dönmek için bulunmaz fırsatlar tanımaktadır. Esen’e göre (2000) Refiğ kentin kırsal kesim için ümit olmayı sürdürdüğünü göstermek için ailenin köye dönüşü sırasında, İstanbul’dan medet uman başka köylülerin kente gelişlerini de görüntülemektedir.

4.3.1.3 Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966)

“Haşmet: Ah güzel İstanbul... Nasıl da bozulmamış bin yıllık güzelliğin. Ey canım Boğaziçi... Bir zamanlar dedelerimiz de içlenmiş bu güzelliğinin karşısında...”

Bir diğer dönem filmi olan *Ah Güzel İstanbul* senaryosunu Safa Önal ve Ayşe Şasa’nın birlikte yazdıkları ‘artist’ olmak için, köyünden kaçan bir genç kız Ayşe (Ayla Algan) ile alkolik bir sokak fotoğrafçısı Haşmet İbriktaroğlu’nun (Sadri Alışık) öyküsünün anlatıldığı bir kara komedidir.

Yalıları, vapurları, martılarıyla Boğaziçi manzaraları eşliğinde başlayan film Ayasofya Meydanı, Arnavutköy, Sarayburnu gibi İstanbul’un çok bilinen semtlerini aktarırken, Erkaslan’ın (2003) deyiimiyle; eleştiri odağı olarak da Osmanlı kent kültürünün dejenerasyonunu seçer. “Bir yandan Batılılaşma uğruna Klasik Osmanlı kültüründen ödün verilmesi, diğer yandan gecekondulaşmanın kent kültürüne kattığı kırsal temalar, konaklarda büyümüş bir Galatasaray mezununun gözünden eleştirilir”.

Haşmet, Beylerbeyi’nde yalıda doğmuş, kuşaklar boyu İstanbul’da yaşamış güngörmüş bir ailenin çocuğudur. Zengin bir tüccar olan babası içkiyle iki han bir köşkü kaybettikten sonra yıllar geçtikçe değişen çağa ve çevresine uyum sağlayamamış olan Haşmet, tüccarlıktan anlamadığı ve çalışmayı da pek sevmediği için ailesinden geriye kalan servetini ve fabrikayı da kaybetmiş, seyyar fotoğrafçılık yapmaktadır.

Eskiden oturdukları yalının harap bahçesine inşaa ettiği derme çatma gecekonduda (Şekil 4.5) bohem bir hayat süren Haşmet, büyük umutlarla İzmir’den İstanbul’a

kaçan Ayşe'yi yanına alır. Ancak bir fabrikada işçi olarak çalışan ailesiyle tek göz gecekonduda yaşadıkları için kaçmış olan Ayşe modern bir hayat özlemindedir.



Şekil 4.5 : Gecekondular, film: Ah Güzel İstanbul, yön: Atıf Yılmaz, 1966.

Modernlik geleneksellik ikileminde Ayşe'nin şarkıcı olduktan sonra kaldığı Hilton Otel'i modernliğin temsilini sunarken, Haşmet'in yaşadığı mahalle birbirlerini tanıyan, selamlaşan sakinleriyle, balıkçısı, meyhanesi, bakkalı ile gelenekseli temsil etmektedir. Yalının hemen yanı başındaki gecekondular ise tüm sosyo-kültürel yapılanmalar içinde ötekilik kavramlarının ve kent sınırının mekânsal olarak netliğini yitirmesini simgelemektedir.

4.3.2 Olgunlaşma dönemi (1965–1980)

1965 sonrasında 'toplumsal gerçekçilik' de akım olmaktan uzaklaşıp, tek tük örnekler verebilen bireysel denemeler biçimine dönüşmüş, giderek etkisini yitirmiştir. Toplumsal ve ekonomik olarak hızlı bir değişime giren Türkiye'de bu değişim sürecinin getirdiği sancılar ve çözümler ele alınırken yaşanan gerginliklerin, kırılmaların, umut ve korkuların uç noktaları sinemada sergilenmeye başlanmıştır (Yıldız, 2008). Bu yıllarda Türk sinemasında göç ve gecekondular yerleşimlerinin mercek altına alındığı ilk sunumlar görülmektedir.

Gecekondular ilk kez 1967'de Feyzi Tuna'nın çektiği *Gecekondular Peşinde* filminin başlığı olmuştur. Böylece İstanbul gecekonduları, sadece bir şehrin değil, bütün bir ülkenin sefil şartlarına da sinemasal dekor olmaya başlar (Öztürk, 2004). 1970'li yıllarda Yeşilçam sinemasından uzaklaşan, gerçekçi, daha çok toplumsal sorunları ele alan sinema anlayışı benimsenmeye başlanır. Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmiyle beraber toplumsal sorunlara daha çok yer verilmiş, bu dönemin karakterleri hem bilinçli, hem daha güçlü, daha belirgin karakterler olarak gösterilmiştir.

Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet*'ten (1974) oluşan göç üçlemesi, toplumsal yapılarıdaki değişimlerin kentsel mekândaki yansımalarının sosyo-kültürel, ekonomik ve politik düzlemlerde ele alındığı belge niteliğinde filmlerdir.

Ertem Eğilmez'in *Canım Kardeşim* (1973) filminde melodrama yakın özellikler taşısa da, İstanbul'un gecekondulu ve çevresinin sorunları gerçekçi öğeler taşıyan bir anlatı yapısıyla yansıtılmıştır. Çamur içinde kalan yolları, derme çatma barınaklarıyla, köye özgü yaşam biçimleri ve bütün sağlıksız koşullarıyla gecekondularda sefaletin izleri görülmektedir. İstanbul kenti artık işsizliğin arttığı, yolu olmayan, suyu olmayan yoksulluğun hüküm sürdüğü kent çeperleriyle beyaz perdeye yansımaktadır.

Dönem filmlerinden Kartal Tibet yapımı *Sultan*'da (1979) da tümüyle gecekondulu halkını, günlük yaşamları canlandırılmaktadır. Arsa spekülasyonları, yerlerinden çıkartılan gecekondulular, yıkımlar gündeme getirilmektedir.

4.3.2.1 Gelin (Lütfi Akad, 1973)

Lütfi Akad'ın göç üçlemesinin ilk filmi *Gelin*, Yozgat'taki tüm topraklarını satıp İstanbul'a göç eden bir ailenin hikâyesini anlatmaktadır. Akad, bu filmde göç olgusunu sadece bir toplumsal fenomen olarak değil, kapitalizmin ve şehirleşmenin hakim yaşam tarzı haline gelmesiyle birlikte, eksik toplumsal ilişkilerin, iş bölümünün daha da sömürüye açık hale gelmesini, çözülen aile ilişkileri bağlamında ele almıştır (Algan 2005: 45). Film, dönemin kırdan İstanbul'a göç eden nüfusun insan ilişkilerini, ataerkil, geleneksel aile yapılarını, sermaye biriktirme tarzlarını gözler önüne seren önemli bir belgedir.



Şekil 4.6 : Kent manzarası, film: *Gelin*, yön: Lütfi Akad, 1973.



Şekil 4.7 : Gecekondulu, film: *Gelin*, yön: Lütfi Akad, 1973.

Birçok filmde olduğu gibi *Gelin*'de de tren ile Haydarpaşa'ya gelen aile, masalsı İstanbul manzaralarından geçerek yolculuklarını bir gecekonduya sonlandırmaktadır. İstanbul'daki evini Yozgat'a çeviren bir ailenin dramını gösteren filmde çocuk, dedesinin para hırsından dolayı ticari kapitalizmin ve feodal zihniyetin gayrı-insani anlayışlarına 'kurban' edilir. İstanbul'da ufak ufak ticaret işini büyütme isteyen ve ailenin temel gereksinimlerini sürekli erteleyen Hacı İlyas Efendi, torunu için doktor ve ilaç parası ödememek amacıyla çocuğu hastalığına terk etmiş; doktor yerine de dua etmeyi önermiştir. Ataerkil bir aile yaşamı içinde gelişen filmde aile reisi dışında kimsenin, çocuğun anne ve babasının bile, sözü yoktur. Film, para hırsının insani ilişkilerde nasıl bir tahribata yol açtığını açığa vurmuştur.

Dış mekân kullanımının oldukça az olduğu filmin büyük kısmı ev içinde, bahçe avlusunda ve küçük bakkal dükkanında geçmektedir. Ailenin Haydarpaşa Garı'ndan gecekonduya giderken yaşadıkları kentle ilk karşılaşmanın dışında kent merkezinin sunumu sayılı sahnelerin ötesine geçmemekte, bahçe çitleri üzerinden görünen manzaralarla sınırlı kalmaktadır (**Şekil 4.6**). Algan (2005) bunun nedenini, kentin göç eden kesim tarafından nasıl görüldüğünün ve deneyimlendiğinin filmde ön plana çıkarılmaya çalışılmasına bağlamaktadır.

Çevre ile ev içi mekân düzeni ise geleneksel ve modern objelerle karışmıştır. Öztürk'e (2004) göre aslında bu tip dekorlar, modernlik ile gelenekselliği iç içe yaşayan Türk toplumunu karakterize eder. Ev içinde; duvar halısı, sandık, yer sofrası, Kur'an gibi (**Şekil 4.7**) geleneksel objeler ile radyo, çalar saat gibi modern objelerle bezenerek ikili yapı temsil edilmiştir.

4.3.2.2 Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1973)

Türk sinemasının en popüler filmlerinden biri olan Ertem Eğilmez'in dokunaklı filmi *Canım Kardeşim* 1970'lerin başında bir gecekondu semtinde televizyon sahibi olmanın ancak zenginlere özgü olduğunu belgelerken, hastanelerin, konutların ve sağlık koşullarının perişan halini de kaydetmiştir (Öztürk, 2004). Su ve alt yapı sorununun henüz çözülmediği, toprak yolları, su taşıyan kadınları (**Şekil, 4.8**), çamur içinde oynayan çocukları, köye özgü yaşam biçimleri ve yer yer sıvasız, ilave odalarla genişletilmiş derme çatma gecekondularıyla dönemin İstanbul'unun bir kenar mahallesinden manzaralar sunan film, devam eden iç göçün yanı sıra işsizlik ve dış göç konularını da ele almaktadır.



Şekil 4.8 : Gecekondu Mahallesi, film: *Canım Kardeşim*, yön: Ertem Eğilmez, 1973.

İşçi Bulma Kurumu önünde yeni bir umut kapısı olan Almanya'ya gitmek için kuyrukta bekleyen işsiz gençleri, günü birlik işlerde çalışan, kanını satarak yaşam savaşı veren göçün sürgünlerini, kalabalık kahvehaneleriyle gecekondu mahallelerindeki sefaletin izlerini, sanaysiz kentleşmenin neden olduğu bütün olumsuzlukları gözler önüne sermektedir.

Melodrama yakın özellikler taşıyan *Canım Kardeşim*'de, yaşadıkları iki odalı gecekonduya çıkan yangında babalarının ölmesiyle küçük kardeşi Kahraman'a (Kahraman Kıral) bakmak zorunda kalan işsiz bir ağabeyin (Tarık Akan) ve sadık arkadaşı Halit'in (Halit Akçatepe) hikâyesi anlatılmaktadır. Kaldığı gecekondunun kirasını ödeyemeyen Halit evden atılınca iki kardeşin yanına yerleşir. Küçük Kahraman, Halit ve ağabeyi ile yoksul ama neşeli bir hayat sürdürmektedir. Devamlı bir işleri olmayan ve günlerini daha çok aylıklıkla geçiren bu ikilinin tek amacı küçük Kahraman'ın okuması ve hayatını kurtarmasıdır. Parasızlığa rağmen keyifli bir hayat geçiren bu küçük ailenin mutluluğu öğretmenin Kahraman'la ilgili bir gerçeği ortaya çıkarmasıyla son bulur. Yapılan sağlık taramalarının ardından kan kanseri olduğu anlaşılan Kahraman'ın en büyük hayali ise bir televizyondur. Kardeşini ölümünden önceki son günlerinde mutlu yaşatmaya çalışan Tarık ve Halit onun en büyük hayalini gerçekleştirebilmek için televizyon çalarlar.

Yoğun dramatik bir anlatı ve belgesel ölçütlerle kentsel toplumsal kırılmaları ve zengin-yoksul arasındaki uçurumu da karşı karşıya getiren bu film, gecekondu ve çevresinin sorunlarını gerçekçi öğeler taşıyan bir anlatı yapısıyla yansıtmış, gecekondualarda yaşayan 'küçük insanlar'ın günlük dertlerini, hayallerini, mutluluklarını, üzüntülerini dokunaklı ve insancıl bir biçimde ifade etmiştir.

4.3.2.3 Sultan (Kartal Tibet, 1978)

İstanbul'un varoşlarında geçen bir diğer dönem filmi *Sultan*'da yine bir gecekondu yaşam mücadelesi veren 4 çocuklu dul bir kadının öyküsü anlatılmaktadır. Dönemin egemen kültürü haline gelen arabesk ve minibüschülük gerçeğinin sunulduğu film Yıldız'ın (2008) demiyle, gecekonduarda oluşmaya başlayan taşralı ve köy temelli kentsel kültürün yansımalarıyla doludur.

“Dolmuş ve arabesk, gecekonduarda oluşan pre-modern yaşam biçimlerinin yeniden üretilmesine aracılık eden temel kültürel faktörler olarak filmin merkezindedirler. Geleneksel giyim tarzları, Orhan Gencebay'ın müziği ve yaşanan aşkın arkaikliği, gecekonduunun çarpık yapısına eşlik eder. Gecekonduadaki hayat kentin içine taşan ancak onun biçimsel formasyonlarından dahi etkilenmeyen, kendi içinde, kendine dönük, yalıtılmışlığını yeniden üreten özelliklerle inşa edilmiştir...” (Yıldız, 2008; p,117)

Filmde mahalle muhtarının oğlu genç ve yakışıklı Kemal (Bulut Aras) minibüschülük yapmaktadır. 4 çocuğuyla kendi elleriyle yaptığı bir gecekondu (Şekil, 4.9) yaşayan Sultan'a (Türkan Şoray) âşık olan Kemal babasından habersiz onunla evlenmeye karar vermiştir. Bu sırada mahalle topraklarını vaktiyle parselleyip satan muhtar (İhsan Yüce) arsa rantiyecileriyle işbirliği yapmış, çevre yolu yapımı nedeniyle değerinin yükseleceğini bildiği arsaları ucuz paralarla geri alıp gecekonducuları evlerinden çıkarmaktadır. Üçkâğıtçı muhtara karşı Sultan ile Kemal'in de katıldığı toplu bir direniş başlasa da yıkım ekipleri çoktan satılmış olan arsalarındaki gecekonduaları yıkmaya gelmiştir. Sultan kendi eliyle yaptığı evini onlara yıktırmak istemez ve çaresizlik içinde kendi elleriyle yıkmaya başlar.



Şekil 4.9 : Gecekondu, film: *Sultan*,
yön: Kartal Tibet, 1978.



Şekil 4.10 : Mahalle çeşmesi, film:
Sultan, yön: Kartal Tibet, 1978.

Mahallede en son kalan Sultan ve birkaç aile yıkılan gecekondualarının ardından

başka bir yere ev yapmak üzere göç ederler. Kemal ise haksız ve acımasız babasına karşı ezilen mahallelinin yanında yer almış, onlarla birlikte yeni gecekondu inşaatına başlamıştır. Film sosyal içerikli bir film olup, İstanbul'a göç eden ailelerin durumu, varoşlardaki yaşam şartlarına dair izleyiciye notlar vermektedir.

Dolmuş minibüsü, sokakta oynayan çocukları, çeşme başında kimi su dolduran, kimi çamaşır yıkayan kadınları (**Şekil, 4.10**), gecekonducuların önlerindeki sebze bahçeleri ve hayvanları ile kırsalın yaşam izlerini sürdüren film göç edenlerin kültürel gecikmişliğini ifade etmektedir. Kent merkezindeki evlere temizliğe giden Sultan'ın oğlu da yaşının küçüklüğüne rağmen ailesinin geçim yükünü paylaşmak zorunda kalmıştır. Bu durum gecekonduya yaşayan insanların eğitim alanında da geri kalmışlığını perçinlemektedir. Toplu şekilde sinemaya giden mahalleli Ferdi Tayfur'un *Derbeder* filmine ağlarken, en ağır çalışma koşullarında ve yetersizlikler içinde yaşamlarını idame ettirmeye çalışan insanlar olarak aslında kendi derbeder hayatlarına ağlamaktadır.

Arsa rantiyecileri birçok filmde olduğu gibi yoksul gecekonducuların karşısında baş düşman olarak sahnedirler. Dönemin arsa komisyoncuları ve kat karşılığı apartman inşaa eden müteahhitler, bu sefer gecekondu bölgesini profesyonel bir aldatmacayla ele geçirmeye çalışmaktadırlar.

Tümüyle gecekondu halkını, günlük yaşamları ve aşklarını canlandığı halde, filmin başlığının Türkân Şoray'ın 'Sultan' mitosuna saplandığını belirten Öztürk (2004), filmin anlatısında ve dekorunda net bir biçimde görünen gecekonducuların çok etkin bir şekilde baş rol oynadığını vurgulamaktadır.

4.3.3 Bireyseller dönemi (1980–1990)

1980'lerle birlikte Türk sinemasının 'gerçek anlamlı' kahramanları da bitmiştir. Bu yıllarda iç ve dış göçün hızla artması ile bu kesime hitap edecek, Türkiye'nin içinde bulunduğu kriz ortamının da etkisiyle ucuz maliyetli filmlerin yapılma isteği arabesk filmleri gündeme getirir. Küçük Emrah, Küçük Ceylan, Gökhan Güney, Bergen, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi sanatçılar peş peşe filmler çevirmeye başlar. Gecekondu insanları üzerinde büyük etki yapan, onların duygularına seslenmiş, içinde bulundukları açmazları, dertleri dile getirmiş arabesk sineması, bu sefer de İstanbul'da oluşmuş ne köylü ne kentli, etnik, mezhepsel ve cinsiyete bağlı olarak farklılaşan gecekondu 'ötekiler'ini ele almaktadır.

Kente yeni gelenler için artık kendi imkânlarıyla bir gecekondu inşaa etmek mümkün değildir. Yersizlik ve barınma problemini etkili bir şekilde anlatan Ali Özgentürk'ün *At* filmi arabesk kültürün yansımalarını sunmaktadır.

Konut sorununu merkeze alarak işleyen bir diğer dönem filmi *Bir Avuç Cennet* ise Muammer Özer'in gözünden kentin en alt tabakasını oluşturan yeni gelenler için geriye kalan terk edilmiş yaşam alanlarını göstermektedir.

Yine bu dönemde Kemal Sunal komedileriyle, traji-komik yapılarla gecekonduculunun içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel sefalet biçimleri desteklenmiş, İstanbul'un hızla artan kaçak yapılaşma sorununa değinilmiştir. Kartal Tibet'in *Gülen Adam* filmi, yaşadığı sorunlardan bunalarak mutsuz bir toplumsal alana dönüşen kenti ve insanlarını, konut sorununu merkeze alarak incelemektedir.

4.3.3.1 At (Ali Özgentürk, 1981)

Ali Özgentürk'ün yönetmenliğini yaptığı film kırsalın yoksulluk söylemleriyle başlamaktadır. Köylüler için çocuklarının kendileri gibi ezilmemesi, sürünmemesi için okuması gerekmektedir. Filmde bu düşünce doğrultusunda oğlu Ferhat'ı (Harun Yeşilyurt) okutmak için, evini ipotek ettirip, karısını köyde bırakarak İstanbul'a gelen ve seyyar satıcılığa başlayan Hüseyin'in (Genco Erkal) öyküsü anlatılmaktadır. Yönetmen, İstanbul kentinin de başrollerden birine soyunduğu filmde, kamerasını bir trajedinin göbeğine yerleştirmiş ve buradan tüm bir kentin panoramasını çizmeyi başarmıştır.

Filmin en dramatik yanının: “ben okuyamadım, oğlum okusun” düşüncesiyle oğlunu okutarak kurtarma saplantısında yattığını söyleyen Genco Erkal'a göre asıl anlatılmak istenen; büyük şehre göç ve göç eden insanların hayat kavgası içinde çırpınışları, kendilerine tutunacak bir yer bulma çabalarıdır (Esen, 2000). Okumak yalnızca adam olmak değil aynı zamanda sınıf atlamaktır.

Yine tren yolculuklarıyla varılan Haydarpaşa'da, göçmenleri 12 Eylül askeri darbesinin askerleri karşılamaktadır. “1980'lerin Türkiye'sinde jandarma yeni gelenleri karşılamak için yerini almıştır” (Yıldız, 2008). Yol boyunca gördükleri kentin tüm olumsuzluklarına rağmen Hüseyin umutludur; bir süre İstanbul'da kalacak, çocuğunu okutacak ve kasabada iş bulmak, hatta oğluna beyaz bir at almak için para biriktirecektir. Süleymaniye civarında çoğunlukla da seyyar satıcıların kaldığı bir hana yerleşir. Memleketlisi Remzi'nin yardımıyla bir araba alıp seyyar

satıcılığa başlar. Kentin tarihi yerlerinde koşuşturmaya başlayan seyyar satıcılar, Sarıyer'den Aksaray'a İstanbul'un tüm semtlerini paylaşır, ancak zabıta peşlerini bırakmamaktadır. Hüseyin seyyar satıcılık yapıp belediyecilerle savaşmayı öğrenirken bir yandan da oğluna parasız yatılı okul araştırmaktadır. Oğlunun parasız yatılıda okuyabilmesi için babasız olması gerektiğini öğrenmiş, onun için ölmeyi bile kabullenmiştir. Zabıtaların tezgâhını denize boşaltıp, arabasına da el koyması sonucu umudunu yitirmeye başlayan Hüseyin bunalıma girer. Oğlu Ferhat, yenilgiyi gördüğü için “baba artık köye dönelim” dese de, o köye dönmenin daha büyük bir yenilgi olduğunun farkındadır. Hüseyin yine bir seyyar satıcı olan arkadaşının çok değer verdiği el arabasını kök saldığı pazar alanına kaçırarak, onu sinirlendirip kendisini bıçaklattırması, oğlunun okuyabilmesi için onu yetim bırakmıştır. Adana'dan başlayan yolculuk Eminönü'ndeki Yeni Cami yakınlarında kentin çarpık yapılarının ortasında son bulur. Han arkadaşları Hüseyin'in tabutunu bir taksinin üstüne bağlayıp köyüne gönderirler. Sonuç olarak ne babanın çocuğunu okutma arzusu ne de çocuğun bir ata sahip olmak düşü gerçekleşmiştir.

Yıldız'ın da (2008) söylediği gibi *At* filminde “Arabeskin her türlü sokakları kuşatmıştır”. Arabesk İstanbul'un her yerindedir; arabesk şarkıcılarının klip çektiği kentin boğaz sırtlarında, Eminönü'nde işportacı tezgahlarında, sokaklarda, handa, bekar odalarında, karakolda arabesk şarkılar hiç eksik olmaz.

“Seyyar satıcıların geceleri kaldığı han ile belleklerden silinmeyen bir dünya yaratmıştır Özgentürk (Şekil, 4.11). O dünya ve o dünyanın insanları ne kadar farklıdır İstanbul'dan. Aynı zamanda ne kadar ayrılmazdır” (Esen, 2000). Sosyal tabakalaşmanın gerçekçi karakterlerle gözler önüne serildiği filmde genel olarak görülen, fakirlerin kent ortamında itilip kakılmasıdır. Kentin en alt tabakasını oluşturan bu yeni gelenler harabeye dönmüş alanlara sığınmaktadır.



Şekil 4.11 : Han avlusu, Film: *At*, yön: Ali Özgentürk, 1981.

“Fiksiyon ve belgesel stillerin harmanlanarak şekillendirildiği *At* filmi, varoşlaşan bir şehir merkezinde (Eminönü) göçmenlerin ‘ekmek kavgası’nı kırsal alandan buraya taşımalarını gösterirken, Türkiye’deki sosyal, ekonomik ve kültürel ayrım çizgisinin ve İstanbul ile kırsal kesim arasındaki muazzam farklılığı açığa vurmuştur.” (Öztürk, 2004)

Sonuç olarak film, bir seyyar satıcının İstanbul serüveni üzerinden dönemin yersizlik sorununun yanı sıra eğitim, işsizlik, rüşvet, totalizm, mafya/çeteleşme, bürokrasi gibi temel sorunlarını gündeme getirmektedir. Öztürk’e (2004) göre önceleri bir ‘rüya’ gibi takdim edilen ve toplumsal belleğe bu şekilde yerleşen İstanbul, Eminönü ve civarında geçen, Kafkaesk ironi ile Aziz Nesin’in mizahını andıran Ali Özgentürk’ün *At* filminde ‘karabasan’a dönüşmektedir.

4.3.3.2 Bir Avuç Cennet (Muammer Özer, 1985)

Muammer Özer’in, bir gazete haberinden yola çıkarak senaryolaştırıp çektiği dönem filmlerinden *Bir Avuç Cennet* kentleşme odağında konut sorununu ele almaktadır (Esen, 2000). Yönetmenin, uzun yıllardan beri Türkiye’de yaşanan köyden kente göç olgusunu, enflasyon, aşırı gelir hırsı gibi nedenlerle ortaya çıkan konut yetersizliğini ‘gerçekçi’ anlatımlarla seyirci karşısına getirdiği filmde, sıkıntıların ve kentsel dayatmaların başlangıcı olan ‘yersizlik’ ve ‘yurtsuzluk’ teması hâkimdir.

Filmde daha iyi bir yaşam umuduyla ‘taşı toprağı altın’ şehre gelen bir aile, kendilerine yardım edeceklerini umdukları akrabalarının öldüğünü öğrenince şaşkın ve umarsız, ortada kalakalır. Küçük de olsa bir ev tutmak için ekonomik durumları uygun değildir. Genellikle gecekondu mahallelerinde yer alan kiralık evler oldukça sağlıksız ve de yeni gelenler için pahalıdır. Kendi imkânlarıyla gecekondu yapmaları da mümkün değildir artık. İki çocuklu Kâmil (Tarık Akan) ve Emine (Hale Soygazi) sığınacak bir yer ararken buldukları terk edilmiş eski bir cezaevi arabasını çözüm olarak görür, ev haline getirerek içinde yaşamaya başlarlar. Şehir çöplüğünün yanında, hurdaya dönmüş aracın önüne, çitlerle küçük bir bahçe oluşturup sebzeler, çiçekler ektikleri, boyayıp onardıkları bu ‘ev’ onların bir avuç cennetidir artık (**Şekil 4.12**). Ancak bu mutlu tablo kısa ömürlü olacaktır; çevre sakinlerinin ‘görüntü kirliliği’ şikâyetiyle, duruma polis karışır. Sonunda otobüsü boşaltmak zorunda kalırlar.

Bu filmde de görebileceğimiz gibi 80’li yıllarda, şehre yeni gelenlerin yasal ya da yasadışı bir şekilde kendilerine kaçak evlerini yapma dönemi bitmiştir. Yaşam tarzları taşralı olduğu gibi konut yapısı ve kullanış biçiminde de taşralılığın hâkim

olduğuna dikkat çeken Yıldız (2008) eskiden aile reisinin gurbete gidip daha sonra da ailesini yanına alması şeklinde gerçekleşen g durumunun yerine artık ailece şehre gelindiğini vurgular.



şekil 4.12 : Cezaevi aracı, Film: Bir Avuç Cennet, yn: Muammer zer, 1985.

Kentin zorlu olan yaşam biçiminde her kazanım bir rekabet ve azim gerektirir. Filmde terk edilmiş hurda bir kamyonetin bile varoşların ayyaşları tarafından sahiplenilmektedir. Aile tüm imknsızlıklara direnerek köyüne dönmeyip kentte tutunmaya çalışmaktadır. Kamil bir tanıdık yardımıyla demir yollarında iş bulur. Emine cezaevi arabasını temizlemiş, umudunu simgesi olarak maviye boyamış, gll perdelerle süslemiştir.

Küçükçekmece yakınlarındaki bu mekân, bir tarafında evre yolu diğer tarafta zenginlerin yazlık site evleri, apartman blokları, gecekondular ve hemen yakınında çöp yığınlarıyla kenti tüm zıtlıklarını bir arada sergilemektedir. “Kentin gelişmişliğini ne çıkaran geniş ve kalabalık karayolu, uzaktan görünen yüksek ve sık modern yapılar; beri tarafta da derme çatma yapılarıyla, kente sıkı sıkıya tutunmakta kararlı eski köylülerin bölgesi” (Esen, 2000).

Filmin sonunda polisler tarafından el koyulan cezaevi aracının yerine bir çadır kuran aile yine de umudunu yitirmemiştir, kentte yaşamaya karardır. Finaldeki her şeye

rağmen ıslıl ıslıl aydınlanmış çadır da umudun simgesidir (**Şekil 4.13**). Esen'in deyimiyle kente kök salmanın adımlarını gösteren, iyi düşünülmüş bir iç göç filmidir, *Bir Avuç Cennet*.



Şekil 4.13 : Çadır, Film: Bir Avuç Cennet, yön: Muammer Özer, 1985.

4.3.3.3 Gülen Adam (Kartal Tibet, 1989)

Fabrika dumanları, çevre kirliliği, yoğun kalabalık gibi kentten ve kentliden belgesel nitelikte görüntülerle başlayan *Gülen Adam* filmi, yaşadığı sorunlardan bunalarak mutsuz bir toplumsal alana dönüşen kenti ve insanlarını, konut sorununu merkeze alarak incelemektedir.

Filmde doğduğu günden beri her olaya gülen Yusuf'un (Kemal Sunal) hayat hikâyesi anlatılmaktadır. Yusuf'un olur olmaz her yerde gülmesi girdiği bütün işlerden atılmasına neden olur. Bu yüzden zabıtalarla da başı derde girer, mahkemeye çıkar ve hatta doktorların bile ilgisini çeker. Bu durumu araştırıp hakkında tez yazmaya karar veren bir akademisyenin yardımlarıyla bir dışçide iş bulur. Gelen hastalardan biri olan Naciye ile tanışır ve onunla evlenmeye karar verir. Mafya aracılığıyla tek göz bir gecekondü sahibi olurlar. Ancak Yusuf ile evlenmesine baştan beri karşı olan Naciye'nin babası, belediyede yıkım ekipleri amiridir ve Yusuf'un ev hayalini yıkmak için elinden geleni yapar. Yusuf, kayınpederi amirin gecekondularını yıktırması üzerine, ondan kaçabilmek için çareyi seyyar bir gecekondü inşaa etmekte

bulur (Şekil 4.14). Ancak amirin kendisi de bir gecekonduda yaşamaktadır ve sıra kendi evine gelince istifa ederek kızı ve damadı Yusuf'un yanına taşınır.



Şekil 4.14 : Seyyar gecekondu, film: Gülen Adam, yön: Kartal Tibet, 1989.

1980'ler İstanbul'u kentsel yağmanın ayyuka çıktığı yıllardır. Yıldız'ın (2008) da belirttiği gibi, bir yandan Boğaz sırtlarında devlet arazilerinin zenginlerin ve ünlülerin villalarıyla donatılmasına izin verilirken, diğer yandan kaçak katlar çıkılarak apartkonduya dönüşen gecekondu yıkımları ve ya gecekondulara ilişkin düzenlemeler gerçekleştirilmektedir. Bizzat politikacıların bağlantısı olan arazi mafyası İstanbul'un arsalarına hâkim hale gelmiştir.

“Gecekondular, çarpık mimari formlar kentleşme pratiğinde artık bir yaraya dönüşmüştür. İstanbul arabesk dinleyen dolmuşçu ve kitleleriyle, ‘kimine’ geçerli kurallarıyla modernleşmeci kentsel etik ve kültürünün kırılma alanıdır artık.” (Yıldız, 2008; p.172)

Filmde genel olarak arazi mafyası, gecekondu yıkımları, kent kirliliğe ya da İstanbul'un masalımsı boğaz manzarasına kent yoksullarının geçim sıkıntısından ötürü kayıtsızlığı gerçekçi, belgesel niteliğinde görüntülerle anlatılmaktadır.

4.3.4 Yeni sinemacılar dönemi – Gecekondulardan kent merkezlerinin varoşlaşmasına (1990-günümüz)

1990'lı yıllara gelindiğinde ise ‘Arabesk’ türü, Türk sinemasında etkinliğini yitirmiştir (Yıldız, 2008). Bilinçli bir yönetmen ve oyuncu kadrosunun ortaya çıktığı

bu yıllarda, sinemaya yansıyan kentin içinde bulunduğu toplumsal kriz onu aynı zamanda yapısal değişimlere sürüklemiştir. Kent daha çok yalnızlık, yabancılaşma, özgürlük, bireysellik, zamanın hızla akması, moral değerlerin aşınması gibi daha modern kavramlarla betimlenen bir yer olarak görselleştirilmiştir (Akın, 2009a). Bu süreçte modernizm tanımı gereği bireylerin kendisiyle, yaşadığı çevreyle ilişkisi giderek azalmış, yabancılaşmaya neden olmuştur.

Dönemin konut ve gecekondü sorunları artık bir kahramanın çözeceği sadelikten ve basitlikten uzaktır. Artık gecekondü sahibi olmanın da zor olduğu bu yıllarda, İstanbul'a yeni gelen göçmenler ya kentin en uzak gecekondü mahallelerinde kendilerine yer bulmakta ya da varoşlaşan bazı kent merkezlerindeki çöküntü alanlarına sığınmaktadır.

Yeni sinemacılar döneminin daha çok birey üzerinden hareket eden *Eşkîya*, *Laleli'de Bir Azize*, *Sır Çocukları* gibi filmlerde mafyalaşma, yaşanan ağır toplumsal kaos ve travma perdeye taşınırken, yeni dönem evsiz, yersiz göçmenlerin; sakıncalı öteki, varoşlunun İstanbul'u anlatılmaktadır.

4.3.4.1 Eşkîya (Yavuz Turgul, 1996)

Eşkîya Urfa'nın baraj suları altında kalmış bir köyünün ıssız manzaralarından, İstanbul'a, Tarlabası'na uzanan bir göç hikâyesidir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaşanan göç dalgasının her dönemde olduğu gibi, varış noktası yine İstanbul'un göç kapısı Haydarpaşa Garı'dır.

35 yıl önce Cudi dağlarında yakalanıp mahkûm edilmiş bir grup eşkıyadan, hastalıktan ya da hesaplaşmalardan geriye sağ kalan tek kişi Baran (Şener Şen) Urfa'dan İstanbul'a, geçmişinin izlerini sürmeye gelir. Eşkîya, hiç bilmediği kentin 10 milyonluk insan kalabalığında, kentin seslerini dinleyerek yüreğinin rehberliğinde 35 yıldır görmediği sevdiğini ve onu çalıp İstanbul'a kaçan çocukluk arkadaşını aramaktadır.

Eşkîya ile trende karşılaşan Cumalı'nın "bir sen eksiktin zaten..." sözleri dönemin İstanbul'unun söylemini özetlemektedir. *Eşkîya*, adım atılamayacak kadar kalabalıklaşmış, nefes alınamayacak hale gelmiş İstanbul'un bütün hallerini, bütün kırılma noktalarını, bütün kozmopolitliğini resmedebilecek mekânında; bir çöküntü alanında ya da kentin merkezine dayanmış bir kenar mahallesinde, Tarlabası'nda geçer (Şekil 4.15). "Göç etmişliğin, parçalanmışlığın ve köksüzleşmenin mekânıdır

İstanbul” (Yıldız, 2008) ve bunun en iyi gözlemlenebileceği Tarlabası’nın dar tehlikeli sokaklarında, kır eşkıyasının yerini, yeninin kent eşkıyası almıştır.



Şekil 4.15 : Tarlabası, film: Eşkîya, yön: Yavuz Turgul, 1996.

Sadece ulusal değil global ölçekte bir sürgün mekânı olarak resmedilen İstanbul’un özellikle Tarlabası’nın dar sokakları ve çatıları filmin İstanbul’a gelmeden önceki bölümlerinde, doğa görüntüleri ile desteklenen görsel düzenlemenin yerini almıştır.

“Eşkîya’nın hikâyesi ilginçtir benim için. Çünkü her şey çatılar ile başladı. Bir reklam işi vardı, toplantı için İstanbul’ un o devasa binalarından birine gittik. Toplantı sırasında dışarı bakınca o evlerin ve çatıların bolluğu çok ilginç bir görüntü oluşturuyordu. Başka bir İstanbul’du sanki...” (Turgul’dan aktaran; Cengizkan, 2001)

Yıldız (2008), bir köy boşaltmanın baraj nedeniyle de olsa getirdiği travmatik durumun, bir yurtsuzluk söylemine dönüştüğünü vurgulamaktadır. Filmde mekânlar birey ile ilişkilendirilerek oluşturulmuştur. Eşkîya için çatılar çok önemlidir, onun özgürlük duygusunu içine çektiği dağlar gibidir. İstanbul’u ise Cudi Dağı’na benzetir. Cumhuriyet Otel’i yersizlerin, yurtsuzların, büyük kentin kaosunda kaybolmuşların mekânıdır. Bir Rus göçmeninin, Büyükelçi’nin evden kovduğu aktris oğlunun, umudunu yitirmiş bir hayat kadınının, Beyoğlu’nun karanlık, arka sokaklarında, pavyon, kumarhane, uyuşturucu içinde yaşayan Cumali’nin sığınma yeridir. Mekânlarda kullanılan, sıcak tonların hakim olduğu ışık ile birlikte filmin dramatik yapısını desteklemek amaç edinilmiştir.

İstanbul, Beyoğlu ile bir Dünya şehri, kültür başkenti olma yolunda ilerlerken modernliğin ve kentliliğin kozmopolit merkezinin hemen yanı başındaki Tarlabası kültürel kentlilikten uzak, insanın insanı sömürerek ya da birbirini öldürerek ayakta

kaldığı, toplumsallıktan uzak bir çöküntü alanı olarak resmedilmektedir. Film 1990'lı yıllardan itibaren insan ilişkilerinde yaşanan değişimin saptanması açısından da önemli bir örnektir.

4.3.4.2 Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1998)



Şekil 4.16 : Sokak, film: Laleli'de Bir Azize, yön: Kudret Sabancı, 1998.

1998 yılında birbirine geçmiş çapraz senaryoya sahip iki film; Serdar Akar'ın *Gemide si* ile Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize*'si, İstanbul'un bir başka kırılma noktasını, Laleli bölgesinin karanlık sokaklarındaki hayatın gerçekleri karşımızı getirir. *Gemide* filminin devamı niteliğini taşıyan *Laleli'de Bir Azize*, İstanbul'un çöküntü alanları haline dönüşmüş, terk edilmiş tarihi mekânlarında yaşanan kadın ticaretini, kentin karmaşık ve trajik yaşamlarını gözler önüne sermektedir.

Aziz (Güven Kıraç), Makor (İştar Gökseven) ve Doktor (Cengiz Küçükayvaz), Laleli'de başka bir dünyanın içinde küçük işler çeviren üç arkadaştır. Her şeyin satılık olduğu İstanbul'da patronunun kadınlarını satarak yaşamaktadırlar. Patron, mafya, sokaktaki şiddet, kadın ticareti arasında hapsolmuş bu 3 arkadaş aslında para bulup Romanya'ya gitmek niyetindedirler. Kentten kaçış hayali, kente yasadışı yollara getirilip çalıştırılan yabancı uyruklu kadınlar üzerinden kurulmaktadır. Kentten kaçmak ve kente gelmek ikileminde film bizi sık sık karşılaştığımız trenlerle birlikte İstanbul'un bir diğer göç kapısına Sirkeci Garı'na götürmektedir.

Işıl Baysal Serim'in (2006); "içinden geçtiğimiz ama duvar örme gibi yok saydığımız şeylerinin aslında kenti üreten şeyler olduğunu anlatan bir film" olarak nitelendirdiği *Laleli'de Bir Azize*; taş sokakları, çöp yığınları, terk edilmiş, harabeye dönmüş evleri, eski kent mekânlarını (**Şekil 4.16**) otantik bir biçimde perdeye taşımış ve anlatılan dünyalara daha önce pek bakılmamış açılardan yaklaşmıştır.

Türkiye açısından toplumsal ağırlığı büyük olan ve buna rağmen fazlaca el

değmemiş ya da klişe kalıplar içinde ele alınmış konusu; o güne dek sinemada daha çok Beyoğlu romantizmiyle sınırlanan İstanbul gece hayatının kadın ticareti etrafında dönen alt kültürünü en keskin haliyle perdeye taşıyan bir film olmuştur.

4.3.4.3 Sır Çocukları (Aydın Sayman, Ümit C. Güven. 2002)

Sır Çocukları'nda ise İstanbul, insanlardan bağımsız varlığını sürdüren bir kent havasındadır (Kirel, 2004). İstanbul, filmin sadece bir kaç yerinde genel planlarla ele alınan manzaralarla uzaktan resmedilmiştir. Genel planlarla kentin gece ve gündüz görüntüleri verilir.

Film, 'şiddet' içeren bir gecekondu hayatından İstanbul'a kaçışın öyküsüdür. Tarihi tren garı Haydarpaşa'dan İstanbul'a ilk bakış tam bir masalsı şehri andırır. Ancak Yıldız'ın (2008) da belirttiği gibi ilerleyen karelerde kentin enkaza dönmüş kimi mekânlarının arasında ezilerek veya kendi hallerine bırakılarak âdete unutulmuş sürgünlerinin, 'ötekilerin' yaşamlarını seyrederiz (**Şekil 4.17**).



Şekil 4.17 : Haydarpaşa'dan kent harabelerine, film: Sır Çocukları, yön: Aydın Sayman & Ümit C. Güven, 2002.

Filmde; sürekli dayak yediği üvey babasından ve yaşadığı kötü ortamdan kaçan 10 yaşındaki Cemil (Halil İbrahim Aras) tüm göçmenler gibi trenle Haydarpaşa'ya, İstanbul'a gelir. İlk geceyi Gar'ın merdivenlerinin önünde duran kullanılmayan bir vagona geçirdikten sonra İstanbul macerasına başlar. Kendisi gibi evden kaçarak kente sığınan tinerci sokak çocuklarıyla karşılaşır. Tinerci çocuklar ilk olarak cebine biraz para koyarak Cemil'i evine geri göndermeyi düşünürler. Ancak onun Adana'ya geri dönmek istemediğini gören çocuklar Cemil'i aralarına alırlar. Özellikle Velit (Fırat Tanış), onu kardeşi gibi görür. Bu arada Cemil'in annesi Münevver (Nur Sürer), hasta ruhlu kocasını öldürmüş, oğlunu bulmak için İstanbul'a gelmiş, bir gecekonduya yaşayan milli piyango bileti satarak geçimini sağlayan kardeşinin yanına sığınmıştır.

Şehrin varoşlarında bir gecekondu (Şekil 4.19), modernliğin ve metropolün simgesi Taksim İstiklal Caddesi'ne uzanan milli piyangocu kızın hikâyesi göçün yerleşmiş, kalıcı izlerini taşıyan bir İstanbul panoraması sunmaktadır. İstanbul'un nefis manzaraları ya bir gecekonduya ya da bir sosyal kırılma anının görüntüleriyle kesişir.

Tarihi surlar içinde gezinen kamera, kentin ezilenleriyle birlikte eskimiş, unutulmuş iktidar alanlarını karşımıza çıkartır (Şekil 4.20). Şehrin çöplüklerindeki çöküntü alanları yitik insanların, yersiz ötekilerin sığınağı haline dönmüştür. Kentin merkezinde yer alan Taksim, Galata, Tarlabası, Karaköy ve Eminönü gibi semtlerin karanlık ve tehlikeli arka sokakları onların alanıdır.



Şekil 4.18 : Apartkondü, film: Sır Çocukları, yön: Aydın Sayman & Ümit C. Güven, 2002.



Şekil 4.19 : Kent harabesi, film: Sır Çocukları, yön: Aydın Sayman & Ümit C. Güven, 2002.

Birçok göç filminde gördüğümüz geçici manzaralar bu filmde bir yerleşik düzen ve örgütlenme manzaraları içinde sunulmuştur. “Bir anlamda kriz ve kırılma sabitlenmiştir” (Yıldız, 2008). Değişimler ve dönüşümler, her türden planlamalar artık bu yapıyı, tıpkı köylülüğün kentlerde tutunabildiği gibi, değiştiremeyecektir.

4.3.5 Yeni sinemacılar dönemi – Yan bir tema olarak göç ve gecekondu sunumları (1990-günümüz)

Yeni sinemacılar döneminin yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz filmlerinde göç senaryoları anlatımın merkezinde yer almasa da karakterler genellikle kentin yabancılaşmış insanlarından seçilmiştir. Yaşadıkları alanlar çoğu zaman şehrin kenar mahalleleri, gecekondu, ya da çöküntü alanlarıdır. İstanbul'da kentin %70'inin gecekondu geçmişi olduğunu dile getiren Demirkubuz filmlerinde göç olgusu kendisini yan bir tema olarak hissettirir. Öztürk'ün (2004) deyimiyle Demirkubuz filmleri çoğu zaman küresel çağın hizmet sektörü ağırlıklı bir üretim sınıfının

oluşturduğu bir kentsel yapının merkezinde hayat bulur. Sanayisiz kentleşmenin getirdiği bunalımlar onun karakterlerinde kentsiz ve yabancılaşmış yarı ölü karakterlere dönüşür.

Yeşim Ustaoğlu sinemasında ise göç etmiş insanların kentsel alandaki tutunabilme çabalarına ilişkin manzaralar sunulur. “Aktörlerin yaşam izleri bizi kırsala; yani önce kentin kırsalına, gecekonduya, sonra da o kırsalın asıl kaynağı olan coğrafyalara götürür” (Yıldız, 2008). Ustaoğlu’nun filmlerinde göç olgusu, ekonomik, kültürel ve politik temaların temelini oluşturur. Yine dönem yönetmenlerinden Handan İpekçi’nin sineması kentin merkezinden varoşlara, gecekonduya doğru yolculuğa çıkarak, ulusal çapta yaşanan ‘Doğu Anadolu sorunu’nu temsil eder.

4.3.5.1 C Blok (Zeki Demirkubuz,1994)

“Bütün devrim düşleri, yeni hayat düşleri, dev blokları gördüğümde onların duvarlarına çarpıp, parçalanıp yok oluyorlar,” Demirkubuz...



Şekil 4.20 : Ataköy blokları ve TEM Otoyolu, film: C Blok, yön: Zeki Demirkubuz, 1994.

Mekân toplumsal yaşayışın bir göstergesidir, insan kimliğini oluşturur. Türk sinemasının yeni kuşak yönetmenlerinden “Zeki Demirkubuz’un filmlerinde ise mekân, göç ve sürgün hallerinin oluşturduğu alegorik bir alana dönüşür” (Yıldız, 2008). Onun filmlerinde, modernizmin kırılma noktalarından çıkan, kentin yabancılaşmış insanlarıyla karşılaşırız.

Ataköy’ün apartman blokları ile İstanbul’un bir kenar mahallesi arasında gidip gelen kaybolmuş, yabancılaşmış bir hayatın anlatıldığı *C Blok* filminde ise; Türkiye’nin sosyal yapısında önemli değişikliklere yol açan ekonomik ve politik dönüşümlerin yaşandığı 80’li yıllarda inşa edilen blokların, bu hızlı değişimin sonuçlarının bir yansıması olarak ele alınmıştır.

“Senaryosunun büyük kısmını Ataköy’de yazdım. Ataköy’ün ardındaki varoşlarda

büyüdüğümünden, Ataköy'ün bizim için, oradaki insanlar için temsil ettiği şeyi biliyordum. Orasını o kayıp insanın mekânı olarak düşünmemin nedeni de buydu. Bu, olgu olarak duruyordu. C Blok'u çekmeden bir buçuk ay önce, asistanlığını yaptığım bir filmde, otobandan, TEM yolundan bir mekâna gidiyorduk; bu bloklar otobandan daha iyi görünüyordu. Sadece bloklar dememek lazım, yeni örgütlenen hayatın otobanlı yolları, arabalar, o izole edilmiş insanların hikâyesini anlatmaktı.” (Demirkubuz'dan aktaran; Kıracı, 1998)

Dönemin yükselen zenginlerinin güvenli ve steril hayat mekânlarından birisi olarak ele alınan Ataköy gibi yerleşimleri, sosyal demokratların Almanya'da yaptığı işçi evlerine, İspanya'da Franco devrinde ya da Stalin Rusya'sında yapılan yapılara benzeten Demirkubuz, apartmanları hapsedilmişliğin, kısıtılmışlığın metaforu olarak kullanmıştır (Kıracı, 1998). Tematik işlevleriyle diyalogların eksikliğini kapatan mimari formların yanı sıra Tülay'ı mekânlardan uzaklaştıran, kaçışını sağlayan arabaların ya da yolların da anlatımında önemli bir rolü vardır.

Filmde gecekondulu mahallesinden gelmiş olan Tülay'ın (Serap Aksoy) sınıf atlama hevesiyle, bir iş adamı olan Selim ile (Selçuk Yöntem) yaptığı mutsuz evliliği ve yaşadıkları apartman dairesinin ve çevresinin üzerinde yarattığı kuşatılmışlık, sıkışmışlık hissi anlatılmaktadır. Apartmanların birincil kahraman olarak seçildiği filmde neredeyse her karede Tülay'ın görüşünü sınırlayan ya da hapis duvarları gibi çevresini saran blokların katı geometrik formları, onun durgun dış görünümünün altında taşmakta olan duygularına etkili bir zıtlık oluşturur.

80 darbesi sonrasında hapsedildiği dönemde C-Blok'ta yatmış olan Demirkubuz; “Herkesin bir C Blok hikâyesi vardır, ya hapishanede, hastanede yatmıştır, ya yatılı okulun C Blok'unda kalmıştır. C Blok'un, insanların genellikle hapis olduğu, bu modernist mimarinin istemeden neden olduğu sonuçlarla ilgili bir hikâyesi vardır.” sözleriyle Ataköy'deki bu modern sitenin C-Blok'unu Tülay'ın hapishanesi olarak tanımlamaktadır.

“Tülay: Bloklar gecede canavar gibi yükselmişti. Gövdelerindeki dairelerin bazılarının lambaları açıldı. Tuhafıma gitti, numaralarını tahmin etmeye çalıştım; 8, 33, 49, 61...”

Sanayisiz kentleşmenin getirdiği bunalımların kentsiz ve yabancılaşmış yarı ölü karakterleri doğurduğunu söyleyen Yıldız (2008), %70'inin gecekondulu geçmişi olan kentte bloklara taşınmanın bir çözüm olmadığını belirtir. Yıllar sonra annesini evine gittiğinde “hep oraya aitmişim gibi hiç bir rahatsızlık duymadan oturup televizyon seyrettim” sözleriyle Tülay, apartmana taşınmasına rağmen peşini bırakmayan

gecekonduculuğunu anlatmaktadır. Göçün sürgünleri yine apartman bloklarının kapıcı dairelerinde ya da hizmet işlerinde yerlerini almıştır. Hanımının giysilerini giyip takılarını takan hizmetçi Aslı (Zühal Gencer) ya da apartman sakinlerinin arabalarını temizleyip kullanan kapıcı oğlu Halit (Fikret Kuşkan), hayal ettikleri hayatın çok gerisindedirler.

Önce kuru temizlemeci, sonra market görevlisi, sonra çocuk ve köpek bakıcısı olarak, son olarak ta sitenin arabalarını temizlerken gördüğümüz karakter ise dönemin günü birlik geçici iş durumlarını yansıtmaktadır.

4.3.5.2 Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu, 1999)

Yeşim Ustaoglu'nun gazetede yayınlanmış olan; biri sular altında kalan, diğeri benzer şekilde boşaltılmış ya da işaretlenmiş köylerle ilgili iki haberden yola çıkarak, senaryolaştırıp çektiği *Güneşe Yolculuk* filmi ana tema olarak Kürt sorunu ve Türkiye'de insan hakları ihlallerini, cezaevlerindeki ölüm oruçlarının karakterler üzerindeki etkilenimlerini ele alırken yan tema olarak da Türkiye'deki göç sorunundan yola çıkarak metropol İstanbul'un varoşlarını, yoksullarını, çocuk yaşta çalışanları, kentte yaşam mücadelesi veren insanların dramını ele almaktadır.

Film, göç etmiş insanların, marjinal işlerin kazancın tam da merkezinde olduğu Eminönü'nden başlamaktadır. Yıldız'a göre; kozmopolitliğin hemen her yönüne dair karelerin resmedilebileceği bu mekânda göç; ekonomik, kültürel ve politik ilişkilere dökülen bir sahneye dönüşmektedir. Bu kozmopolitliğin merkezindeki aktörlerin yaşam izleri yine bizi kırsala; yani önce kentin kırsalına, gecekondu'lara; sonra da o kırsalın asıl kaynağı olan coğrafyalara götürmektedir (Yıldız, 2008). *Güneşe Yolculuk* İstanbul'dan Türkiye'nin doğusuna, Zorlu'ya yapılan bir yolculuğun hikâyesidir.

“Çok içeriden farkına vardığım, tanıklığını hissettiğim göç sorunuyla birlikte Türkiye'nin gündemindeki problemlere ve etrafımızdaki insanlara karşı duyarsızlık beni uzun zamandır oldukça etkiliyordu aslında... Bu, bende oradan göç etmiş insanların, hemen köşe başında içimizde yaşayan insanların serüvenlerini daha içeriden takip etme isteği uyandırdı. Ve o serüven, tersine yolculukla ve dolayısıyla bir keşif öyküsüyle sonuçlanan bu hikâyenin oluşmasına neden oldu.”. (Ustaoglu'ndan aktaran; Edirne, 2000)

Türkiye'nin iki ucundan iki genç; Batı'dan İzmir'in bir kazasından gelen Mehmet ile Güneydoğu'dan gelen Kürt kökenli Berzan'ın yaşam öyküleri İstanbul'un alt tabaka yaşamının içinde ayakta kalmaya çalışırken karşılaşır. Daha iyi bir hayat için kente

yeni gelmiş olan Mehmet, Eminönü’de seyyar arabasında müzik kasetleri satan Berzan’la arkadaş olur. Bir çamaşırhanede çalışmakta olan Arzu’ya aşık olan Mehmet, Tire’li olmasına rağmen koyu teni nedeniyle herkes tarafından Doğulu sanılmaktadır. Berzan ise günün birinde Irak sınırındaki köyü Zorluç’taki sevgilisine geri dönmenin hayalini kurmaktadır. Bir gece sıradan bir polis kontrolünde Mehmet yanlışlıkla tutuklanır. Bir hafta sonra hapisten çıkmasına izin verilse de hayatı artık eskisi gibi değildir. Yaşadığı yere döndüğünde evinin kapısına kırmızı renkle “x” işareti yazıldığını görür. Önce evini, sonra da işini kaybeder. Berzan’ın yardımıyla işini ve yaşadığı yeri değiştiren Mehmet için zor günler başlamıştır. İstanbul’un gecekondularına sürüklenen Mehmet, hayatın gerçeklerini istediğinden de sert bir şekilde öğrenir. Berzan’a olan bağlılığı onu, acımasız bürokratik engelleri görmezlikten gelip, bütün ülkeyi kat ederek dostunun köyüne, doğruya bir yolculuğa sürükler.

Film bizi İstanbul’un merkezinde oluşmuş varoşlarındaki bekâr odalarından kentin dışına doğru, çeperlerdeki gecekonduya götürmektedir. “Mehmet’in nereye gitse ardından gelip bulunduğu yerin kapısına konan kırmızı “x” işareti; toplumsal kırılmanın her türlüşünün algılanabileceği sembolik bir baskı ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır” (Yıldız, 2008). 90’lı yılların İstanbul’unun zorunlu göç dalgasının karakterlerini kentin en dışına itildikleri noktada ise tersine göç; İstanbul - Zorluç arası uzun bir yolculuk başlamaktadır.

Güneş Yolculuk filmi bizi, kent merkezindeki Eminönü’den, ‘aydınlık’tan uzaklaştıkça; dar sokaklar, apartkonduar arasından yapılan dolmuş yolculuğu ile varılan son durakta, gecekondu yerleşimlerine ‘karanlık’a götürmektedir. Yönetmenin ‘öteki İstanbul’a dair manzaralar sunduğu filmde Yıldız’a (2008) göre gecekondu bölgesi olarak resmedilen kareler, gerçeğin politik izdüşümlerine denk düşmektedir. Buradaki yerleşimler hakkında ipuçları verir niteliktedir. Kentin yaşadığı yoğun göçün ve onun yarattığı ‘mimari travmanın kompozisyonunda oluşan iletişimin ve psikolojinin tedirgin edici halleri sunulmuştur bu sahnelerde.

Öztürk (2004) bu filmi, ‘stigmali’ olarak görülen Doğu Anadolu kökenli bir göçmenin sinematografik tasvirinin en başarılı örneği olarak tanımlamaktadır. Güneş Yolculuk, bir yandan varoşlaşan Eminönü’nü canlandırırken, diğer yandan kentin en uzak köşesinde gettolaşan bir gecekondu mahallesinde Doğu Anadolu göçmenlerinin kendi kimlikleri ve enerjilerini dışa vurmalarını göstermektedir.

4.3.5.3 Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001)

Büyük Adam Küçük Aşk'ta merkezden çevreye veya yeni zengin yerleşim alanlarından yoksul yeni alanlara; apartmanlardan, sitelerden gecekondulara doğru yolculuk sırasında sergilenen manzaralar, her türlü toplumsal kültürel ve ekonomik keskin ayrımların, kentsel krizin, toplumsal kırılmaların varlığına işaret eder (Özgür, 2004; Yıldız, 2008). Bir yandan Ulus mahallesinin zenginliği ile Ayazma Varoşlarının sefilliğini karşı karşıya getirirken, diğer yandan ulusal çapta yaşanan 'Doğu Anadolu sorunu'nu da temsil eder.



Şekil 4.21 : Ayazma, film: *Büyük Adam Küçük Aşk*, yön: Handan İpekçi, 2001.

Film modernleşmeci Türkiye'nin 2000'li yıllarda geldiği son noktada yaşadığı kırılmaların bir yansımasıdır. Göç ve konut sorunu merkezli bir film olmamasına karşın içerdiği tematik öğelerle bize 'yerinden ve yurdundan edilmişlik' ile kentsel alanda yerleşik olan arasındaki temel zıtlıkları ekonomik, kültürel ve siyasi bir panoramayla sunar. Modern kent dokusunun karşısında, zorunlu göçün varoşları resmedilmiştir. Yıldız'a (2008) göre *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi politik arenanın merkezindeki bir yolculuktan, biçimsel bir alana, onun etkili olduğu bir mekânsal düzlemde, politik gerçeğin biçimsel yansımalarına onun mekân üzerindeki şekillerinden birinde, gecekondularda son bulur.

Film ailesini doğudaki çatışmalarda kaybetmiş küçük bir Kürt kızı Hejar (Dilan Erçetin) ile, bir anda ülkesinin bilmediği bir yüzüyle karşılaşan emekli bir Türk yargıcı Rıfat Bey'in (Şükran Güngör) tesadüfi karşılaşmasını ve ilişkilerini anlatır. Yargıç elindeki bir adres ve bir telefon numarasıyla Türkçe bilmeyen küçük kız Hejar'ın akrabalarını aramaya başlar. Telefonla ulaşamayacağını anlayınca da kendisi bizzat Ayazma'ya gider. Ve böylece yaşadığı çevreden çok farklı, ona çok yabancı olan İstanbul'un kenar mahallelerine doğru bir yolculuk başlar.

Yolculuk banliyö treninin son istasyonu sirkeçiden başlar. Sirkeci'den Halkalı'ya

kadar tren yolu esnasında yargıç varoşların dünyasıyla bir yüzleşme yaşar. Dilenen çocuklar, seyyar satıcılar ve proleterlerin yorgun yüzleri. Daha sonra Halkalı'dan Ayazma'ya uzanan dolmuş yolculuğu başlar. Burada varoş trende olduğundan daha güçlü ve bir şekilde görülmeye ve duyulmaya başlanır; yargıç için bu durum cehenneme inen bir yol gibidir. Çarşafli kadınlar, yabancı olduğu bir dil (bir adam Hejar'la Kürtçe konuşur; yargıç ne dediğini anlamaz) ve arabesk müzik. Cumhuriyet gazetesinin sadık okuru yargıç için bu manzara bir meydan okumadır: varoş modernleştirme, laikleştirme ve özgürleştirme projesinin dışında kalmış gibidir.

Perouse'un (2008) kentin parlak vitrinlerinden birisi olarak nitelendirdiği üst gelir grubunun yaşadığı semtlerden birisinde, Ulus'ta yaşayan yargıç, yaptığı bu yolculukla yeşil alanları, kusursuz yollarıyla kentin korunaklı modern seçkin sosyal coğrafyalarının aksine yoksulluğun, cehaletin, köylülüğün, ataerkil ve feodal düzenin devam ettiği acı ve dışlanmışlığın hüküm sürdüğü sürgün yerlerinin emekçi insanlarıyla karşılaşmıştır.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Çalışmanın amacı film sanatının prizmasından bakarak tarih boyunca devingen ve kozmopolit bir yapıya sahip olan İstanbul'un 1950'den itibaren yaşanan göç hareketlerinin de etkisiyle değişen kentsel yapısının ve mimari örüntüsünün incelenmesidir.

İlk olarak sinema, mimarlık ve kent etkileşiminin tarihsel gelişimleri, ortaklıkları, kesişme noktaları ve alışverişlerinin tanımlanmasıyla oluşturulan kavramsal çerçevede, sinematografik bir kent olan İstanbul'un Türk sineması ile birlikteliği ele alınmıştır. Dünya'nın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de, özellikle İstanbul'da, sinemanın popülerleşmesi ve kentsel modernleşme paralellik göstermiştir. Türk sineması her zaman modernleşmeyi ve toplumsal gelişimin pratiklerini yansıtan bir seyir izlerken, kentsel mekanı, mimariyi, konut ve yakın çeresini araştırma alanı olarak ele almıştır.

Türk sineması ve İstanbul daima karşılıklı etkileşim halindedir. Kentteki yapısal ve sosyo-kültürel değişimler, sinemanın yapısında da değişiklikler yaratırken, filmlerde işlenen konuların da belirleyicisi olmuştur. Sinemanın ele aldığı konular yine izleyici kitlesini etkileyip düşünce ve yaşam biçimlerini değiştirmiş, yapısal çevrelerinin de dönüşümüne neden olmuştur. Sonuç olarak İstanbul kenti Türk sinemasını beslerken sinema da kentin dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır.

Bu savı doğrulamak için 1950'li yıllardan bu yana Türk sinemasının gelişme dönemleri ve İstanbul'un kentleşme süreçleri arasında dönemsel paralellikler belirlenmiştir. Her döneme ait seçilen filmler ele aldıkları konuları, kentsel temsilleri, ve mimari yapıların, konut ve yakın çevresinin kullanımı açısından değerlendirilmiş, ulaşılan sonuçlar sistematik bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde, aynı zamanda Türk sinemasının kentsel bellek oluşumundaki rolü değerlendirilmiş, belgesel sinema filmlerinden, İstanbul'u adeta kartpostallaştırarak sunan kurgu sinema filmlerine kadar bir kent gezmekle bir film izlemek arasındaki benzerlikler sorgulanarak, İstanbul'un kolektif bellekteki yeri değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde öncelikle yoğunluklarına ve niteliklerine göre dört döneme ayrılan göç dalgalarının İstanbul kent kimliğine etkisi araştırılmıştır. Yoğun göç hareketinin sonucu oluşan çarpık kentleşmenin gecekondu, apartmanlaşmaya, değişen rant ve politik etkenlerle yap-sat düzeninden uydu kentlere kadar uzanan serüveni ve mevcut sosyal konut uygulamaları değerlendirilmiştir. Tüm bu süreçte kente katılan, değişen ve dönüşen konut tipolojilerinin kentin sosyal yapısında meydana getirdiği heterojen tabakalaşmalar incelenmiş, kentli yaşama katılan yeni gündemler, kentli-köylü ikilemleri, arabesk kültürün doğuşu ve varoşların kent çeperlerinden merkezine doğru yayılışı ele alınmıştır.

Ve son olarak dördüncü bölümde, yine İstanbul'un kentleşme süreçlerine paralel dört dönem çerçevesinde Türk sinemasında İstanbul ve göç senaryoları ele alınmıştır. Kentsel ölçekte baktığımızda; bazen sadece bir dekor bazen de bir ana karakter olarak karşımıza çıkan İstanbul, mimari ölçekte konut ve konut kullanımlarının, yaşam biçimlerinin, seçilen örnek filmlerin sinemasal anlatımları ve analizleri üzerinden betimlenmiştir.

1950'lerden itibaren toplumsal gerçekçi akımın da etkisiyle, sıradan insanların gündelik yaşamlarına, sorunlarına, odaklanan gelişme dönemi Türk filmlerinin İstanbul'da göç ve gecekondulaşmayla birlikte masalsı manzaraların yanı sıra kaygı verici yaşam biçimlerinin varlığını belgelemeye başladığı görülmektedir.

Dönem filmlerinden *Otobüs Yolcuları* (1961) İstanbul'un artan nüfusuna karşılık içinde bulunduğu konut sorununu gerçekçi bakışlarla ele alırken; dönemin modernist politikalarının izlerini barındırır. Devletin kentleşme dinamiklerini yönlendirme konusunda pek aceleci davranmadığı bu dönemde, film bir yandan kent çeperlerinde devam eden emek gücünün kentleşmesini; diğer yandan bireysel girişimleriyle üretilen toplu konut projelerinin aksayan yönlerini yansıtmaktadır.

Dönemin bir diğer filmi *Gurbet Kuşları* (1964) ise kırsal kesimden insanların daha iyi bir hayat umuduyla büyük şehre, İstanbul'a göç hikâyelerini dönemin geleneksellik ve modernlik karşıtlığı içinde sunmaktadır. Filmde yansıyan İstanbul manzaralarında, henüz kent merkezine çok yakın sınır kültürlerin farklı anlam katmanları ile kendilerini yapılaşmış çevrede nasıl ifade ettikleri görülmektedir. Kitlesel göçün kent çeperlerinde oluşturduğu gecekonduların yerleşimleri İstanbul manzarasında yerini almıştır.

Modernliğin siyasal bir proje olarak doruğa ulaştığı bu dönemde yine *Ah Güzel İstanbul* (1966) Boğaz manzaraları eşliğinde, Batılılaşma eğilimleriyle yozlaşan kentli karakterlere karşı, hayallerinin peşinde kente gelen geleneksel, kırsal kesimin saf, temiz karakterlerinin etkileşimlerini, çatışmalarını yansıtır. İstanbul'un Boğaz'daki görkemli yalılarının hemen yanı başında bile kurulmuş gecekondularından sahneler sunmaktadır. Cumhuriyet'in modernleşmecî sürecinin olumlu ve olumsuz yansımalarının izlerini taşıyan film daha sonra yaşanacak kentsel manzaralar ve çekilecek filmlere oranla modernleşme konusunda henüz ümitlidir.

1965-1980 yıllarında olgunlaşma döneminde Türk sinemasında İstanbul gecekonduları, şehrin sefil şartlarını yansıtan sinemasal bir dekor olmaya başlamıştır. Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet*'ten (1974) oluşan göç üçlemesi, toplumsal yapılardaki değişimlerin kentsel mekândaki yansımalarının sosyo-kültürel, ekonomik ve politik düzlemlerde ele alındığı belge niteliğinde filmlerdir.

Ertem Eğilmez'in *Canım Kardeşim* (1973) filminde melodrama yakın özellikler taşısa da, İstanbul'un gecekonduları ve çevresinin sorunları gerçekçi öğeler taşıyan bir anlatı yapısıyla yansıtılmıştır. Çamur içinde kalan yolları, derme çatma barınaklarıyla, köye özgü yaşam biçimleri ve bütün sağlıksız koşullarıyla gecekondularda sefaletin izleri görülmektedir. İstanbul kenti artık işsizliğin arttığı, yolu olmayan, suyu olmayan yoksulluğun hüküm sürdüğü kent çeperleriyle beyaz perdeye yansımaktadır.

Dönem filmlerinden Kartal Tibet yapımı *Sultan*'da (1979) da tümüyle gecekondular halkını, günlük yaşamları canlandırılmaktadır. Arsa spekülasyonları, yerlerinden çıkartılan gecekondulular, yıkımlar gündeme getirilmektedir.

1980'lerle birlikte bireyseller döneminde Türk sineması iç ve dış göçün hızla artması ile bu kesime hitap eden, kentin içinde bulunduğu kriz ortamının ve sosyal dönüşümün de etkisiyle arabesk filmleri gündeme getirmiştir. Türk sineması bu sefer de İstanbul'da oluşmuş ne köylü ne kentli, etnik, mezhepsel ve cinsiyete bağlı olarak farklılaşan gecekondulu 'ötekiler'ini ele almaktadır.

Kente yeni gelenler için artık kendi imkânlarıyla bir gecekondular inşaa etmek mümkün değildir. Yersizlik ve barınma problemini etkili bir şekilde anlatan Ali Özgenürk'ün *At* filmi arabesk kültürün yansımalarını sunmaktadır. Marjinal sektörün hızla yaygınlaşmasını gözler önüne seren film 80'li yıllarda iyice belirginleşen gelir

eşitsizliğini, kent içi sosyal tabakalaşma ve mekansal segregasyonu, kentin artık kalıcı hale gelmiş gecekonducularını realist anlatımlarla yansıtmaktadır.

Konut sorununu merkeze alarak işleyen bir diğer dönem filmi *Bir Avuç Cennet* ise Muammer Özer'in gözünden kentin en alt tabakasını oluşturan yeni gelenler için geriye kalan terk edilmiş yaşam alanlarını göstermektedir.

Yine bu dönemde Kemal Sunal komedileriyle, traji-komik yapılarla gecekonduculunun içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel sefalet biçimleri desteklenmiş, İstanbul'un hızla artan kaçak yapılaşma sorununa değinilmiştir. Kartal Tibet'in *Gülen Adam* filmi, yaşadığı sorunlardan bunalarak mutsuz bir toplumsal alana dönüşen kenti ve insanlarını, konut sorununu merkeze alarak incelemektedir.

1990'lı yıllara gelindiğinde ise 'Arabesk' türü, Türk sinemasında etkinliğini yitirmiştir. Sinemaya yansıyan kentin içinde bulunduğu toplumsal kriz onu aynı zamanda yapısal değişimlere sürüklemiştir. Yeni sinemacılar döneminde kent daha çok yalnızlık, yabancılaşma, özgürlük, bireysellik, zamanın hızla akması, moral değerlerin aşınması gibi daha modern kavramlarla betimlenen bir yer olarak görselleştirilmiştir. Bu süreçte modernizm tanımı gereği bireylerin kendisiyle, yaşadığı çevreyle ilişkisi giderek azalmış, yabancılaşmaya neden olmuştur.

Dönemin konut ve gecekondu sorunları artık bir kahramanın çözeceği sadelikten ve basitlikten uzaktır. Artık gecekondu sahibi olmanın da zor olduğu bu yıllarda, İstanbul'a yeni gelen göçmenler ya kentin en uzak gecekondu mahallelerinde kendilerine yer bulmakta ya da varoşlaşan bazı kent merkezlerindeki çöküntü alanlarına sığınmaktadır.

Yeni sinemacılar döneminin daha çok birey üzerinden hareket eden *Eşkıya*, *Laleli'de Bir Azize*, *Sır Çocukları* gibi filmlerde mafyalaşma, yaşanan ağır toplumsal kaos ve travma perdeye taşınırken, yeni dönem evsiz, yersiz göçmenlerin; sakıncalı öteki, varoşlunun İstanbul'u anlatılmaktadır.

Bu dönemin yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz filmlerinde göç senaryoları anlatımın merkezinde yer almasa da karakterler genellikle kentin yabancılaşmış insanlarından seçilmiştir. Yaşadıkları alanlar çoğu zaman şehrin kenar mahalleleri, gecekondu, ya da çöküntü alanlarıdır. Demirkubuz filmlerinde göç olgusu genellikle kendisini yan bir tema olarak hissettirmektedir. Sanayisiz kentleşmenin

getirdiği bunalımlar onun karakterlerinde kentsiz ve yabancılaşmış yarı ölü karakterlere dönüşür.

Yeşim Ustaoglu sinemasında ise göç etmiş insanların kentsel alandaki tutunabilme çabalarına ilişkin manzaralar sunulur. Ustaoglu'nun filmlerinde göç olgusu, ekonomik, kültürel ve politik temaların temelini oluşturur. Güneşe Yolculuk filmi bizleri kentin kırsalına, gecekondu'lara götürür.

Yine dönem yönetmenlerinden Handan İpekçi'nin sineması kentin merkezinden varoşlara, gecekondu'lara doğru yolculuğa çıkarak, ulusal çapta yaşanan 'Doğu Anadolu sorunu'nu temsil etmektedir.

Görüldüğü üzere 50'li yıllardan bu yana İstanbul'un göç ile birlikte yaşadığı kentleşme süreçlerinde ona tanıklık ve eşlik eden Türk sineması adeta bir göç belgeseli sunmaktadır. Kentin yaşadığı tüm değişimler göçü ve İstanbul'u merkezinde tutan bu filmlerde ait oldukları dönemin şartları realist bakışlarla yansıtılmıştır. Ürettiği eserlerle izleyicilerde yapay hatıralar oluşturarak kentin tarihini, belleklere kazıyan Türk sineması, kenti kendi diliyle yorumlayarak oluşturduğu yapay deneyimlerle kent yaşamının algısında ve özümsemesinde, yeni deneyimlerin üretilmesinde etken olurmuş, gerçek mekânlarda, gerçekçi anlatımlar sunan bu filmler aynı zamanda, köylü, varoşlu, sakıncalı, kentli; kısacası tüm 'ötekiler'in birbirlerini anlaması için bir bakış, karşılıklı iletişimi, etkileşimi sağlayan bir pencere sunarak sosyal bir işlev de üstlenmiştir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; yaşanan yoğun ve çeşitli niteliklerdeki göç dalgalarıyla İstanbul'un bugün geldiği bu noktada geçirdiği tüm süreçleri, kentsel ve mimari dönüşümü, sosyo-ekonomik değişimleri, kentsel tabakalaşmayı anlamak için, İstanbul'u ve göçü odağında tutan Türk filmlerini önemli birer belge niteliğinde değerlendirmek, incelemek gerekir.

KAYNAKLAR

- Adiloğlu, F.**, 2005a. Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri, Es Yayınları, İstanbul.
- Adiloğlu, F.**, 2005b. Türk Sinemasında Konut, *Konut Değerlendirme Sempozyumu* içinde, der. Apak, S. & Ülken G., İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Adiloğlu, F.**, 2009. Süha Arın Belgesel Sinemasında Görsel Bir Eylem Olarak Biçim, *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi* içinde, pp.103–111, Tan Kitabevi Yayınları 6, Ankara.
- Akbal Sualp, Z.T.**, 2004. Zaman Mekân Kuram ve Sinema, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Aker, C.**, 2000. Holl ile Konuşma, *Steven Holl* içinde, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 2, İstanbul.
- Akın, İ.**, 2009a. Sinemada Kentsel Okumalar, Dosya Arşivi: 26 Nisan, <http://www.sinemaloji.com>
- Akın, İ.**, 2009b. Türk Sinemasında Köy Kent Tasvirleri, Dosya Arşivi: 1 Mayıs, <http://www.sinemaloji.com>
- Aksel, B.**, 2006. Mimarlık ve Sinemanın Doğasında Yaratıcılık Var, *Sinema ve Mimarlık Söyleşileri II* içinde, Dosya Arşivi: Kasım, <http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari>
- Algan, N.**, 2005. Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* içinde, der. Kanbur, A., Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Albrecht, D.**, 2000. Designing Dreams, Hennessey + Ingalls, Santa Monica, CA.
- Aslan, Ş.**, 2005. 1970'li Yıllarda İstanbul'da Katılımcılığın Örneği Bir Yerel Kent Deneyimi: 1 Mayıs Mahallesi, *İstanbul'da Kentsel Ayırışma/ Mekânsal Dönüşümde Farklı Boyutlar* içinde, pp. 267–286, der. Kurtuluş, H., Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Avcı, A., Özhan, D.**, 2008. Romanesk Kent: Gurbet Kuşlarından Gizli Yüze, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 364–379, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Ayata, S.**, 2003. Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı, *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, pp. 37–56, der. Kandiyoti, D. ve Saktanber, A., Metis Yayınları, İstanbul.

- Bass, D.**, 1997. Insiders and Outsiders: Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome, in *Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia*, pp. 84–100, ed. Penz, F. and Thomas, M., British Film Institute, London.
- Baysan Serim, I.**, 2006. Sinema ve Mimarlık Rasyonel Tahayyülün Bir Parçası Olarak Evrildiler, *Sinema ve Mimarlık Söyleşileri II* içinde, Dosya Arşivi: Kasım, <http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari>
- Berger, J.**, 2002. Görme Biçimleri, çev: Yurdanur salman, pp. 7–17, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bozdoğan, S.**, 1998. Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, pp. 118–135, der. Bozdoğan, S. ve Kasaba, R., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Bozkulak, S.**, 2005. ‘Gecekondu’dan ‘Varoş’a: Gülsuyu Mahallesi, *İstanbul’da Kentsel Ayrışma / Mekânsal Dönüşümde Farklı Boyutlar* içinde, pp. 239–266, der. Kurtuluş, H., Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Bullock, N.**, 1997b. Imaging the Post-War World: Architecture, Reconstruction and the British Documentary Film Movement, in *Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia*, pp. 52–61, ed. Penz, F. and Thomas, M., British Film Institute, London.
- Büyük Larouse**, 1986. Sözlük ve Ansiklopedi, Cilt 20, İnterpress Basın ve Yayıncılık, İstanbul.
- Castro, T.**, 2008. Sinemada Haritasal Kent Anlayışı: Albert Khan’ın ‘Dünya Arşivi’ Deneyimi (1912–1931), *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 82–92, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Clarke, D. B.**, 1997. Cinematic City, Routledge, New York.
- Creton, L.**, 2008. Kentte Sinema Salonlarının Statüsü: Fransız Kent Modeli, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 93–109, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Davis, M.**, 2006. Gecekondu Gezegeni, Metis Yayınları, İstanbul.
- Dmytryk, E.**, 2007. Sinemada Yönetmenlik Oyunculuk Kurgu, çev: Şener, İ., Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Dorsay, A.**, 2006. Mimarlık Hayatımızı Somut Olarak Biçimleyen Bir Sanattır, *Sinema ve Mimarlık Söyleşileri I* içinde, Dosya Arşivi: Kasım, <http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari>
- Eisenhardt, B.**, 2000. Building a Film: Making Concert of Wills, in *Architecture and Film*, pp. 89–100, ed. Lamster, M., Princeton Architectural Press, New York.
- Ekinci, O.**, 1995. Dünden Bugüne İstanbul Dosyaları, Anahtar Kitaplar, İstanbul.
- Erder, S.**, 1996a. İstanbul’a Bir Kent Kondu: Ümraniye, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Esen, S.**, 2000. 80’ler Türkiye’sinde Sinema, Beta Yayıncılık, İstanbul.

- Feigelson, K.**, 2008. Melez Kent Paris, çev.: Gökhan Bulut, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 283–291, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Fillion, O.**, 1997. Life Into Art, Life Fusions in Film, Video and Architecture, in *Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia*, pp. 118-122, ed. Penz, F. and Thomas, M., British Film Institute, London.
- Gürler, S.**, 2002. Kentsel Yeniden Üretim Süreci Üzerine Karşılaştırmalı Çalışma: İstanbul Örneği, *Kentsel Dönüşüm Sempozyumu, 4. Oturum*.
- Harvey, D.**, 1997. Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri, çev: Savran, S., Metis Yayınları, İstanbul.
- Holl, S.**, 2000. Parallax, Princeton Architectural Press, New York.
- Janser, A.**, 1997. ‘Only Film Can Make the New Architecture Intelligible!’: Hans Richter’s *Die neue Wohnung* and the Early Cocumentary Film on Modern Architecture, in *Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia*, pp. 34–47, ed. Penz, F. and Thomas, M., British Film Institute, London.
- Keyder, Ç.**, 1996. Ulusal Kalkınmacılığın İflası, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kireçtepe, A.**, 2001. ed., Kent ve Sinema, <http://www.metropolistanbul.com>
- Kıray, M. B.**, 2007. Kentleşme Yazıları, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Koolhaas, R.**, 1996. Conversations With Students, ed. Sanford Kwinter, Princeton Architectural Press, New York.
- Kracauer, S.**, 2008. ‘Sine-Kent’ Denemeleri: Kentin Gündelik Hayatı-Kameralı Adam, çev.: Albayrak, Ö. B., *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 43–46, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kruth, P.**, 1997. The Color of New York: Places and Spaces in the Films of Martin Scorsese and Woody Allen, in *Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia*, pp. 70–83, ed. Penz, F. Ve Thomas, M., British Film Institute, London.
- Lamster, M.**, 2000. ed., Architecture and Film, Princeton Architectural Press, New York.
- Levinson, N.**, 2000. Tall Buildings, Tall Tales: On Architects in the Movies, in *Architecture and Film*, pp. 11–48, ed. Lamster, M., Princeton Architectural Press, New York.
- Moreno, J.**, 2009. İçinde Yaşanacak Bir Film, *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi* içinde, pp. 87–96, Tan Kitabevi Yayınları 6, Ankara.
- Narlı, N., ve Kotaman, A.**, 2008. Modernleşmeden Küreselleşmeye İstanbul Modeli, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 204–221, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Neumann, D.**, 1996. ed., Film Architecture: Set Designs From Metropolis to Blade Runner, Prestel-Verlag, Munich.

- Odin, R.**, 2008. Bir Kent Gezmek, Bir Film İzlemek, çev.: Melis Baydur, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 429–437, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Oktuğ, M.**, 2008. Kent-Sinema İlişkisine Kuramsal Bir Yaklaşım, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 117–126, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Öncü, A.**, 2000. İstanbullular ve Ötekiler, Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi, *İstanbul Küresel İle Yerel Arasında* içinde, pp. 117–144, der. Keyder, Ç., Metis Yayınları, İstanbul.
- Özer, İ.**, 2005. Avrupa Yolunda Batılama ya da Batılılaşma, Truva Yayınları, İstanbul.
- Özdamar, Z.**, 2006. İstanbul'un 1950–1990 Dönemindeki Kentsel Gelişiminin Türk Sinemasındaki Temsili, Yüksek Lisans Tezi, Tez Yürütücüsü: Prof. Dr. Mehmet Ocakçı, İTÜ.
- Öztürk, M.**, 2001a. İstanbul'un Modernleşmesi ve Sinema, *Kent ve Sinema içinde*, <http://www.metropolistanbul.com>
- Öztürk, M.**, 2004. Türk Sinemasında Gecekondular, <http://ejts.revues.org>
- Öztürk, M.**, 2005. Sinemasal Kentler: Modernitenin İki 'Kahramanı' Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme, Donkişot Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, M.**, 2008. ed., Sinematografik Kentler: Mekânlar Hatıralar Arzular, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Öztürk, Z.**, 2001b. 1923–1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler – 3* içinde, der. Bayrakdar, D., Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Pallasmaa, J.**, 2000. The Architecture of Image: Existential Space in Cinema, Rakennustieto, Helsinki.
- Penz, F.**, 1997a. Architecture in the Films of Jacques Tati, in *Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia*, pp. 62–69, ed. Penz, F. and Thomas, M., British Film Institute, London.
- Penz, F., and Thomas, M.**, 1997. ed., Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia, British Film Institute, London.
- Perouse, J.**, 2008. İstanbul Varoşları, çev.: Melis Baydur, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 305–315, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Pisano, G.**, 2008. Camera Obscura'dan Sinematografa Kente Görsel Bakış, Çev.: Ece Baykal, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 71–81, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Refiğ H, Glosset, N., Ş.**, erişim Eylül 2010. Halit Refiğ Filmlerinde Aşk ve Ölüm Mekânları, <http://www.mimarlikmuzesi.org>
- Sauvaget, D.**, 2008. Filmografi Yerine, Çev.: Burçak Taran, *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* içinde, pp. 438–442, der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Scognamillo, G.**, 1988. Türk Sinema Tarihi 1960–1986, Metis Yayıncılık, İstanbul.

- Tanrıvermiş, Ş.**, 2009. Sinema ve Mekân, Dosya Arşivi: 22 Nisan, <http://www.sinemaloji.com>
- Tapan, M.**, 1999. Toplu Konut ve Türkiye'deki Gelişimi, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme* içinde, pp. 366–378, der. Sey, Y., Tepe Mimarlık Kültür Merkez, İstanbul.
- Tekeli, İ.**, 1994. The Development of the İstanbul Metropolitan Area: Urban Administration and Planning, Kent Basımevi, İstanbul.
- Tekeli, İ.**, 1999. Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, pp. 136–152, der. Bozdoğan, S. ve Kasaba, R., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Tekeli, İ.**, 2008. Göç ve Ötesi: Toplu Eserler-3, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Tekin, L.**, 2003. Berci Kristin Çöp Masalları, Everest Yayınları, İstanbul.
- Thorns, D. C.**, 2004. Kentlerin Dönüşümü - Kent Teorisi ve Kentsel Yaşam, çev: Nal, E. & Nal, H., Soyak Yayınları, İstanbul.
- Tschumi, B.**, 1996. Architecture and Disjunction, MIT Press, Massachusetts.
- Tümertekin, E.**, 1968. Türkiye'de İç Göçler - Internal Migrations in Turkey, İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Yayını, No.54.
- Ulucan, M.**, 2009. Mon Oncle İle Modern Mimarlıktan Yerel Mimarlığa Yolculuk, *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi* içinde, pp.125–130, Tan Kitabevi Yayınları 6, Ankara.
- Uygun, S.**, 2009. Sinema ve Mekân İlişkisi Üzerine Halit Refiğ'le Söyleşi, Dosya Arşivi: 29 Nisan, www.sinemaloji.com
- Weihsmann, H.**, 1997. The City in Twilight: Charting the Genre of the 'City Film', 1900-1930, in *Cinema and Architecture: Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia*, pp. 8–27, ed. Penz, F. and Thomas, M., British Film Institute, London.
- Wilson, C.**, 2000. Cedric Gibbons: Architect of Hollywood's Golden Age, in *Architecture and Film*, pp. 101–116, ed. Lamster, M., Princeton Architectural Press, New York.
- Valantine, M.**, 2000. Escape by Design, in *Architecture and Film*, pp. 149–158, ed. Lamster, M., Princeton Architectural Press, New York.
- Yıldız, E.**, 2008. Gecekondu Sineması, Hayalet Kitap, İstanbul.
- Vardar, B.**, 2007. Belgesel Sinema Eğitimi ve Belgesel Sinema İle Eğitim, Dosya Arşivi: 27 Kasım, <http://www.belgeselfilm.com>

Sürelî Yayınlar

- Cengizkan, A.**, 2001. Yavuz Turgul İle Sokaklar, Meydanlar, Setler ve Kadrajlar Üzerine Söyleşi , XXI dergisi
- Çizmeci, Ş.**, 2005. Bir Masal ve Beş Masal İçinde, Radikal Gazetesi, 19 Mart Cumartesi Eki.
- Edirne, S.**, 2000. Güneşe Yolculuk, Popüler Sinema Dergisi, Sayı 61, Mart, p. 47, İstanbul.
- Eisenstein, S. M.**, 2004. Montaj ve Mimarlık, Çev: Pekşen A., Arredamento Mimarlık, Sayı 164, Mayıs, p. 126, İstanbul.
- Erkaslan, Ö.**, 2003. 1960'ların Türk Sinemasında İstanbul, XXI Yirmibir Mimarlık, Tasarım ve Kent Dergisi, Sayı 14, Temmuz-Ağustos, pp. 76–79, İstanbul.
- Güzer, C. A.**, 1999. 68'den 98'e Konutun ve Mimarın Kısa Öyküsü, Bir Anatomi Dersi: Ev içinde, Cogito, Sayı 18, Bahar, pp. 242–249, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rattenbury, K.**, 1994. Echo and Narcissus, in *Architectural & Film*, pp. 34–37, Architectural Design Profile 112, London.
- Suner, A. F.**, 2002. 1990lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri, Toplum ve Bilim, Sayı 94, pp. 86–108, Güz 2002.
- Kıraç, R.** 1998. C Blok Üzerine Yönetmenin Sözü - Söyleşi, Klaket, Sayı 7.
- Milliyet**, 05.01.1989. Sinan İki Yeni Belgeselle Araştırılacak, p. 8.
- Milliyet**, 22.01.1990. Çarşı Pazar İstanbul, p. 15 - TV Magazin.
- Milliyet**, 12.02.1990. Biraz Alışveriş, p. 17 - TV Magazin.
- Milliyet**, 12.07.1990. İstanbulun Dünü ve Bu Günü, p. 17 - TV Magazin.
- Milliyet**, 06.07.1996. 'Altın Kent İstanbul' Belgeseli Darphane'de, p. 19.
- Popüler Sinema Dergisi**, 1997. Eşkîya Özel Sayısı, Mayıs, İstanbul.

EKLER

EK A.1: Yabancı Sinema

Das Cabinet des Dr. Caligari	(1920)	Robert Wiene
Neşesiz Sokak	(1925)	Georg Wilhelm Pabst
Potemkin Zırhlısı	(1925)	Sergey Eisenstein
Metropolis	(1926)	Fritz Lang
Kameralı Adam	(1929)	Dziga Vertov
Mavi Melek	(1930)	Joseph von Sternberg
M. Kent Bir Katil Arıyor	(1931)	Fritz Lang
Things to Come	(1936)	Vincent Korda
Mon Oncle	(1958)	Jacques Tati
Playtime	(1967)	Jacques Tati
Blade Runner	(1982)	Ridley Scott
Beşinci Element	(1997)	Luc Besson
Gattaca	(1997)	Andrew Niccol
The Dark City	(1998)	Alex Proyas
Matrix	(1999)	Larry - Andy Wachowski
A Space Odyssey	(2001)	Stanley Kubrick
Minority Report	(2002)	Steven Spielberg

EK A.2: Türk Sineması

Ayestafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı	(1914)	Fuat Uzkınay
Binnaz	(1919)	Ahmet Fehim
Bican Efendi Vekilharç	(1921)	Şadi Fikret Karagözoğlu
İstanbul'da Bir Facia-i Aşk	(1923)	Muhsin Ertuğrul
İstanbul Sokaklarında	(1931)	Muhsin Ertuğrul
İstanbul Senfonisi	(1934)	Nazım Hikmet
Şehvet Kurbanı	(1940)	Muhsin Ertuğrul
Yılmaz Ali	(1940)	Faruk Kenç
Bir Millet Uyanıyor	(1932)	Muhsin Ertuğrul
Kanlı Para	(1953)	Orhan Arıburnı
Bir Şehrin Hikayesi	(1953)	İlhan Arakon
Lüküs Hayat	(1950)	Lütfi Akad
Suçlu	(1959)	Atıf Yılmaz
Otobüs Yolcuları	(1961)	Ertem Göreç
Sokak Kızı	(1962)	Osman F. Seden
Gurbet Kuşları	(1964)	Halit Refiğ
Keşanlı Ali Destanı	(1964)	Atıf Yılmaz
Ah Güzel İstanbul	(1966)	Atıf Yılmaz
Gecekondu Peşinde	(1967)	Feyzi Tuna
Umut	(1970)	Yılmaz Güney
Gelin	(1973)	Lütfi Akad
Canım Kardeşim	(1973)	Ertem Eğilmez
Düğün	(1973)	Lütfi Akad
Diyet	(1974)	Lütfi Akad
Sultan	(1978)	Kartal Tibet
Kapalı Çarşı'da 40 Bin Adım	(1980)	Süha Arın
At	(1981)	Ali Özgentürk
Bir Avuç Cennet	(1985)	Muammer Özer
Gülen Adam	(1989)	Kartal Tibet
Sinan'ın Altın Üçgeni	(1989)	Süha Arın
Dört Mevsim İstanbul	(1990)	Lütfi Akad
Çarşı Pazar İstanbul	(1990)	Canan Evcimen İçöz
Ayasofya	(1991)	Süha Arın
Topkapı Sarayı	(1991)	Süha Arın

C Blok	(1993)	Zeki Demirkubuz
Eşkiya	(1996)	Yavuz Turgul
Altın Kent İstanbul	(1996)	Süha Arın
Ağır Roman	(1997)	Mustafa Altıoklar
Laleli’de Bir Azize	(1998)	Kudret Sabancı
Gemide	(1998)	Serdar Akar
Güneşe Yolculuk	(1999)	Yeşim Ustaoglu
Üçüncü Sayfa	(1999)	Zeki Demirkubuz
Büyük Adam Küçük Aşk	(2001)	Handan İpekçi
Sır Çocukları	(2002)	Aydın Sayman, Ümit C. Güven
Uzak	(2003)	Nuri Bilge Ceylan
Anlat İstanbul	(2004)	Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay
Duvara Karşı	(2004)	Fatih Akın
İstanbul Hatırası - Köprüyü Geçmek	(2004)	Fatih Akın
11’e 10 Kala	(2009)	Pelin Esmer

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Necmiye Epli İşler

Doğum Yeri ve Tarihi: Bafra / Samsun, 12.10.1981

Adres: Al Nahda / Dubai

Lisans Üniversite: İstanbul Teknik Üniversitesi

Necmiye Epli İşler 1981 yılında Bafra’da doğdu. 1999 yılında Bafra Anadolu Lisesi’nden mezun oldu. 2001 yılında girdiği İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nden Ocak 2006’da mezun oldu. Aynı yıl İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı’na başladı. 2003 yılından itibaren 4 yıl Türkiye’de kentsel tasarım ve mimarlık üzerine özel bir şirkette çalıştı. 2007’de Baytur İnşaat ile, bir I.M. Pei projesi olan Qatar İslam Eserleri Müzesi Şantiyesi’nde, 2008’de bir Arato İsozaki Projesi olan Qatar Kongre Merkezi Şantiyesi’nde görev aldı. 2009’da Birleşik Arap Emirliği’nde Dubai Jumeirah Park Villaları Projesinde Şantiye İnce İşler Şefi olarak çalıştı. Halen Dubai’de özel bir şirkette çalışmaya devam etmektedir.