

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
KENTSEL MEKANA BELİRLİ BİR BAKIŞ:
İZMİR'İN SİNEMATOGRAFİK TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

KORHAN TOPCU

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
KENTSEL MEKANA BELİRLİ BİR BAKIŞ:
İZMİR'İN SİNEMATOGRAFİK TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

KORHAN TOPCU

Danışman: DR. ÖĞR. ÜYESİ M. ELİF DEMOĞLU

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi KORHAN TOPCU'nun 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KENTSEL MEKANA BELİRLİ BİR BAKIŞ: İZMİR'İN SİNEMATOGRAFİK TEMSİLİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 28.02.2019 tarih ve 2019-6/22 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi21../03../2019..

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

	Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1.	Tez Danışmanı Dr. Öğr. Üyesi MELİHA ELİF DEMOĞLU	
2.	Jüri Üyesi Prof. Dr. ŞÜKRAN ESEN	
3.	Jüri Üyesi Doç. Dr. AYŞE TOY PAR	

ÖNSÖZ

Öncelikle beni bu konuya çalışmaya yönlendiren Prof. Dr. Mehmet Öztürk'e, birlikte çalışmamızı büyük bir şans olarak gördüğüm tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi M. Elif Demoğlu'na, değerli tez jürisi hocalarıma, lisans ve yüksek lisans eğitimimde üzerimde büyük emekleri bulunan Ege Üniversitesi'nin ve Marmara Üniversitesi'nin kadın akademisyenlerine, tez süresince gösterdikleri büyük desteklerinden ötürü canım anne – babama, eşime, aileme, dostlarıma ve son olarak tezin başından sonuna dek yanımda olan kedimiz Phoebe'ye teşekkür ederim.

Korhan Topcu

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyisim	: Korhan Topcu
Anabilim Dalı	: Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	: Sinema
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi M. Elif Demoğlu
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – 2019
Anahtar Kelimeler	: Kent İmgesi, Kentsel Mekân, Türk Sineması, İzmir.

ÖZET

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KENTSEL MEKÂNA BELİRLİ BİR BAKIŞ: İZMİR'İN SİNEMATOGRAFİK TEMSİLİ

Modernitenin bir ürünü olan sinemada görülen kentsel yaşam, simge mekânlar ve kentlerin gündelik rutinleri, kent kültürünü temsil etme ve kent algısı oluşturma işlevleri görebilmektedir. Kent ve sinema ilişkisi içerisinde bireylerin yaşadıkları çevrede meydana gelen, toplumsal, ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasi gelişmeler hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir.

Öncelikle çalışmada kent imgesi ve mekân kavramlarına değinilerek, sinema – kent ilişkisi, sinemada temsil edilen kentler dâhilinde incelenmiştir. Stüdyo geleneğine başkaldırarak kamerasını kent sokaklarına yönelten, kente aktif bir sinematografik rol biçen sinema akımlarının öncü filmleri irdelenerek bu akımların günümüz sinemasına sundukları katkılar araştırılmıştır. Bölümün sonunda, sinemanın kent gerçekliği ile ilişkisini inceleyen Siegfried Kracauer'ın sine-kent konseptine yer verilmiştir.

Çalışmada Türk Sinemasının başlangıcından itibaren geçirdiği süreçlere değinilerek, ülke sınırları içerisinde gerçekleştirilen ilk film gösterimleri ile çekilen ilk Türk filmi tartışmalarına yer verilmiştir. İstanbul ve İzmir kentlerinde sinema sektöründe

yaşanan gelişmelerin incelenmesinin ardından İzmir’de çekilen konulu ilk uzun metraj film tartışmaları araştırılmıştır. Akabinde 2000 yılına dek olan süreçte Türk Sinemasında İzmir’de çekilen filmler aracılığıyla sunulan kent algısı irdelenmiştir. Son olarak, çalışmanın odağını oluşturan; Masumiyet, Kader, Karnaval, Köksüz, Ben O Değilim, Bornova Bornova gibi kent sınırları içerisinde yer alan karakterlerin bireysel sorunlarını ayrıntılı bir biçimde ele alan ve kentsel mekânı farklı özellikleriyle değerlendirme eğilimindeki yapımlar Kracauer’in sine-kent konsepti dâhilinde, ‘2000 sonrası Türk Sinemasında İzmir’ başlığı altında incelenmiştir.



GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Korhan Topcu
Field	: Radio Television and Cinema
Programme	: Cinema
Supervisor	: Asst. Prof. M. Elif Demoğlu
Degree Awarded and Date	: Master – 2019
Keywords	: The Image of the City, Urban Space, Turkish Cinema, İzmir.

ABSTRACT

A SPECIFIC VIEW OF THE URBAN SPACE IN POST-2000 TURKISH CINEMA: CINEMATOGRAHPIC REPRESENTATION OF IZMIR

The urban life in the cinema, which is a product of modernity, can be seen as symbol spaces and daily routines of cities, to represent urban culture and to create urban perception. It is possible to have information about social, economic, cultural and political developments occurring in the environment of individuals in the relationship between city and cinema.

First of all, in this study, the concepts of urban image and space were examined and the relation between cinema and city was examined within the cities represented in cinema. The contributions of these movements to today's cinema have been investigated by examining the leading films of the cinema movements that direct the camera to the city streets and have an active cinematographic role. At the end of the chapter, the Sine-city concept of Siegfried Kracauer, which examines the relationship of cinema with the reality of the city, is mentioned.

In the study, the processes of Turkish Cinema since its inception are mentioned and the first Turkish film debates with the first film screenings in the country were

discussed. After examining the developments in the cinema sector in İstanbul and İzmir cities, the first feature film discussions in İzmir were investigated. Subsequently, during the process until 2000, the perception of the city which was presented in the films of Turkish Cinema in İzmir was examined. Finally, the focus of the study is; the films that tend to evaluate the urban space in a different way and reflect the individual problems of the characters within the borders of the city such as Masumiyet, Kader, Karnaval, Köksüz, Ben O Değilim, Bornova Bornova were examined in the concept of Sine-city of Kracauer under the title 'İzmir in Turkish Cinema after 2000'.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMA VE KENT İLİŞKİSİ: SİNEMADA DOĞAN VE GELİŞEN KENTLER	6
2.1. Kent İmgesi ve Mekân	6
2.2. Sinema – Kent İlişkisi	11
2.3. Sinemada Kent Temsilleri	17
2.3.1. Kent Senfonileri	17
2.3.2. Sinemada Akımlar ve Kent	26
2.3.2.1. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Roma	27
2.3.2.2. Fransız Yeni Dalga Sineması ve Paris	33
2.3.3. Günümüz Sinemasında Bir Karakter Olarak Paris	40
2.4. Sine-Kent Kavramı	48
3. 2000 YILI ÖNCESİ TÜRK SİNEMASINDA İZMİR	54
3.1. İstanbul ve İzmir’de Sinemanın İlk Yılları	54
3.1.1. İzmir ve İstanbul’da İlk Gösterimler ve Tartışmalı İlk Filmler	54
3.2. 1950’li Yıllar Türk Sinemasında İzmir	67
3.2.1. İzmir’de Çekilen Konulu İlk Uzun Metraj Film Tartışmaları	67
3.3. İzmir’in Resmine Aşık Bir Yeşilçam Sineması	76
3.4. 1980 – 2000 Yılları Arasında Türk Sinemasında İzmir	88
4. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İZMİR	100
4.1. Siegfried Kracauer’in Sine-Kent Konsepti Çerçevesinde İzmir’in Sinematografik Temsili	100
4.1.1. Taşranın Sınırsızlığında “Mekâna Dönüşen Karakterler”: Masumiyet (1997) ve Kader (2006)	101
4.1.1.1. Masumiyet (1997)	102
4.1.1.1.1. Filmin Künyesi	102
4.1.1.1.2. Filmin Konusu	102
4.1.1.1.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi	104
4.1.1.2. Kader (2006)	111
4.1.1.2.1. Filmin Künyesi	111
4.1.1.2.2. Filmin Konusu	111
4.1.1.2.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi	114
4.1.2. Yaşadığı Kente Sıkışanlar: Karnaval (2013), Köksüz (2013)	122
4.1.2.1. Karnaval (2013)	122

4.1.2.1.1. Filmin Künyesi	122
4.1.2.1.2. Filmin Konusu	123
4.1.2.1.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi	124
4.1.2.2. Köksüz (2013)	129
4.1.2.2.1. Filmin Künyesi	129
4.1.2.2.2. Filmin Konusu	129
4.1.2.2.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi	130
4.1.3. Kimliksiz bir Mekân: Ben O Değilim (2013)	138
4.1.3.1. Ben O Değilim (2013)	138
4.1.3.1.1. Filmin Künyesi	138
4.1.3.1.2. Filmin Konusu	139
4.1.3.1.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi	141
4.1.4. Bu Semtte İyilere Yer Yok: Bornova Bornova (2009)	147
4.1.4.1. Bornova Bornova (2009)	147
4.1.4.1.1. Filmin Künyesi	147
4.1.4.1.2. Filmin Konusu	148
4.1.4.1.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi	149
5. GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	158
EKLER	164
KAYNAKÇA	174

1. GİRİŞ

*“Görüntüyü barındıran saatler
Rüyanın binasında eriyip gitti.”*
Walter Benjamin¹

Mekân ve kadraj kavramları, içerdikleri tüm öğeleri ile bir bütünü oluşturmaları bakımından yakın benzerlik taşımaktadır. Sinema çerçevesinde ele alındığında mekân, kadrajı oluşturan ve perde aracılığıyla izleyiciye sunulan mizansende tıpkı ışık, renk, kamera hareketleri, oyuncular, ses ve efektler gibi mizansenini oluşturan diğer tüm öğelerle birleşerek bir bütün oluşturur. Bu bakımdan kendine özgü diliyle verilmek istenilen mesajın bir parçasıdır.

Türk sineması tarihsel açıdan incelendiğinde, Türkiye’de sinemanın kurumsallaşma hareketleri ile Türkiye Cumhuriyeti’nin temellerinin atıldığı zaman aralıklarının paralellik gösterdiği görülecektir. Mustafa Kemal Atatürk; *“Sinema öyle bir keşiftir ki...”* diye başlayan sinemaya dair görüşlerinde; *“Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini tanımalarını, sevmelerini temin edecektir”*² sözlerine yer vererek henüz 1920’li yıllarda bu teknolojik yeniliğin potansiyel gücünün altını çizmektedir. Sinemanın mesafe tanımaksızın dünya üzerindeki tüm kitlelerce benimsenip anlamlandırabileceği bir iletişim aracı olabileceği görüşü benzer bir şekilde Walter Benjamin tarafından şu cümlelerle dile getirilmiştir:

Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelere gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dâhice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar! Bir zamanlar içki evlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca 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

¹ Walter Benjamin, **Tek Yön**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.12.

² Melâhat Özgü, ‘Atatürk’ün Sanat ve Edebiyat Anlayışı’, s. 54’ten aktaran: Evcin, Erol; ‘Atatürk’ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı’, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, S 47, Bahar 2011, s. 536.

*yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız.*³

Antik çağlardan günümüze bir ticaret ve liman kenti olan İzmir; kuruluşundan bu yana bu özelliğini hiç kaybetmemiştir. Bu özelliği sayesinde farklı kültürler İzmir’de harmanlanmış, bu olgu kentin mimari dokusuna da sinmiştir.⁴ Sosyoekonomik açıdan ise bir liman kenti olması dolayısıyla tarih boyunca sürekli bir değişim ve gelişim içerisindeki İzmir kentinin sinema ile tanışması da bu sebepler dâhilinde sinemanın icadından çok kısa bir süre sonrasına dayansa da mekânsal olarak ilk kurmaca uzun metraj filmin çekimleri için 55 yıl gibi uzun bir süre geçmiştir.

Sinema serüveninin başlangıcı, 28 Aralık 1895 tarihi olarak kabul edilmektedir. Yani, Auguste ve Louis Lumière Kardeşler’in, Paris’te bulunan Salon Indien du Grand Café’de, *cinematograph* adını verdikleri aygıt aracılığıyla halka yaptıkları ilk gösterim ile birlikte. Fakat bu gelişmeden daha geriye gidilecek olursa, Edward Muybridge’nin 1878 yılında Palo-Alto hipodromunda gerçekleştirdiği yarış atlarının seri çekilen fotoğrafları deneyi ile hareketli görüntünün yaratıcısı olarak anıldığı görülecektir. Kısacası bu çalışmada; serüveninin başlangıç noktalarından birisi olan California’daki Palo-Alto hipodromundan itibaren sinemanın, dünya geneline yayılıp ülke sınırlarımıza girişi ele alınırken; ayrıca filmlerdeki kentsel mekân kullanımlarının incelemesi amaçlanmıştır.

İzmir’de çekilen filmlerin, mekânsal olarak değerlendirme biçimlerinin araştırıldığı bu çalışmada yer alan filmlerde; kentin özellikle hangi bölgelerinin çekim mekânı olarak kullanıldığı ve bu çekim tercihlerinin, filmlerde sinemasal öykülerinin gidişatına ne gibi katkılarının olduğu sorularına yanıt aranmıştır. Seçilen filmlerin Alman Sosyolog Siegfried Kracauer’in sine-kent konsepti dâhilinde incelenmesi amaçlanmaktadır.

Türk Sinemasında mekân ve kent üzerine yapılmış olan çalışmalar incelendiğinde İzmir’i konu alan bir çalışma yok denebilecek kadar azdır. Bu anlamda genel çerçevede İzmir’in sinemadaki temsilinin öncelikle belirlenmesi ve

³ Walter Benjamin, **Pasajlar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.72.

⁴ İzmir’in Tarihi, Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi, <<http://www.apikam.org.tr/Bagimsiz/izmirin-tarihi>>, (E.T: 17.11.2017)

konumlandırılması amaçlanmıştır.

Çalışma kapsamında, üç ana başlık altında zamanla değişen kent yaşantılarının sinemada nasıl değerlendirildiği temel taşı filmler ve akımlar öncülüğünde irdelenerek, Türk Sinemasında ise İzmir’de çekilen filmler üzerinden incelenecektir.

Tezin ilk bölümü olan giriş kısmında; çalışmanın ortaya çıkış amacı kent ve sinema bağlamında özetle açıklanarak devamında, tezin kapsamı ve yöntemi belirtilecektir.

Tezin ikinci bölümünde; çalışmanın temelini oluşturan kent ve sinema ilişkisinin tarihsel süreç kapsamında kesişim noktaları belirlenmeye çalışılarak; kent imgesi, mekân gibi kavramlara değinilecektir. Sinema ve kent ilişkisinin, dünya sinemasının kilometre taşı örnekleriyle ne şekillerde ele alındığı incelenecek ve farklı sinema akımlarında bu ilişkinin değerlendiriliş tarzları örneklerle açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca bu bölümde, çalışmanın dördüncü bölümünde 2000 sonrası Türk Sinemasında İzmir’de çekilen filmlerin kentsel yaşantıyı yansıtmaya biçimlerinin irdelenmesine öncülük edecek olan Siegfried Kracauer’in Sine-Kent kavramı üzerinde durulacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde; *2000 Yılı Öncesi Türk Sinemasında İzmir* başlığı altında çalışmanın odak noktası olan İzmir kentinde, sinemanın icadından 2000 yılına dek yaşanan gelişmeler kentte gerçekleştirilen film örnekleri üzerinden incelenerek, filmlerdeki kent yaşantısının temsili ve kentsel mekânın değerlendirme biçimleri araştırılacaktır. Öncelik olarak sinemanın icadının ardından Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına ulaşma serüveninden başlanılarak öncü sayılan yerel yapımların kent ile ilişkisi incelenecektir. Zaman içerisinde kendine has bir sinema pratiği edinen Türk Sinemasında, Yeşilçam olarak da adlandırılan 1950 sonrası döneme değinilerek, Yeşilçam Sinemasının kenti ele alış biçimleri saptanacaktır. Bu döneme ait film örnekleri üzerinden İzmir’deki kentsel mekânın ve kent yaşantısının beyaz perdedeki izdüşümleri araştırılacaktır. Çalışmanın devamında, Yeşilçam Sineması sonrası yeni bir kimlik arayışına geçen Türk Sinemasında kentsel açıdan filmlerdeki sinematografi irdelenerek 2000 sonrası Türk Sineması film örneklerine hangi açılardan katkıda buldukları sorusuna cevap aranacaktır.

Tezin dördüncü bölümünde, çalışmanın odak noktası olarak belirlenen 2000 Sonrası Türk Sinemasında İzmir'i kentsel mekân olarak tercih eden filmler ele alınacaktır. İkinci bölümde bahsedilen Siegfried Kracauer'in Sine-Kent kavramı dâhilinde, 2000 sonrası Türk Sinemasında İzmir'in sinematografik temsiline ışık tutularak, sinema ve kent ilişkisi temelinde İzmir'deki kentsel mekânların değerlendirilme biçimleri ile kentsel yaşamın betimlenişleri incelenmeye çalışılacaktır.

Beşinci ve son bölümde ise, sinema ve kent ilişkisinde, İzmir'in mekânsal açıdan sinematografik temsilinin genel bir değerlendirmesi yapılacaktır.

2000 yılı sonrası Türk Sinemasında İzmir'in sinematografik temsilinin incelemesinin yapıldığı bu tez çalışmasında, öncelikli olarak literatür araştırması yapılmıştır. Kent ve sinema ilişkisine değinen kaynaklar temel alınmak üzere tezin kuramsal çerçevesinin belirlenmesinin ardından, dünya sinema tarihinde sine-kent konseptine uygun olduğu düşünülen filmlerin taranması yapılmış ve bu filmlere dair yazılı kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır.

İzmir'in Türk Sinemasındaki kentsel temsiline odaklanan bu çalışmada yazılı kaynak araştırmasının dışında çekimleri İzmir'de gerçekleştirilen tüm filmlere ulaşılmaya çalışılıp bu filmler listelenerek mekânsal açıdan bu listenin nasıl değerlendirilebileceği üzerine danışman tavsiyelerine başvurulmuştur. Sine-kent konsepti dâhilinde; realitenin öyküleştirilerek stilize edildiği, gündelik yaşantının fiziksel gerçeklik aracılığıyla sunulduğu ve sosyo-sinetik (toplumsal – sinemasal) çözümleme gerçekleştirmeye imkân tanıyan filmlerin 2000 sonrası Türk Sinemasında giderek artan örnekleri bu çalışmanın odağını belirleyen en temel etmen olmuştur.

Kent ve sinema ilişkisini sine-kent konsepti aracılığıyla İzmir'de çekilen filmler üzerinden incelemeyi hedefleyen bu çalışmada, 2000 yılı öncesinde ülkede sinemaya dair yaşanan gelişmelerin beyaz perdeye olan yansımaları araştırılmıştır. Türk Sinemasının sayısal olarak en üretken olduğu Yeşilçam Sinemasında İzmir'de çekilen filmlerin mekânsal olarak kenti değerlendirme biçimleri incelenmiş ve izleyicilerde İzmir'e dair bilişsel bir harita oluşturan sembolik mekânlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Uzun bir dönem bu sembolik mekânlardan beslenen Yeşilçam sonrasında yeni bir kimlik

arayışındaki Türk Sinemasının mekânsal yönelimleri, ele aldıkları öyküler çerçevesinde sine-kent konsepti dâhilinde incelenmiştir. İzmir'in sinematografik temsilinde kullanıldığı belirlenen *İzmir Saat Kulesi ve Konak Meydanı*, *Konak Pier*, *Kordon*, *Pasaport*, *Cumhuriyet Meydanı ve Efes Oteli*, *Alsancak Limanı*, *Basmane*, *Asansör*, *Güzelyalı*, *Güzelbahçe*, *Kültür Park Fuar Alanı*, *Kadife Kale*, *Varyant*, *Şirinyer Hipodromu ve Karşıyaka-Bostanlı Sahili* gibi sembolik mekânlar sık sık ziyaret edilmiştir. Bu mekânsal gözlemler aracılığıyla tez kapsamında incelenecek filmlerde kullanılan film mekânları ile gerçek mekân karşılaştırmalarının yapılabilmesi amaçlanmıştır.

Film üretiminin yüksek olduğu Yeşilçam Sinemasında, İzmir'de çekilen veya başka illerde başlayıp hikâyesinin bir şekilde İzmir'e uzandığı filmlerde kente dair sembolik mekânlara sıklıkla yer verilmiştir. Bu durum, bir süre sonra filmlerde yerleşik bir kalıp halini almıştır. İzmir'de çekilen filmlerin hemen hemen hepsinde kullanılan mekânlar, kente özgü bir fon oluşturması sebebiyle tercih edilmiştir. Tezin inceleme odağını oluşturan 2000 yılı sonrası çekilen Türk filmlerinde ise mekânsal açıdan tercih edilen çekim alanları incelenmek istenerek bu alanların alışlagelmiş anlamlarının dışında kullanılıp kullanılmadıkları araştırılacaktır. Ayrıca incelenen filmlerde, sembolik kent mekânlarının dışında yine kentin kapsamında bulunan diğer mekânlara yer verilip verilmediği sorusu tezin araştırma alanlarından bir diğerini oluşturmaktadır. Bu sorular dâhilinde *Masumiyet* (Yön: Zeki Demirkubuz, 1997) ve 2000 sonrası çekilen *Kader* (Yön: Zeki Demirkubuz, 2006), *Bornova Bornova* (Yön: İnan Temelkuran, 2009), *Ben O Değilim* (Yön: Tayfun Pirselimoglu, 2013), *Köksüz* (Yön: Deniz Akçay, 2013) ve *Karnaval* (Yön: Can Kılıcıoğlu, 2013) filmlerinin, kenti mekânsal bir değerlendirme biçimi olarak nasıl ele aldıkları ayrıntılı bir şekilde araştırılacaktır.

2. SİNEMA VE KENT İLİŞKİSİ:

SİNEMADA DOĞAN VE GELİŞEN KENTLER

Kent kavramı, tarihsel açıdan sinemaya oranla çok daha öncelere dayansa da icadıyla birlikte sinema, kentin fiziksel devinim içerisinde tüm yaşamsal faaliyetlerine ev sahipliği yapan bir alan meydana getirmiştir. Modernizmle birlikte yeniden doğan kent imgesi ve mekân kavramlarının sinema üzerinden ele alınacağı çalışmanın bu bölümünde farklı coğrafyalarda yer alan ve sinema tarihi boyunca sayısız filme ev sahipliği yapan sine – kent konseptleri incelenecektir.

2.1. KENT İMGESİ VE MEKÂN

*“Tarihe tanıklık eden kent,
kendini tarihselleştiren imgeler üretir.”*
Z. Tül Akbal Süalp⁵

Sinema, her koşulda içinde bulunduğu iklimden beslenen; kendini meydana getiren etkenlerin özelliklerini barındıran bir yapıya sahiptir. Herhangi bir zaman diliminde, bu yapı dâhilinde izleyiciye sunulan kentsel görseller filmin ortaya konduğu coğrafyaya dair izler taşımaktadır. Bu tanıklık deneyiminde izleyici aynı zamanda, kentin de tıpkı sinema gibi içinde bulunduğu iklimin, dününü- yarınını, gelişim ve yitirilişlerini gözlemlene fırsatı bulabilmektedir. Öztürk’ün belirttiği üzere, binlerce yıldan beri kentler, matematik, geometri, felsefe, ideoloji ve kültürel sembollerin belirtilerini göstermektedirler. Kentler, her zaman hayatın bütünlüğünü yansıtır. Kent, hayatın her şeyiyle yoğun biçimde yaşandığı bir mekândır.⁶

“Mekân” ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle hem kavram hem de gerçekliktir, yani, toplumsaldır. Bu yüzden, ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yine, cansız, sabit, durağan değil, canlı, değişken ve akışkandır. Sürekli diğer mekânlara uzanır ve geri döner, onlarla birleşir ya da çatışır. Bu akışlar, birleşmeler ve çatışmalar -ki, farklı zamanlarla olur- bir diğerinin ya da öncekinin üzerine yerleşir ve mevcut mekânı üretir. Bir başka ifadeyle, (toplumsal)

⁵ Z. Tül Akbal Süalp, **ZamanMekan**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, s.122.

⁶ Mehmet Öztürk, **Sine-Masal Kentler**, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s.39.

mekân, birçok boyutuyla, ona katılan, anlamlandırılan ve anlamlandırılmayan, algılanan ve doğrudan deneyimlenen, pratik ve teorik akışlarla üretilir. Mekân aynı zamanda, bir toplumsal üretim(süreci)dir ve toplumun üretiminin hem sonucu hem de ön-koşuludur. Bu süreci açığa çıkarmak, teoride yeniden kurmak için, “nesneden (mevcut mekândan) onu üreten, yaratan eyleme geri gitmek”, “üretim ve anlamlandırma sürecini yeniden kurmak” gerekir.⁷

Mekân, üretim tarzına hem sonuç hem de neden ve gerekçe olarak müdahale etse de bu üretim tarzıyla birlikte değişir. Toplumla birlikte değişir. Dolayısıyla, mekânın tarihi vardır. Hala yazılmayı bekleyen bir tarihtir bu.⁸

Her bir üretim tarzı, kendine özgü mekânlar üretir. Dahası, üretim ilişkilerine toplumsal varlık kazandıran, mekânsal varlıklardır. Ancak, üretim tarzı ile üretilen mekân arasında tam bir karşılıklık olmayabilir; feodalizmin çözülmesi ve ticaret kapitalizminin yükseldiği dönemdeki Rönesans kenti örneğindeki gibi, mekânları üreten, üretim tarzları arasındaki çelişkilerdir de. Diğer yandan üretim ilişkileri, mekânın üretimi sürecine, kendi çelişkilerini de aktaracaktır. Bu yüzden mekânın, mekâna kazanmış bir tarihi vardır.⁹

Mekânı yorumlarken tek taraflı bir değerlendirme yapmak birtakım yanılgılara sebebiyet verebilir. Mekâna dair bir okumanın yapılabilmesi için doğal mekân ile üretilmiş mekanın ilişkisi birlikte değerlendirilmelidir. Lefebvre'e göre, “*imal edilen mekân, doğal denen nesnel mekânın doğallıktan çıkmasının ya da çıkarılmasının bir sonucudur.*”¹⁰ Doğal mekân ile kentsel mekânın aşı yüklü ve karmaşık bir yapı içerisinde olduğunu savunan Lefebvre, “*mekân düzenler, çünkü bir düzen, dolayısıyla bir düzensizlik içerir*” önermesiyle, mekânın bedenlere hükmettiğini, jestleri, yol ve güzergâhları buyurduğunu ya da yasakladığını ifade etmektedir.¹¹

Tasarlanan ve algılanan mekânı Roma üzerinden açıklayan Lefebvre, Roma'nın

⁷ A. Merrifield, “**Henri Lefebvre: A Socialist in Space**”, **Thinking Space**, der. M. Crang ve N. Thrift, Routledge, Londra, 2000, s. 110,113 – 99,101 – 336,337. Aktaran: Avar, Adile Arslan: Lefebvre'in Üçlü-Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği, 2009: Dosya Dergisi, 17, Ankara, s.8.

⁸ Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, İstanbul: *Sel Yayıncılık, 2014, s.25.

⁹ A. A. Avar, **a.g.e.**, 2009, s.9.

¹⁰ Lefebvre, s. 162.

¹¹ A.g.e., s. 163.

kuruluşunun tanımlı törensel kurallara göre gerçekleştiğini belirterek, kurucu Remus'un sabanla bir çember çizdiğini, doğadan bir mekânı çıkardığını ve ona siyasal bir anlam kattığını dile getirirken, bu kuruluş içerisinde her şeyin sembolik ve pratik olduğunu; gerçek ile anlamın, dolaysız ile soyutun buluştuğundan bahsetmektedir.¹²

“Antik site, etrafında dağılanları bir araya getirip toparlar. Doğanın içime, tarihsel bir alanın içine, iyice belirlenmiş ve çevreleyen bir şey karşısında güçlü bir şekilde algılanmış bir durumla birlikte dâhil olarak, bir mekân temsiline yer verir; yurttaşların düşündüğü şey herhangi bir mekân değil, daha geniş bir şeydir: bütün mekânı, yeryüzünü, dünyayı temsil edişleridir. Buna karşılık, sitenin içinde temsil mekânları oluşacaktır; kadınların, hizmetçi ve kölelerin, çocukların kendi zaman ve mekânları olacaktır. Özgür yurttaş, politik asker, mekânsal olarak katılan, kendi sitesi içinde şekillenen dünyanın düzenini hayal eder.”¹³

Lefebvre'e göre, kültürel olanla zihinsel olanı, tarihselle toplumsalı birbirine bağlayan mekân kavramı, karışık bir süreç oluşturmaktadır. Toplumsal mekânın çok sayıda bilgi içerdiğini öne süren Lefebvre, mekânı; “şeyler arasında bir şey, ürünler arasında herhangi bir ürün değildir, onların ortak-varlıkları ve eşzamanlılıkları içindeki ilişkilerini, yani düzeni ve/veya düzensizliği kapsar”¹⁴ sözleriyle açıklar. Keşif, üretim, yaratım eylemlerinden yola çıkıldığında “Yeni, meçhul mekânların, kıtaların ya da evrenin keşfi, her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin üretimi, yapıtların: manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin yaratılması” örneklerini sıralamak mümkündür.¹⁵

Kracauer, mekân tasarımına ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Bir mekânı, tasarlamadan, zihinsel bir edimde dağınık bir biçimde kendini gösteren şeye yoğunlaşmadan görmekle yetinmek; ayrıntılardan yola çıkarak “gerçekliğin” bütününe erişememek, biçimsel içeren içindeki ilişkileriyle konturları kavrayarak düşünmemek; işte ortaya serildikçe bazı büyük ideolojik yanılsamaları fark edebileceğimiz teorik hata!¹⁶

¹² Lefebvre, s. 255.

¹³ A.g.e., s. 255.

¹⁴ A.g.e., s. 99.

¹⁵ A.g.e., s.25.

¹⁶ A.g.e., s.118.

Mekânın bellekte bıraktığı izler, geçmişe yaşanmışlık niteliği kazandırır. Gaston Bachelard, mekân ve bellek ilişkisinin; yaşam alanımızı, yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içinde nasıl doldurduğumuzu, ‘bir dünya köşesine’ her gün nasıl kök saldığımızı gözler önüne sererek açıklanabileceğini savunur.¹⁷ “Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim –sık sık yinelendiği gibi– ilk evrenimizdir” diyen Bachelard, içinde gerçek anlamda oturlan her mekânın ev kavramının özünü içinde barındırdığını savunur.¹⁸ Bachelard’a göre, "soyut" zamandan farklı olarak, "yaşanan" zaman muhakkak mekânla, yerle ilişkili olarak anlam kazanmaktadır.¹⁹ İnsan varlığının ilk evreni olan ev, Bachelard’a göre aynı zamanda hem ruh, hem de bedendir.²⁰ Ev, barınan bireyin barınağının içinde düşünceleriyle gerçekliği; düşleriyle de sanallığı içinde yaşadığı bir alandır. Kurgu ve gerçeğin iç içe geçtiği bu mekânda bellek ve imgelemden her ikisi de birbirinin derinleşmesine katkıda bulunur. Bachelard, bellek ve imgeleme ilişkin görüşlerini şu cümlelerle açıklar:

Her ikisi de, değerler düzeni içinde bir anı bir imge bütünü oluşturur. Böylelikle ev yalnızca günü gününe, bir tarihsel çizgi boyunca, kendi yaşantımızın anlatısında yaşanır olmaktan çıkar. Düşler aracılığıyla yaşamımızda yer alan farklı yuvalar birbirinin içine geçer ve geçmiş günlerin hazinelerini korur. Yeni evimizde aklımıza eski evlerimizin anıları geldiğinde, devinimsiz çocukluğumuzun ülkesine çok çok eski olan gibi devinimsiz o ülkeye gideriz.²¹

Sinemanın ortaya çıkışının, modernleşme sürecindeki kentin gelişimiyle ilişkili olduğu bilinmektedir. Benzer bir şekilde, uygarlığın gelişmesinin kentin gelişmesi ile koşut olduğu görüşü, klasikleşmiştir; öyle ki Batı dillerinde “civilisation” sözcüğü kentli-yurttaş anlamını taşıyan “civitas”tan türetilmiştir; aynı şekilde Arapça’da “medine” ile “kent” aynı anlama gelmektedir; bu sözcüklerin kökeni de “medeniyet”tir.²²

Medeniyet, kent imgesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla kentsel mekânlar da birer ürün olarak toplum(un)dan bağımsız değildir. Kenti meydana getiren

¹⁷ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996, s. 32.

¹⁸ Bachelard, s. 33.

¹⁹ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 53.

²⁰ Bachelard, s. 35.

²¹ A.g.e., s. 34.

²² Öztürk, s.38.

toplumun neden olduğu ekonomik gelişmelerin, kent yapısındaki değişmelerde rol aldığı bilinmektedir. Kısacası tarihsel boyutta yaşanan ekonomik gelişmeler, toplum ürünü olan mekânlar üzerinde etkilidir. Örneğin, 16. ve 17. yüzyıllarda Toskana ve Venedik gibi, her biri birer iş/eser olan kentler, kapitalizm ile birer ürün/meta haline dönüştürülmüşlerdir.²³

Alman sosyolog Ferdinand Tönnies'in Cemaat/Cemiyet²⁴ çalışmasında belirttiği üzere sanayi devrimi ile birlikte endüstriyelleşme ve kentleşme, tüketim toplumunu ortaya çıkarmıştır. Modern toplumun -zoraki ya da tercihen- bir parçası olan bireyler, kentsel yaşamın getirilerinin bilincinde oldukları kadar kendilerini savunmak zorunda oldukları birtakım güçlüklerin de farkındadırlar. Bireyler, birbirleriyle sıkı ilişkilerinin olduğu cemaat düzeninden tamamen bireysel çıkarların ön planda olduğu cemiyet yapılanmasının içerisinde bir takım yaşamsal refleksler göstermek durumundadırlar. Modern hayatın en derin sorunları, bireyin, bunaltıcı toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayal tekniği karşısında kendi varoluşunun özerklik ve bireyselliğini koruma talebinden doğar.²⁵

Taşra ve kent hayatının bireyler üzerindeki farklı etkileri üzerine bir diğer Alman sosyolog Georg Simmel, Bireysellik ve Kültür kitabının Metropol ve Zihinsel Hayat başlığı altında şunları dile getirmiştir:

“şehir, caddeden her geçişle, ekonomik, mesleki ve toplumsal hayatın tüm temposu ve çeşitliliğiyle, ruhsal hayatın duyuşsal temelleri konusunda kasaba ve taşra hayatıyla kendisi arasında derin bir karşıtlık kurar. Metropol farklılıklara bağımlı bir mahlúk olarak insanı taşra hayatının gerektirdiğinden daha çok bilinçliliğe mecbur eder. Taşrada hayatın ve duyuşsal zihinsel imgelerin ritmi daha yavaş, daha alışılmış ve daha düzenli şekilde akar. Kasabalardaki duyuşlara ve duyuşsal ilişkilere dayalı ruhsal hayatın tersine, metropoldeki hayatın esasen düşünsel (intellectualistic) olduğunu görürüz. Kasabadaki ilişkiler ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmışlardır ve en rahat, kesintisiz alışkanlıkların düzenli ritmi içinde serpilirler.”²⁶

²³ Adile Arslan Avar, **Lefebvre'in Üçlü-Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği**, 2009: Dosya Dergisi, 17, Ankara, s.9.

²⁴ Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft (Community & Society)*, 1887.

²⁵ Georg Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.318.

²⁶ Simmel, s.318.

Toplumsal kırılmalar ve kentsel kriz, küreselleşme çağında tüm coğrafyalara yayılmış bir yapı sergiler. En zengin kentlerde “Üçüncü Dünya”ya özgü yoksulluk görülebileceği gibi, bir “Üçüncü Dünya Kenti”nde de en zengin yaşam biçimi göze çarpabilir.²⁷ Öztürk’e göre; ticari ilişkilerden sosyal dönüşümlere, şehircilikten sahne sanatları ile diğer kültürel biçimlere ve gündelik yaşamın en ince ayrıntısına dek; kent, uygarlıkların en zengin ifadelerini içinde barındırıp yeni biçimlerle yeniden üretme yeteneğine sahiptir. Kentsel hayatın formunu şekillendiren olgular, toplumsal yapılar aracılığıyla sürekli olarak kendini üretir.²⁸ Bu üretim süreçleri modern kentsel alanın oluşumuna her zaman olumlu bir katkı sunmayabilir fakat sonuç olarak kent de her türlü zihniyet ve oluşumu içinde barındırabilecek bir yapıya sahiptir.

2.2. SİNEMA – KENT İLİŞKİSİ

Mekân ve kadraj kavramları, içerdikleri tüm öğeleri ile bir bütünü oluşturmaları bakımından yakın benzerlik taşımaktadır. Lefebvre’nin *Mekân nedir?* sorusuna vermiş olduğu yanıt: “Ne “yaşantı”nın –bir tablonun çerçevesiyle karşılaştırılabilen- basit bir “çerçeve”sidir, ne de sadece içine konulan şeyi neredeyse ilgisizce kabul etmek zorunda olan bir biçim ya da kapsayıcıdır” şeklindedir.²⁹ Sinema alanında mekân, kadrajı oluşturan ve perde aracılığıyla izleyiciye sunulan mizansende tıpkı ışık, renk, kamera hareketleri, oyuncular, ses ve efektler gibi mizansenini oluşturan diğer tüm öğelerle birleşerek bir bütün oluşturur. Bu bakımdan kendine özgü diliyle verilmek istenilen mesajın bir parçasıdır.

Sinema, kimi zaman binlerce kilometre uzaklıkta yer alan kentsel dokuyu, bir beyaz perde mesafesinde hissetmemize aracılık eden bir keşiftir. Ya da kısaca, Michel Marie’nin dediği gibi, “*sinema, kentsel bir keşiftir.*”³⁰ Fransa’da bir kentin kucağında dünyaya gelmiş, kısa sürede en uzak coğrafyalara yayılmıştır. Sinemanın doğuşu ve kent ile olan etkileşimine ilişkin Öztürk, urbanizm ya da modern kentin de aşağı yukarı eşzamanlı olarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Bir eğlence, öğrenme, düş âleminde

²⁷ Öztürk, s.29.

²⁸ A.g.e., s.12.

²⁹ Lefebvre, s.118.

³⁰ Michel Marie ‘Filmlerde Kentsel Tema’ **Kente Sinema, Sinemada Kent** içinde. Der: Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Pales Yayınları, 2014, s.73.

yaşama, çalışma düzeninden kaçma, kahkahalarla gülme mekânı olarak sinema, teknik olanakları ve artistik büyüyle insanlara sonsuz hayal ve taşkınlık sunabilme yeteneğine sahiptir.³¹ Fakat ilk gösterimleri 1895 yılında yapılmaya başlanan sinemanın yukarıda bahsedilen potansiyelinin farkına varılması 20. yüzyılın ilk çeyreğine tekabül etmektedir. Sinemanın ilk ürünleri, sabit kamera aracılığıyla, gündelik yaşamın doğal akışının hareketli fotoğraflar şeklinde kayıt altına alınmasıyla ortaya çıkmıştır. Kracauer'e göre temel olarak fotoğraf ile aynı özelliklere sahip olan sinema; fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanıma sahiptir ve bu nedenle de fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetinin etkisindedir.³²

Sinemanın öncüllerinden Lumière Kardeşlerin gösterimlerine varan birtakım gelişmeleri Kracauer şu şekilde özetlemiştir:

*Rahimdeki embriyo gibi fotoğrafik film de apayrı bileşenlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Fotoğrafik film, Muybridge ve Marey'in kullandığı şekliyle enstantane fotoğraf ile laterna magica ve fenakistiskopun kombinasyonundan doğmuştur. Sonradan bu kombinasyona kurgu ve ses gibi fotoğrafik olmayan unsurların katkıları eklenmiştir. Her halükârda fotoğrafın –bilhassa da enstantane fotoğrafın- bu unsurların en önemlisi olduğu iddiası gayet meşrudur, çünkü film içeriğinin tesis edilmesinde belirleyici olan etken hep fotoğraf olmuştur ve hala da öyledir. Fotoğrafın doğası filmin doğasında yaşar.*³³

Sinemanın biçimsel ve teknik özellikleri aracılığıyla, gerçekliğin sunumuna ilişkin olarak Demoğlu; “sinemanın gerçeklik izlenimini yaratırken öne çıkan yanı, sanat olmasından da kaynaklanan estetik yanıdır; görsel materyallerin estetik biçimde gerçekliği yaratmada nasıl kullanıldığıdır”³⁴ görüşünü savunur. Kracauer, sinematografik özellikler ve gerçekliğe ilişkin tespitinde, fiziksel varoluşu tesis ederken filmin iki açıdan fotoğraftan ayrıldığını savunur: “Gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapar.”³⁵ Ayrıca Kracauer'e göre; insan veya değil, ham doğanın bu tezahürleri fiziksel gerçekliğin alanına girdiği

³¹ Öztürk, s.15.

³² Siegfried Kracauer, **Film Teorisi**, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s.107.

³³ Kracauer, s.105.

³⁴ Elif Demoğlu, **Düş ile Gerçek Arasında Sahte Belgesel**, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s.34.

³⁵ Kracauer, s.124.

için, sinematik konular arasında yer alır.³⁶

Lumière Kardeşlerin, yaşamı olduğu gibi yansıtan kamerasındaki gerçekliğini, Jean-Luc Godard, 1963 yapımı filmi *Le Petit Soldat* aracılığıyla; “*Fotoğraf gerçektir. Sinema, saniyede 24 defa gerçektir*” sözleriyle tanımlamaktadır. Fotoğrafın kaydettiği hareketsiz görsellerin sinemanın keşfiyle hareket kazanması ve bu hareketli görüntülerin bir izleyici kitlesinin beğenisine sunulması, farklı coğrafyalarda arka arkaya birçok denemeyi de beraberinde getirmiştir. Çok geçmeden sinema belgesel türündeki gündelik yaşamın birebir kopyalandığı özelliğini geliştirerek kurmaca bir yapıya büründü.

Modernleşme(meye)n bireylerin kentsel yaşamları, sinemanın ilk ürünlerinden itibaren modernleşen kent arka planında işlenen konular arasındadır. Kent – birey, sinema – kent ve birey – sinema üçgeninde ilerleyen bu karşılıklı etkileşim döngüsünde modern hayatın zorluklarını açığa çıkarmak, eleştirmek ve düşündürebilmek sinemayı sadece bir eğlence aracı olarak görmeyen sinemacıların temel misyonları arasındadır. Bu şekilde sinema, izleyici konumundaki kentli bireyin kendi problemleriyle empati kurulduğunu hissedebileceği bir nefes alma mekanıdır.

Sinema, görüneni göstererek görünmeyeni hissettiren bir araçtır. Teknik özelliklerini kullanarak fiziksel bir varoluştan psikolojik bir çıkarım olanağı sunar. Kentsel mekânın fiziksel gerçekliği, -yönetmenlerin teknik tercihleri dâhilinde- gösterişli, büyüleyici, masalsı olabildiği gibi, ürkütücü, katı ve merhametsiz bir görünüme de sahip olabilir. Rudolf Arnheim’a göre, Pudovkin’in *The End of the St. Petersburg* (1927) filminden örnekle kentsel mekânlar, alan derinliği ve perspektif gibi sinematografik kavramlar ile kolaylıkla verilmek istenen mesajın sembolik bir aracı olarak değerlendirilebilirler. Filmde, aç kalmış iki köylünün iş aramak için kente geldiği sahnede kentin büyüklüğü ve köylülerin çaresizliği kent meydanındaki çar heykelinin görsel açıdan heybetli sunumuyla betimlenmiştir. Elini buyurgan bir şekilde kaldırmış çarın at üzerindeki heykeli kadrajın ön planında yer alırken; arka planda, boş kent meydanında karınca kadar küçük görünen iki köylünün başları öne eğik bir şekilde yürüdükleri görülür. Pudovkin’in kurmuş olduğu mizansenin sembolik önemi: “iki köylüyü acınacak,

³⁶ Kracauer, s.146.

çaresiz, korkmuş, kentin büyüklüğü, katı merhametsizliği ve enginliği karşısında dehşete düşmüş bir halde göstermesindedir.”³⁷

Üretilen ilk film kameraları, tasarım mantığı olarak fotoğrafın hareketli bir biçimini oluşturdukları için, sinemanın ilk ürünleri de fotoğraf makinesiyle çekilmiş gibi, gündelik hayatın hareketlerini yakalayan çalışmalardır. Beyaz perdede bir lokomotifin izleyicilerin üstüne doğru gelmesi, bir fabrikadan işçilerin çıkışı, insanların sokaklarda gidip gelmeleri, bir duvarın gözler önünde yıkılması, seyirciye yepyeni ufuklar açıyordu. Seyirci görsel, canlı, bir serüvene katılıyordu.³⁸ İlk örneklerin mekânsal bir değerlendirmesi yapılmak istenirse bu hareketli görüntülerin fotoğrafik özelliklerinden yola çıkılmalıdır. Trenin gara gelişi, fabrikadan çıkan işçiler gibi filmler üzerinden arka planda görünen kent ve kent hayatı ile kentlilerin –gösterilen- gündelik rutinleri, giyim kuşam tarzları üzerinden o döneme ait önemli bilgiler edinmek mümkündür.

Öztürk’e göre, Lumière ve Méliès’le birlikte kent, sinemasal bir doku olmuştur. Paris bulvar ve sokaklarının müdavimleri de film sanatının ilk sahne ve aktörleri olmuştur. Fakat ilk film gösterimleri yalnızca alt tabakaya hizmet eden bir yenilik olarak yorumlanmıştır. Önceleri burjuva ve kültürel seçkinler tarafından küçümsenen sinema, yaşanması güç kentlerde tutunmaya çalışan “sokak insanı”nın “cenneti”ydi.³⁹ Bir süre sonra günlük hayatın bu hareketli fotoğrafları ilgi çekiciliğini yitirmiştir.

Sinemanın seyrini değiştiren olay ise tesadüfi bir biçimde kurgunun sinemaya dâhil oluşudur:

*Lumière Kardeşlerin çalışmalarından esinlenen Georges Méliès, bir gün Paris’in Opera Alanı’nda çekim yaparken, alıcı tutukluk yapar. Kısa bir duraklamadan sonra çekim sürdürülür. Film gösterildiğinde Méliès şaşırır. Çünkü görüntüdeki Madeleine-Bastille omnibüsü birden cenaze arabasına, erkekler de kadına dönüşmektedir. Bunun nedeni, alıcı durakladığı sırada, alandaki nesnelere insanların konumunun değişmiş omnibüsün yerini cenaze arabasının, erkeklerin yerini de kadınların almış olmasıydı.*⁴⁰

³⁷ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, İstanbul: Öteki Yayınevi, 2002, s.57.

³⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009, s. 14.

³⁹ Öztürk, s.15.

⁴⁰ Teksoy, s.35.

Méliès, tesadüfen keşfettiği bu kurgu sihrini pek çok kez nesnelere ve kişileri kaybetmek, tekrar ortaya çıkarmak veya yerlerini değiştirmek gibi amaçlarda kullanır. 1902 yılında çekmiş olduğu *Ay'a Seyahat (Le Voyage Dans la Lune)* ile Méliès, kurgu ve kurgusal mekânlar aracılığıyla sinemaya anlatım bütünlüğünü kazandırmıştır. Filmin konusu; bir grup bilim insanının bir füze aracılığıyla Ay'a seyahati ve burada başlarına gelen maceralarla ilgilidir. Güler yüzlü ayın gözüne yumuşak iniş yapan bilim insanlarına, "Aylılar" iyi gözle bakmaz. Hollywood'un daha sonra western filmlerinde Kızılderililere yükleyeceği işlevi, bu filmde Aylılar üstlenir. Bilim insanları "kötü" Aylıların kovalamasından kurtularak dünyaya dönmeyi başarırlar. Sinemada bilimkurgu türünün ilk örneği sayılan film, otuz sahneden oluşur.⁴¹

Charlie Chaplin ile birlikte komedi sinemasının en iz bırakan isimlerinden olan Buster Keaton, güldürüde kurguyu mekânsal bir değerlendirme biçimi olarak ele alır. Etrafindan sürekli insanların ve araçların geçtiği bir caddede yürürken hareket devamlılığı ile kamera-özne arasında korunan çekim mesafesi gibi teknikler sayesinde arka planın işlek bir caddeden, sarp bir dağ yamacına dönüştüğü görülür. Benzer tekniklerle yapılan mekânsal değişimler dönem izleyicileri tarafından büyüleyici olarak yorumlanır.



Görsel 1: Buster Keaton'ın *Sherlock jr.* (1924) filminden görüntüler.

Kurgu, sinemada hikâye anlatmanın önünü açmıştır. Kurgu, sinemada; tarihi, sanatsal, edebi eserlerin, karmaşık hikâyelerin beyaz perdeye aktarılabilmesinin bir aracı olarak devreye girerken, çok geçmeden filmlerin insani duygular üzerindeki etkileri keşfedilmiştir. Başlangıç olarak eğlence sektörüne hizmet eden sinema, kurgu aracılığıyla hikâyenin devreye girmesi ve mekânsal düzenlemeler ile kitleleri derinden etkileme gücüne kavuşur. İlk kısa filmlerde kamera karşısında öpüşen çiftler, hapşırın, kahvaltı yapan, işlerine giden insanlar görülür. Lumière Kardeşler ya da Edison'a ait olan bu başlangıç dönemi çalışmaları belge – film niteliğindedir. Sinemanın ilk kadın yönetmeni Alice Guy-Blaché ise, 1896 yılında çekmiş olduğu *La fée aux choux / Lahana Perisi* kısa

⁴¹ Teksoy, s.38.

filminde doğumu betimleyen kurmaca bir mizansen oluşturmuştur. Sinemada anlam yaratımı, takip eden yıllarda Méliès gibi yönetmenler tarafından geliştirilen birtakım teknikler aracılığıyla izleyiciyle buluşmuştur. Amerikalı yönetmen W. D. Griffith de *The Birth of a Nation / Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmini gerçekleştirirken bu gücün bilincindeydi. *Bir Ulusun Doğuşu*, paralel kurguyu kusursuz bir biçimde kullanan, yakın planın ve kararmanın gücünden ustalıkla yararlanan, alıcının çevrinme (panoramik) hareketlerine yer veren ve savaş sahneleriyle duygusal sahneler arasında kusursuz bir denge kuran özellikleriyle, o tarihe dek bir benzeri olmayan destansı bir filmidir.⁴² Sovyet sinemacı Sergei Eisenstein'a göre sinemanın bir eğlenceden ya da avuntudan fazla bir şey olduğunun bilincine evrilmesini Griffith'in filmleri sağlamıştır.⁴³ Griffith, 1916 yılında çektiği *Intolerance / Hoşgörüsüzlük* filminde aynı metin üzerinden farklı çağlarda geçen olayları farklı mono renkler kullanarak betimlemiştir. Birbirinden farklı ve bağımsız gelişen olayların hepsinde ortak olarak hissedilen hoşgörüsüzlük davranışı merkeze yerleştirilmiştir. Griffith bu şekilde, izleyicilerin olayları ve öyküyü değil, sekansların anlamını fark etmesini amaçlıyordu. Bu tür girişimler, sinemada; mekân, hikâye ve anlam üçgenini güçlendiren öncü adımlar olarak tarihteki yerini almaktadırlar.

19. yüzyıl sonlarından itibaren, yalnızca çeyrek yüzyılda, sinemada; etkisi hala süren bir dizi sinematografik buluşlara imza atılmıştır. Modern kentin doğuşuyla tarihsel bir yakınlığa sahip olan sinemada ayrıca, günümüze değin pek çok farklı akım ve kuramın da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kent hayatı, film biçimini şekillendirirken ve sinema seyircisinin bakış açısı ve alımlama estetiğini etkileme yeteneğine sahip olurken, sinema da kentsel hayatın gündelik akışında, bireysel tutku ve toplumsal bellekte bir iz bırakagelmiştir.⁴⁴

⁴² Teksoy, 80.

⁴³ Sergey Eisenstein, **Film Biçimi**, İstanbul: Payel Yayınları, 1985, s.270.

⁴⁴ Öztürk, s.29.

2.3. SİNEMADA KENT TEMSİLLERİ

20.yüzyılın ilk yıllarında çekilen filmlerin birçoğunda kentteki günlük yaşam ve dolayısıyla bu yaşamın gerçekleştiği kentsel mekânlar arka planı oluşturmaktadır. Fakat sinemada kentsel temsil denilince akla kamerasını sokağın orta yerine yerleştiren yönetmenlerin filmleri gelmektedir. Sinema tarihinin bütününe bakıldığında, Lumière Kardeşler ve Méliès ile başlayan gerçek ve kurmaca yaklaşımları günümüze değin süregelmekte; bu yaklaşımlar birçok sinema kuramının çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde sinemada kent temsilleri üç başlık altında incelenecektir. 1920'lerin avangart "Başkent filmleri"⁴⁵ (Paris, Berlin, Moskova) *Kent Senfonileri* başlığıyla mercek altına alınırken; *Akımlar ve Kent* başlığı altında, sinemaya "yeni" soluklar kazandıran İtalyan ve Fransız yönetmenlerin sinema tarihinin geleceğini şekillendiren* filmlerindeki kentsel temsiller incelenecektir. Son olarak ise *Günümüz Sinemasında Bir Karakter Olarak Paris* başlığı altında; sinemanın doğduğu, günümüz sinemasında bir karakter haline gelmiş kentlerin başında yer alan ve sinema endüstrisinin en gelişkin olduğu Paris'teki gündelik yaşamın yansımalarına değinilecektir.

2.3.1. Kent Senfonileri

Sinemanın başlangıç yılları olan 1920'lerde şehre ait olan her türlü yeni, hızlı ve karmaşayı kucaklayan avangart yapımlar ortaya çıkmıştır. Bu yapımlar o dönemin modern şehirlerinin güç, kargaşa ve heyecanına odaklanırken hem Avrupa hem de Amerika'daki şehirlerin gündelik yaşamından kesitleri bir araya getirerek "şehir senfonileri" olarak ifade edilen bir türün başlangıcının öncüsü olmuşlardır.⁴⁶

Kent senfonilerinin en önemli temsilcisi Alman yönetmen Walter Ruttmann'dır. 1927 yılında çekmiş olduğu *Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi / Berlin, Die Symphonie der Grossstadt* filmi dünya genelinde birçok film yapımcısına ilham kaynağı olmuştur. Bu

⁴⁵ Öztürk, s.200.

* İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga Sinema Akımları, ulus ötesi etkileriyle kendilerinden sonraki birçok yönetmen için ilham kaynağı olmuşlardır. Örneğin, Amerikalı yönetmenler Stanley Kubrick, Martin Scorsese ve Woody Allen'in filmlerinde bu akımların biçimsel özelliklerini taşıyan izlere rastlamak mümkündür.

⁴⁶ Şermin Tağ Kalafatoğlu, "Şehir Senfonileri: Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları", [Elektronik Versiyon] *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2016, Sayı 10, s. 63.

isimlerden bir tanesi de Brezilyalı sanatçı Alberto Cavalcanti'dir. Şehir senfonisi kavramının olanakları yeni yeni keşfedilen sinemada denemeler yapma aracı olarak görüldüğünü belirten Kalafatoğlu'na göre; Cavalcanti, Ruttman'ın Berlin üzerine yaptığı filmden etkilenip Paris hakkındaki *Sadece Zaman / Rien que les Heures* (1926) filmini gerçekleştirmiştir.⁴⁷ Cavalcanti, film çekimlerine Ruttman'dan sonra başlamasına rağmen filmini daha önce tamamlayıp gösterime sokabildiği için kronolojik sırayı takip etmesi açısından kent senfonileri film incelemelerine sinemanın kalbinin atmaya başladığı Paris kentinden başlanacak, ardından Berlin ve Moskova kentlerindeki gündelik yaşam portrelerine değinilecektir.

Cavalcanti'nin 1926 yapımı *Sadece Zaman* filmi Paris'teki gündelik yaşamı, toplumun zengin – fakir kesimlerine yer verilmesi, taze ve çürük meyvelerin arka arkaya gösterilmesi vb. birtakım zıtlıklar dâhilinde işleyen deneysel bir çalışmadır.

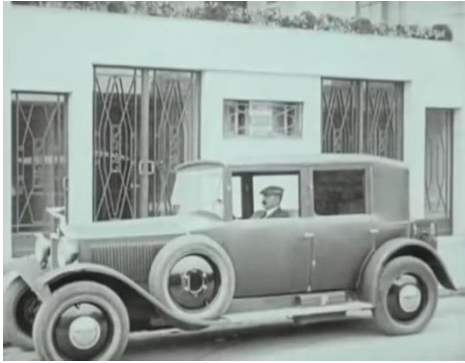
Paris kentinin en önemli sembolik imgesi olan Eiffel Kulesine ait bir maketin görseliyle açılan filmde, "*Tüm şehirler onları birbirlerinden ayıran anıtlar olmasa aynı görünürlerdi*" cümlesine yer verilir. Ardından Paris'e ait iki harita kurguda üst üste bindirilerek gösterilir. Bu haritaların ilkinde kentte yerleşim birimi bulunmamakta; yalnızca yollar, köprüler ve kente dair Notre Dame Katedrali, Eiffel Kulesi vb. sembolik mekânlar bulunmaktadır. Ardından kentin 1920'lere ait güncel haritası, ilk haritadaki boşlukları dolduracak şekilde ekranda yavaşça belirir. Cavalcanti'nin, yerleşim birimlerinin tüm Paris'i doldurduğu gözlenen harita görselindeki betimlemesi, modernleşen kentin bir cazibe merkezi oluşu ile fırsatlar şehri Paris'e yapılan göçleri temsil etmektedir. Bir nevi bu iki harita son durağı Paris olan trenleri temsil eder. Diğer şehir senfonisi filmleri *Kameralı Adam* (Yön: Dziga Vertov, 1929) ve *Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi*'nde göç, sık sık kullanılan tren görüntüleri ve kalabalık gar sahneleriyle verilmekte, ellerinde bavullarıyla insanların şehrin kalabalığına karıştıkları görülmektedir. Cavalcanti ise *Sadece Zaman* filminde daha yoruma açık bir anlatıyı tercih etmiştir. Film, çarpıcı açılış sahnesini eleştirel bir merdiven planıyla sürdürür. Gösterişli bir yapının merdivenlerinde, şık ve zarif giyimli bir grup kadın görülür. Derken kadınların merdivenlerdeki görüntüsü yönetmen tarafından aniden dondurulur ve film

⁴⁷ Kalafatoğlu, s.71.

fotoğrafa dönüşür. Kadraja giren bir elin fotoğrafı parçalamaya başlamasıyla geçiş sağlanır. Bu geçiş, Sovyet yönetmen Vertov'un *Kameralı Adam* filminde, dondurulan film karelerinin kurgu masasında kesilip birleştirilmesi ayrıntılarıyla benzerlik taşır. Anlatıda böyle bir detaya girilmesi; yönetmenlerin, izleyicilerine gördüklerinin yalnızca bir film olduğunun mesajını taşımaktadır. *Sadece Zaman* filminde merdivenlerdeki bir grup kadın görülmeden önce siyah ekran üzerine “*Bu şık ve zarif bir yaşamın tasviri değildir...*” cümlesi düşer. Dondurulan karenin kadraja giren eller aracılığıyla parçalara ayrılıp yere atılması ile filmin odağının; “*...ezilenlerin, mütevazı gündelik hayatları...*” oluşu yazı ile belirtilir.



Görsel 2&3: *Sadece Zaman* filminden iki kare. “*Bu şık ve zarif bir yaşamın tasviri değildir.*”



Görsel 4&5: *Sadece Zaman* filminden iki kare. “*...ezilenlerin, mütevazı gündelik hayatları...*”

Ezilen kesimin gündelik hayatı, gün ağarmadan başlar filmde. Yaşlı kadın, Paris’in dar sokaklarında ağır ağır ilerlemektedir. Yoksul mahalle aralarında durağan bir biçimde gezinir Cavalcanti’nin kamerası. Sokaklarda kimseler yoktur. Bulutların arasından belirmeye başlayan güneş ile birlikte kentte gündelik hayat başlamak üzeredir. Kepenkler açılmaya başlanır. Taze çiçekler ve meyveler görülür. Hemen ardından çürümüş, çöp kenarlarına yığılmış meyveler ve çiçekler gösterilir. Gökyüzü tekrar

gösterilir ve ekran yavaşça karartılır. İki gökyüzü arasına yerleştirilmiş olan taze ve çürük çiçek-meyve görselleri kentteki bir günlük israfa, savurganlığa yönelik bir eleştiridir.

Kamera durağan bir şekilde şehirdeki gezintisini sürdürmektedir. Evlerin ve fabrikaların tüten bacaları, sokaktaki seyyar satıcılar, özenle süslenen vitrinler. Cavalcanti'nin *Sadece Zaman* filmi, gündelik yaşamdaki zıtlıkları bir arada vererek toplumun farklı kesimlerine ev sahipliği yapan “modern” Paris’i sunar. Evcil hayvan dükkânında tüyleri kesilen, bıyıkları düzeltilen köpeklerin gösterildiği sahnenin hemen ardından su kenarındaki bir adamın çamaşırlarını yıkadığı ve aynı yerde bir başka adamın köpeğini yıkadığı görülür. Kentteki gündelik yaşama dair insanların boş zamanlarını nasıl değerlendirdiği sorusu da yine yönetmenin zıtlıkları kullanmasıyla cevap bulmaktadır. Bir yanda havuzda eğlenen kalabalık bir grup, diğer yanda sokaklarda yatan evsizlerin gündüz uykuları. Filmin son sahnesine dek birbirinden bağımsız gelişen birtakım olaylar dizinin en nihayetinde tıpkı ara ara gösterilen saat gibi dünya maketi de dönmektedir. Zaman ilerlemekte, nesiller büyümekte, kentler gelişmektedir. Cavalcanti zaman ve mekânla ilişkilendirdiği gündelik hayat rutine ilişkin olarak dünya maketi üzerinde Paris ve Pekin şehirlerine yer vermiştir. Pekin burada “dünyanın öbür ucu” kavramına karşılık gelmektedir. Cavalcanti'nin deneysel filmi *Sadece Zaman*, hızla dönen saat ve dünya maketi görselleriyle sonlanır. Sinema aracılığıyla, istenilen zaman ve mekânda istenilen herhangi bir anın durdurulabileceği belirten Cavalcanti, yine de her nerede olursak olalım, bu kavramlarının akışkanlığına vurgu yaparak zaman ve mekânın kavranıp yakalanabilecek bir şey olmadığı söyleminde bulunmaktadır.

Sinema, gündelik hayatta sürekli karşılaşılan fakat önemsenmeyen ayrıntıların varlıklarını en çarpıcı biçimlerde kanıtlayabilecekleri bir alan olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu durum Kracauer tarafından, *Zihnin Kör Noktaları* başlığı altında şu şekilde değerlendirilmiştir:

Birçok nesneyi fark etmeyişimizin nedeni aslında sadece bakışlarımızı onlara yöneltmememizdir. İnsanların çoğu çöp kovalarına, ayakkabısının altındaki kire, arkasında bıraktığı çöpe sırt çevirir. Filmlerin böyle ketleri yoktur; bilakis, genelde aldırmayıp geçtiğimiz şeyler tam da hepimizin bu ihtimali yüzünden filmlere cezbedici gelir. Ruttmann'ın Berlin'inde çok sayıda kanalizasyon ızgarası, su oluğu ve çer çöp dolu

*sokak bulunur; keza Sadece Zaman'da Cavalcanti de çöplerle bir o kadar ilgilidir.*⁴⁸

Sanayileşme ve modernizmin bir sonucu olarak artan iş olanakları ile özellikle Avrupa'daki büyük kentler giderek göç merkezleri haline gelmişlerdir. Bu büyük kentler yalnızca civar kasabalardan değil dünyanın dört bir yanından göçler alarak popülasyonlarını katlamışlardır. Nüfustaki bu ani ve karma artışlar büyük kentlere kozmopolit birer yapı kazandırmaktadır. Alman yönetmen Walter Ruttmann, 1927 yılında *Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi / Berlin, Die Symphonie der Grossstadt* adlı filmi ile 1920'lerdeki Berlin kentinde akıp giden gündelik yaşamı beyaz perdeye almıştır. Film, kente göçü temsilen deniz dalgalarının tren görselleriyle iç içe geçirildiği sahneyle açılır. Hızla Berlin'e doğru hareket eden trenin kırsal bölgeleri aşarak kente yaklaşmaktadır. Şehre yaklaştıkça evler büyür, apartmanlar belirir inşa halindeki kente girilmektedir. Fabrikalar, kömür madenleri, kentin etrafını saran iletişim hatları görülmektedir. Cephelerine reklam almış apartmanlar arasından Berlin garına girmekte olan trenin yavaşladığı görülür ve böylelikle Ruttmann'ın beş bölümden oluşan kent senfonisi başlamış olur.

İlk bölüme, kentin tepeden görüntülenmesiyle başlanır. (İlk bölümde gökyüzünden Berlin'i, son bölümde Berlin'den gökyüzünü seyrederiz.) Henüz uyuyan Berlin'in boş sokakları, kapalı dükkânları, içerisinde bir hareketlilik gözlenemeyen fabrikaları, panjurları kapalı evleri görülür. Binaların yakın çekimlerine de yer verilen bu bölüm, kentsel mimari dokuya dair ipuçları edinmeyi mümkün kılmaktadır. Derken büyük gar kapılarının açılıp trenlerin ve tramvayların yola koyulmaları, gündelik hayatın başladığına işaret eder. Sokaklar, caddeler ve yollar, toplu taşıma araçları gündelik rutinlerini sergileyen Berlin halkıyla dolup taşar. Kalabalık kitlelerin bir arada görüntülediği çekimlerde, dönemin kent insanlarının nasıl bir görünüme sahip oldukları hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. İşçilerin fabrikalara doluşmasıyla, devasa makineler hareketlenir, üretim bantları dönmeye başlar. Fabrika bacalarından çıkan dumanların gökyüzüne doğru yükselmesiyle ilk bölüm sonlanır.

Filmin ikinci bölümünde, günün ilk ışıklarıyla hareketlenen kentte, temizlik

⁴⁸ Kracauer, s.142.

başlar. Panjurlar açılarak evler havalandırılır, kepenkler indirilerek dükkânlar açılır. Okula giden öğrenciler kent kalabalığına karışırlar. Seyyar satıcılar, gazete dağıtıcıları, çöp toplayıcıları, kenti süpürenler, postacılar, ayakkabı boyacıları... Kent dinamizminde katkısı bulunan herkes yerlerini almaktadır.

Üçüncü bölüm, gelişimini sürdüren kentin çeşitli bölgelerinden inşaat, şantiye alanlarının görüntülenmesiyle başlar. Diğer yandan sokakları, caddeleri dolduran geniş kitleleriyle kent, tamamen uyanmış ve yeni gün çoktan başlamıştır. Kentin geniş sokak ve caddeleri şehirdeki canlılığın merkezidir. Bir evlilik töreni, tartışan iki adam ve etrafında toplanan kalabalık, bir cenaze aracı, vitrinleri seyredenler, ağır adımlarla kilise merdivenlerini tırmanan bir kadın, faytoncular, resmi bir geçit seremonisi, çöp toplayan insanlar ve dilenciler, akıp giden trafik ve onu kontrol altında tutmaya çalışan polis memurları... Herkes bu senfoniye oluşturan müziğin bir notası gibi filme katkı sunmaktadır. Uçak, asansör, telefon, otomobil, telgraf, günlük gazete gibi modern çağa özgü objeler Öztürk'e göre filmin temel motivasyonunu oluştururken, otomobil, tren, tramvay gibi ulaşımı sağlayan araçlar şehir içi ve kentler arasındaki bağlantıyı göstermektedir.⁴⁹

Filmin dördüncü bölümü kentte öğle arası denilen zaman aralığının geçiriliş biçimleriyle süslü sahnelerle donatılmıştır. Çeşitli gelir grubundan kitlelerin öğle yemeği yedikleri mekânlar peşi sıra görülür. Buradaki zıtlık kullanımı Cavalcanti'nin *Sadece Zaman* filmindeki gibidir. Bölüm iş saatinin sona ermesi ve çalışanların kitleler halinde tekrar sokak ve caddeleri doldurmalarıyla devam eder. Berlin'e ait kültürel alışkanlıkların sunulduğu bölümde ayrıca dönemin sosyal faaliyetleri ve eğlence merkezleri görülmektedir.

Filmin son bölümü modern Berlin'deki gece hayatına ayrılmıştır. Sokak lambalarının aydınlattığı kentte hareket hiç eksilmemiş gibidir. Arabaların caddelere aydınlık saçan ışıkları, vitrinlerin süslü aydınlatmaları ve kentteki gece hayatını oluşturan mekânlara ait tabelaların ışıklı yazıları... Kentin dinmeyen enerjisi gece boyu sürer. Farklı gelir düzeyindeki kent insanları soluğu kimi zaman tiyatrodan, sinemada, sirk

⁴⁹ Öztürk, s. 114.

gösterisinde, bazense bir boks maçında ya da dans gösteriminde alırlar. Bütün tehlikesi, ihtişamı, enerjisi, üretkenliği, dinamizmi, karmaşa ve kaosuyla Berlin, büyük bir kent senfonisi gibidir.

Kracauer, Ruttmann'ın *Berlin Bir Büyük Kent Senfonisi* filmine ilişkin görüşlerini *Biçimsel İlişkilerin Baskınlığı* başlığı altında şu şekilde belirtmiştir:

Walter Ruttmann'ın klasikleşmiş filmi Berlin biçimsel bir yaklaşımın içerimlerini kesin olarak ortaya koyar. Bu 'Büyük Bir Şehrim Senfonisi' oldukça ilgi çekicidir çünkü her şeyiyle tam bir sinematik belgeseldir: Sokakların ve uzantılarının hazırlıksız yapılan çekimleri, fotoğrafik değerlere ve geçici izlenimlere hayranlık uyandıran bir yaklaşımla seçilip düzenlenmiştir. Yine de film vaadini yerine getirmez. Ruttmann Berlin'de gündelik hayat kesitlerini biçim ve hareket bakımından birbirine benzeyen çekimleri bir araya getirerek oluşturur veya kaba toplumsal tezatları bağlantı olarak kullanır veya hareketli makinelerin parçalarını neredeyse soyut ritmik örüntülerle dönüştürür.⁵⁰



Görsel 6-9: *Berlin Bir Büyük Kent Senfonisi* (1929) filminden yeni güne uyanan kente ilişkin boş bir sokak sahnesi (sol üst), vitrinleri süsleyen mankenler (sağ üst), fayton, taksi, tren, çift yönlü tramvay, otomobil ve çift katlı otobüs gibi toplu taşıma araçları ile kent caddelerini dolduran Berlinliler (sol ve sağ alt).

⁵⁰ Kracauer, s.400.

Bir filmin anlatısı her ne olursa olsun, çekildiği coğrafyanın ve içinde bulunduğu dönemin özelliklerini yansıtmaması söz konusu değildir; aksine varoluşunu bu noktalardan beslenmesine borçludur. Pudovkin, Eisenstein, Vertov, Kuleşov, Dovjenko gibi Sovyet yönetmenlerin çalışmaları için de aynı durum geçerlidir. Amerika ve Avrupa'daki sinema mutfaklarının ilk dönem ürünlerinden etkilenen Sovyet yönetmenler, özellikle montaj tekniğinin sinemasal anlatıya olan katkıları üzerinde durmuşlardır. Bu yönetmenlerden Dziga Vertov, 1929 yılında çektiği ve Sovyet Devriminden esinlendiği filmi *Kameralı Adam*'da gündelik koşuşturmaca içerisindeki hareketli bir kentsel yaşamı konu alır. Öztürk'e göre Vertov, *şehirleşmeye dayalı makineleşmeyi estetize eder*.⁵¹ Vertov, Sinema – Göz olarak adlandırdığı manifestosu uyarınca filmini gerçekleştirir. Sinema – Göz'e göre; stilize edilen dünya Vertov'un Sinema gözüdür, politiktir, mekaniktir ve dünyayı sadece onun görebildiği gibi gösterir. Sovyet sinemasının dinamizmi ve montaj tekniğinin hızlı özelliği Sovyet toplumunun içinde bulunduğu hareketlilikten geliyordu.⁵² Vertov, *Kameralı Adam* filminde yeni bir güne uyanan kent – kentli harmonisini Sovyet sosyalizmini ileri taşıyacağını öne sürdüğü endüstriyel toplum kavramı üzerinden işler. Polonyalı yönetmen Andrzej Wajda'nın 1975 yapımı *Vaatler Ülkesi* veya Charles Chaplin'in, 1936 yapımı *Modern Zamanlar* filmlerinde endüstriyel yaşam, insani değerlerin azalması ve bir yabancılaşma şeklinde hicvedilirken, Vertov bunu idealize etmişti.⁵³

Şehir senfonisi olarak tanımlanan filmlerin içerik bütünlüklerini gündelik yaşamdan sunulan kesitler oluşturmaktadır. Vertov'un kent senfonisi *Kameralı Adam*'ın diğer filmlerden farkı, Sovyet yönetmenin filmini Sinema – Göz adını verdiği kuramın özellikleri dâhilinde gerçekleştirmiş olmasıdır. Bu kuram dâhilinde Öztürk'ün Kracauer'den alıntılanmasına göre, "*Vertov, modern hayatın ressamı olmuştur.*"⁵⁴ Vertov'a göre sinemacılar diğer sanatların etkisinde kalmadan yaşama dair gözlenebilir gerçeklere odaklanarak filmlerini gerçekleştirmelidirler. Vertov'un insan gözünden üstün gördüğü kamerası aracılığıyla gerçekleştirmek istediği ne Méliès ya da Hollywood filmleri gibi kurmaca, teatral bir hayal dünyası oluşturmak ne de Lumière kardeşlerin yaptığı gibi

⁵¹ Öztürk, s. 148.

⁵² A.g.e. s.142.

⁵³ A.g.e. 147.

⁵⁴ A.g.e 150.

hayatı bire bir kopyalayan işler yapmaktır. Vertov'un amacı, kamerayı yaşamın kargaşasını çözmekte bir araç olarak kullanmaktır. *Kameralı Adam* filminde kamera gözünü gündelik yaşamın ulaşabildiği her köşesine, belirsiz bir dinamizm içerisinde taşıyan Sovyet yönetmen, filmin yapım sürecine ilişkin de görüntülere yer vermesi ve çekilenin bir film olduğunu izleyicisine sürekli hatırlatmasıyla şehir senfonileri içerisinde farklı bir yerde durmaktadır.⁵⁵

Sovyet yönetmen, *Kameralı Adam*'da; filmin merkezinde yer verdiği *gündelik hayatı*, filmi gerçekleştiren *kameraman ile kurgucuyu* ve filmi izleyen *seyirciler ile sinema salonunu* bir bütün olarak ele almıştır. Vertov'un şehir senfonisi, sessiz bir açılışa sahiptir. Film yakın planda görünen bir kamera üzerine kamerasını konumlandıran bir kameramanın görülmesiyle başlar, başlangıçta boş olan bir sinema salonunun dolmaya başlaması ile devam eder. Makinist, film makarasını gösterim cihazına yerleştirirken eş zamanlı olarak bir orkestra grubunun enstrümanları hazır bir şekilde hareketsizce komut bekledikleri görülür. Makinistin filmi perdeye yansıtmaya başlaması ile film de müzik gibi başlamış olur. Yeni bir güne uyanan kentin; boş sokakları, kapalı fabrika ve dükkânları, boş masa ve faytonları, dönmeyen araç tekerleri ve hareketsiz trenler ile uyuyan kent insanlarının görüntüleri ritmik bir şekilde görülür. Derken kameraman, elinde tripodu ve kamerasıyla çekim için sokağa çıkar ve durgun gözükken hayat devinim kazanmaya başlar, kent yeni güne hazırdır. Büyük garaj kapıları açılır; tramvaylar şehrin dört bir yanına yayılır, işçiler fabrikalara, madenlere doluşur, bacalar tüter, iş makineleri döner, kepenkler açılır, vitrinler parıldar, caddeler dolar, kentte her şey yolunda görülür. Kameranın gözü kentin üstündedir. İş hayatı ve düzeni, boş zaman faaliyetleri, yüzlerinden hiç eksilmeyen gülümsemeleriyle çeşitli meslek gruplarında çalışan kadınlar – bakım yaptıran kadınlar, boşanmalar – evlilikler, ölüm ve doğum gibi kontrastlılar peşi sıra gösterilir. Kentteki gündelik yaşam temposu baş döndürücü bir hıza sahip olduğu gibi merak uyandırıcı ve davetkârdır da. Vertov'un kameralı adamı harmoni içerisindeki mutlu kalabalık caddeleri arasında dolaşmaktadır. Film, kamera lensi üzerine düşürülen insan gözünün iç içe geçirilerek Sinema – Gözü oluşturduğu plan ile sonlanır. Demoğlu'na göre Vertov, döneminin gerçeklerini anlatmada, politik ve ideolojik açıdan

⁵⁵ Kalafatoğlu, s. 76.

sinemayı araç olarak, hatta silah kadar etkili bir dil olarak kullanmıştır.⁵⁶



Görsel 10&11: *Kameralı Adam* (1929) filminden iki kare. Soldaki görselde gülümseyen işçi kadının seri bir biçimde paket üretimi yaptığı görülmektedir. Sağdaki görsel ise gündelik yaşama dair kalabalık caddeye ait.



Ama makinelerin size ihtiyacı yok.

Görsel 12: *Modern Zamanlar* (1936) filminden bir kare. Charlie Chaplin'in canlandırdığı işçi karakteri, üretim bandına kapılmasına rağmen özveriyle çalışmaya devam etmektedir.

Görsel 13: *Vaatler Ülkesi* (1975) filminden bir kare. Çelimsiz, yaşlı bir işçi ve patronu, 1900'lü yıllar. İşçi, fabrika için sipariş edilen makinelerin kendilerini işsiz bırakacağı endişesini patronu ile paylaşmaktadır.

2.3.2. Sinemada Akımlar ve Kent

Çalışmanın bu bölümünde kent gerçekliğinin sinema diliyle estetize edildiği İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıyla Roma ve Fransız Yeni Dalga akımıyla Paris kentlerindeki gündelik yaşamın incelenmesine olanak tanıyan filmlere değinilecektir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinemada kameranın sokağa çıkması ve kentin toplumun dönemin gerçekliğini ele alabileceğini göstermesi sebebiyle; Yeni Dalga ise ortaya çıktığı dönem ve mekânın etkisini taşıyan bir akım olarak tüm filmlere sirayet eden kenti belgelemesi açısından seçilmiştir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde Roma, genellikle yıkıntılar içinde bir kent olarak karşımıza çıkarken; 1960 sonlarının özgür Paris'i ise Yeni Dalga'nın ortaya koyduğu yeni sinema dili ile bağdaştırılabilmektedir. Bu anlamda kent ve sokağa inerek halkın arasına

⁵⁶ Elif Demoğlu, "Sinemada Gerçeklik ve Sahte-Belgesel", (Yayınlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2013), s. 46.

karışan kamera ile özdeşleşen Özgür Sinema ya da Üçüncü Sinema Akımları da sayılabileceği gibi bu başlıkta ele alınacak iki akımda da doğrudan belirgin kentler ve sembol mekânlar ve dönem ön plana çıktığı görülmektedir.

2.3.2.1. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Roma

Sinemaya sesin dâhil olmasıyla birlikte sessiz kuşak filmleri beyaz perdedeki egemenliklerini yitirmişlerdir. 1920'lerde ticarileşen sinema, izleyici kitleleri için önemli bir eğlence aktivitesi olarak birtakım kalıplar üzerinden değerini yükseltmeyi sürdürmüştür. Sesli, gösterişli, efektli, gelişmiş stüdyo tekniği olanaklarına sahip, yıldız oyuncularla donatılmış Hollywood Sineması altın çağını yaşamaktadır. Tüm dünyaya yayılan, ülke sinemalarını etkisi altına almayı sürdüren Hollywood Sineması, 1929 yılında meydana gelen Ekonomik Buhran ile başlayan ve İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna dek uzanan süreçte yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasi olumsuzluklardan ciddi bir biçimde etkilenmiştir. Bu süreç, farklı ülke sinemalarında bir takım yeni arayışları doğurmuştur. İtalya'da faşizm dönemi sonrası ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı bu arayışların öncülerindedir. Yiğit'in Kracauer'den aktarımına göre filmler, her şeyden önce toplumsal birer semptomdur.⁵⁷

Sinemada Yeni Gerçekçilik, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ortaya çıkan ve gündelik hayatın merkeze alındığı sinema akımıdır. Gösterişten uzak geçişler, sade bir kurgu, stüdyo çekim tekniği yerine sokağa çıkarılan kameraların hareketli kullanımı, star oyuncu sisteminin reddi ve amatör oyunculuklar... İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı denilince ilk akla gelen temel özellikleri bu şekilde sıralamak mümkündür. Yeni Gerçekçilik, savaş sonrası İtalyan toplumunun içine düştüğü sıkıntılar, savaşın getirdiği yıkımlar, işsizlik gibi sorunları ele alan ve bunları toplumsal bağlamları içerisinde gerçekçi bir bakış açısıyla veren bir akımdır.⁵⁸

Yeni Gerçekçiler, yaşam deneyimiyle yakından bağlantısı olan bir sinema için çalışıyorlardı. Profesyonel olmayan oyuncular, özensiz bir teknik, politik amaç,

⁵⁷ Zehra Yiğit, "Kracauer'in Basit Anlatı Sineması Ve Sonbahar", **The Journal of Academic Social Science Studies**, Vol. 5, No. 8 (December 2012), s. 1376.

⁵⁸ Battal Odabaş, "Yeni Gerçekçi Ve Yeni Dalga Sinemaları'nda Kentsel Tema", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 24, 2012, s. 189.

eğlenceden çok düşünceler. Bütün bu ögeler, Hollywood'un pürüzsüz, birbirine bağlı profesyonel estetiğine doğrudan karşı çıkıyordu. Yeni Gerçekçilik bir akım olarak birkaç yıl içinde sona ermiş olsa bile, bu akımın estetiğinin etkileri hala hissediliyor. Gerçekten de Zavattini, Rossellini, De Sica ve Visconti, sonraki 50 yıl için işleyecek temel ilkeleri tanımladılar. Estetik olarak Hollywood bir daha asla tam olarak kendine gelemedi.⁵⁹

Cesare Zavattini'nin yazdığı ve Vittorio De Sica'nın yönettiği *Umberto D* (1952), *Bicycle Thieves* (1948) ile Roberto Rossellini'nin Savaş Üçlemesi olan *Rome, Open City* (1945), *Paisà* (1946), *Germany Year Zero* (1948) İtalyan Yeni Gerçekçilik Sinemasının özelliklerini taşıyan başlıca filmlerdir. Kent gerçekliği ortak paydasında incelenen bu filmler üzerinde çalışılırken, yönetmenlerin savaşın yaratmış olduğu yıkımları, toplumsal bir tip olarak çocuk karakterlere sıkça yer vererek anlatmış olmaları, bu başlık dâhilinde kısa örneklerle filmlerde sokak ve çocuk ilişkisine de değinilmesini gerekli kılmıştır.

Roberto Rosellini'nin 1945 yapımı *Roma Açık Şehir* filmi Odabaş'a göre; Yeni Gerçekçilik akımını başlatan film olarak kabul edilmektedir. Roma'nın kurtuluşu için mücadele veren direnişçilerin öyküsünün anlatıldığı filmde mekân olarak işgal altındaki Roma kentinden gerçek görüntüler kullanılmaktadır. Roma kentindeki direniş hareketi, işkence mekânları ve her şeye rağmen devam etmek mecburiyetindeki gündelik yaşam filmin odağında yer almaktadır.⁶⁰ Monaco, *Roma, Açık Şehir* filmi sinema tarihinin başlıca köşe taşlarından birisi olarak nitelendirmektedir. Almanların Roma'yı işgali sırasında gizlice planlanan film, müttefiklerin kente girmesinden kısa bir süre sonra çekilmiştir. Çekim koşulları, filmin gerçekçiliğine çok şey eklemiştir.⁶¹

Filmin açılış sahnesinde Nazi askerlerinin Roma sokaklarına yayılmış bir biçimde arayış halinde oldukları görülmektedir. Nazi Binbaşı elinde sigarasıyla, Roma kent haritası üzerinde, kenti bölümlere ayırma planını açıklamaktadır. Schrueder'e ait olduğu belirtilen bu planın Avrupa'nın çeşitli kentlerinde uygulamaya başladığı belirtilmektedir. Kent insanları üzerindeki siyasi baskı ve otoritenin sarsılmasının önüne

⁵⁹ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2002, s. 288.

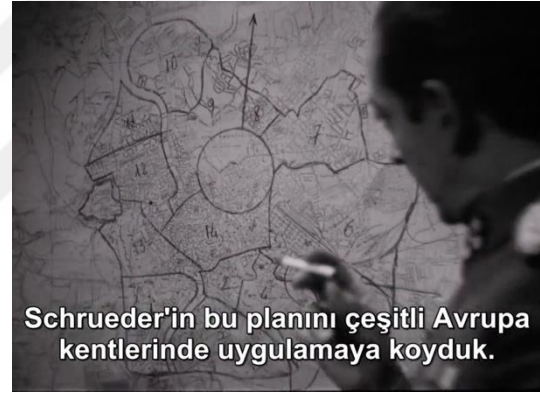
⁶⁰ Odabaş, s. 189.

⁶¹ Monaco, s. 289.

geçmek için tasarlanan bu şehir plancılığı yöntemi, kentleri düzgün bir biçimde bölüp düzenleyerek bu bölgelerde yaşayan insanlar herhangi bir karışıklık çıkardıklarında daha az sayıda kuvvet kullanarak denetim altına alınmalarını hedeflemektedir. Film boyunca işgal kuvvetlerinin Roma sokaklarındaki denetim ve işkenceleri çarpıcı bir biçimde aktarılmıştır. Savaşın tahribatı, İtalya'nın savaş sonrası yaşadığı ekonomik, sosyal ve siyasal durumu ve dönemin toplumsal gerçekliği kurmaca olmayan bir sinema diliyle filmle alınmıştır. André Bazin'e göre dünyanın duyumsanmasını sağlamak için bizim keyfi anlamlandırmalarımızı bıraktırmak gerçekçi janrların amacıdır.⁶² Bazin'in; sinemada gerçekçi – kurmaca anlatı tercihlerine ilişkin “gerçeklikten alınan imgeler içerisinden ‘yeni bir sinemasal dünyanın yaratımından’ ziyade; ‘sinema yoluyla dünyanın keşfedilmesi’ düşüncesi”, Rosellini'nin sinema görüşünü net bir biçimde açıklamaktadır.⁶³



Görsel 14: *Roma Açık Şehir* (1945) filmi, Rahip Don Pietro ve çocuk (Marcello) kilise çıkışı Roma sokaklarında. Savaşın kentte yaratmış olduğu tahribatı gerçek mekânlar kullanılarak aktarılmıştır.



Görsel 15: *Roma Açık Şehir* (1945) filmi, Nazi Binbaşı, harita üzerinde Roma'yı 14 bölgeye ayırdığı haritanın detaylarını paylaşıyor. Kentteki siyasi baskının toplum üzerindeki etkisine dair bir sahne.

Yönetmen Rossellini'nin İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının öncü yönetmenlerinden biri olması ve filmlerinde kent gerçekliğini çocuk karakterler üzerinden anlatmış olması sebebiyle Roma'da geçmeyen fakat ele alış biçimiyle *Roma Açık Şehir* filmiyle benzer anlatı tekniğinin sürdürüldüğü *Almanya Sıfır Yılı* (1947) filmine de kısaca değinilmesi gerekli görülmüştür. Çünkü filmin zeminini oluşturan Berlin kenti de Roma'yla aynı ve gerçek harabelere dönüştüğünden *Roma Açık Şehir*'in kent manzaralarından farkı yok gibidir.

⁶² J. Dudley Andrew, **Büyük Sinema Kuramları**, Zait Atam (çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010, s. 269.

⁶³ Andrew, s. 269.

Film, savaşın yıkıma uğrattığı Berlin ‘kent manzaraları’ ile açılır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Berlin’de yaşanan bir aile dramının öykünün merkezine taşındığı filmde savaşın sebep olduğu koşullar çarpıcı bir biçimde sunulmuştur. Filmin ana karakteri Edmund henüz on iki yaşında olmasına rağmen etrafındaki yoksul dünyada ayakta kalabilmek adına bir yetişkin olgunluğunda hareket etmektedir. Edmund’un babası eski bir Nazi askeridir. Savaş sonrası tutuklanma korkusuyla hasta haliyle saklanmak zorundadır. Faşist eğitim düzeni içerisinde büyüyen Edmund’un yıkıntı halindeki Berlin’in sokak ve caddelerinde çaresiz fakat kararlı bir şekilde yürüdüğü sahneler, dönemin psikolojik, sosyal ve kentsel koşullarını gözler önüne seren sarsıcı karelerden oluşmaktadır.



Görsel 16&17: *Almanya Sıfır Yılı* (1947) filmi. Edmund, II. Dünya Savaşı sonrası harabeye dönen Berlin sokaklarında yürümektedir. Kentin fiziksel yıkılışı aynı zamanda toplumdaki ruhsal çöküntüye işaret etmektedir.

Yeni Gerçekçilik akımının bir diğer önemli filmi, Zavattinin’in yazıp De Sica’nın yönettiği *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmidir. *Bisiklet Hırsızları* filminin Roma sokaklarını baştanbaca tüm gerçekliği ile dolaşan baba-oğluna değinmeden önce Ulus Baker’in *Beyin Ekran* kitabında yer verdiği *Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili*⁶⁴ bölümü temel alınarak sokak – çocuk ilişkisine değinmeye gereksinim duyulmuştur. Çünkü gerek buraya kadar olan bölümde gerek burada ve gerekse de bundan sonraki bölümde yer alan/alacak filmlerde dikkat çeken ortak bir nokta; Kracauer’in dile getirdiği “*kent sokaklarının fiziksel gerçekliğine*” yer veren filmlerde, bu toplumsal kırılma süreçlerinin sahici tanığı olarak çocuk karakterlere sıkça yer verilmesidir.

⁶⁴ Ulus Baker, “Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili”, *Beyin Ekran*, Der. Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları, 2000: 312.

İki ayrı kıtada, sinema tarihinin öncü filmlerinden *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) ve *Potemkin Zirhlisi* (Yön: Sergei Eisenstein, 1925)'nda çocuk savaşın ortasında, şiddetin en canlı tanığıdır. Charlie Chaplin'in *The Kid* (1921) filminde sokağın ortasına bırakılan ve yine sokağın sahip çıktığı çocuk, yoksulluğun uç noktalarında yaşamaya tanıklık eder. "Sinema, tarihinin belirli dönemlerinde çocuklara ihtiyaç duydu"⁶⁵ diye başlıyordu Baker; Chaplin'in *The Kid* filminden Eisenstein'in filmlerine, Griffith'ten İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketine, çocuk karakterler önemli roller üstlenmişlerdir. Çocuk ve sokak ilişkisi Baker'in; "Çocuğun filmik imajı her şeyden önce bir manzaraya 'maruz kalmak' şeklinde belirir" cümlesiyle açıklanabilmektedir.⁶⁶ Çocuk, sosyal gerçekliğe 'maruz kalan bir göz' olarak sinemada sokaklar, caddeler boyunca yürümektedir. Roma sokaklarındaki çocuk, De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nda babanın aşağılanmasına şahit olur. Berlin sokaklarındaki çocuk, Rosellini'nin *Almanya Sıfır Yılı*'nda faşist düzenin sonuçlarına mazur kalır hatta bu uğurda can verir. Baker'e göre:

Edmund, her şeye, acılara, yoksulluğa, kötülüğe bir nevi maruz kalır- Amerikan filmlerinde olduğu gibi kendi başına geldiği için değil, "şahit olduğu" ölçüde... Onca kötülük kendi başına gelmiş olsaydı zaten intihar etmesine gerek kalmazdı, birileri onu zaten yok ederdi... Ekrandaki bir kişiliğin aynı zamanda ekranda gördüğümüz olaylara, manzaralara "şahit" olduğunu hissetmek için sinema Rossellini ile Visconti'yi beklemek zorunda kalmış ve bu da çok yüce bir durumdur. Sinema ve kurgu tekniği (Kuleşof Etkisi) en baştan beri farkındaydı, ama onu nereye, hangi mantığa yerleştireceklerini henüz bilemiyordu. Sinemada biri perdede görüldüğünde tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi bir eylem yapması beklenir. Çehov ilkesince duvarda bir karabina asılıysa er – geç ateş edecektir... Rossellini, özellikle Almanya'da çektiği bu filmde her şeyi askıya alır – karabinayı da. Berlin kentinin yarı yıkıntı halini de... Ama bunu ancak bir çocuk gözüyle yapabilir – her şeyin yeni olduğu bir çocuk gözüyle...⁶⁷

Casare Zavattini'nin yazdığı, Vittorio De Sica'nın yönettiği *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi, Roma sokaklarında geçen bir baba – oğul filmidir. Antonio Ricci savaş sonrası dönemde İtalya'nın başkenti Roma'da iş arayıp ailesinin geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Nihayetinde bulduğu bir işin ön koşulu olarak bir bisiklete ihtiyacı vardır.

⁶⁵ Baker, s. 312.

⁶⁶ A.g.e. s. 314.

⁶⁷ A.g.e. s.315.

Fakat bisiklet alabilmek için parası olmadığından evdeki yatak örtülerini satmak zorunda kalır. Filmde kent insanının gündelik yaşamına dair kesitler kentteki gündelik rutin düzen ve toplu taşıma araçları üzerinden yansıtılır. Ricci'nin henüz işteki ilk gününde güç koşullar altında aldığı bisikleti çalınır. Ricci'nin hırsızın peşine düşmesiyle izleyicilerin de Roma sokaklarındaki macerası başlar. Film aracılığıyla yoksul mahallelerden işlek meydanlara dek Roma'nın her bir köşesine tanıklık edilir. Film boyunca kentin hemen her bölgesini ve yaşam biçimini görmek olasıdır: Nehirler, köprüler, tüneller, caddeler, müzikli lokantalar ve pizza kültürü. Zenginler ve yoksullar, umutsuzluktan çareyi medyumlarda arayan insanlar, fahişeler, futbol.⁶⁸

De Sica, son derece yalın bir anlatım ve güçlü bir sinematografi aracılığıyla bisikletini çaldıran işçi Ricci'nin, küçük oğlu Bruno'yla Roma sokaklarındaki arayışlarını nesnel, soğukkanlı bir tutumla ele alıyor. Bu arayış sırasında Roma sokakları ve kent panoramasıyla, savaş sonrası İtalya'sının toplumsal huzursuzlukları, işsizlik, kentleşme gibi kolektif sorunlarına ağırlık vermektedir.⁶⁹

Kracauer sokağı hayat akışının mekânı olarak adlandırır. Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) ve *Umberto D.* (1952)'sinde, her zaman ve her yerde olan sokaklar ağır bir keder yayar; bu keder hiç şüphesiz berbat toplumsal koşulların sonucudur. Sokak hayatı korkunç belirsizlikler ve büyüleyici heyecanlar taşıyan sabitlenemez bir akış olarak kalır.⁷⁰



Görsel 18&19: *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi, Roma sokaklarında Ricci ve oğlu Bruno.

⁶⁸ Odabaş, s. 191.

⁶⁹ Nijat Özön, *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul: Hil Yayın, 1985, s. 208.

⁷⁰ Kracauer, s. 167.

2.3.2.2. Fransız Yeni Dalga Sineması ve Paris

Bazen Yeni-Gerçekçilik gibi bir sinema akımı bize kentleri, bazen de kentler bize Fransız “Yeni Dalga” hareketi gibi bir sinema akımını sunmuştur. Yeni Dalga hareketi Paris’e özgü olarak ortaya çıkmış ve yayılmıştır.⁷¹

İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan Sinemasındaki hareketlilikler, Fransız Yeni Dalga Sinema Akımının ortaya çıkmasında da büyük etki sahibidir. Yeni Dalga hareketini oluşturanlar, savaş sonrası dönemde kendilerini gösterebilme fırsatı bulan ateşli genç sinemacılarıdır. Odabaş’a göre:

Bu dönemde, diğer ülkelerde olduğu gibi Fransa’da da her alanda olduğu gibi sinema alanında da yeniliklere gereksinim doğmuş, eskinin durağanlığına, tekdüzeliğine, alışılmışlığına karşı bir yenileme ihtiyacı kendini göstermiştir. Yeni kavramı sinema alanında olduğu gibi diğer alanlarda da bir değişimin, bir yenilenmenin, eskiye bir başkaldırının adıdır. Yeni Dalga da bu anlamda bir devrimdir.⁷²

Chris Wiegand’ın *Fransız Yeni Dalga Sineması* kitabından yola çıkılarak, İtalyan Yeni-Gerçekçilik Hareketiyle birlikte Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasına zemin sağlayan diğer etmenleri; Henri Langlois ve arkadaşlarının kurduğu Sinematek, Alexandre Astruc’un ‘Camera Stylo’ (Kamera Kalem) manifestosu, ‘Cahiers du Cinema’ (Sinema Defterleri) ve André Bazin ile Truffaut’un *Fransız Sinemasının Belli bir Eğilimi* makalesi ile Roger Vadim’in çekmiş olduğu ...*Ve Tanrı Kadını Yarattı* (1956) filmi şeklinde sıralamak mümkündür.

1914, İzmir, doğumlu Henri Langlois ve genç film yönetmeni Georges Franju, 1936’da Fransız Sinematek’i kurdular.⁷³ Langlois’in özenli arşivcilik disiplini, Fransız Yeni Dalga Sineması üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Öyle ki, İkinci Dünya Savaşı sırasında dahi film arşivine zarar gelmemesi için büyük çaba harcayan Langlois, savaş sonrasında sinema tutkunları için David Wark Griffith, Buster Keaton, Abel Gance, Jean Vigo ve Jean Renoir’in filmlerini saklamış; Ingmar Bergman, Akira Kurosawa ve

⁷¹ Zeliha Bayrakçı, “Sinema ve Kent Arakesitinde Bir Kenti Okumak: Berlin Örneği”, (**Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi FBE, 2014), s. 36.

⁷² Odabaş, s.192.

⁷³ A.g.e., s. 193.

Yoshiro Ozu gibi büyük yönetmenlerini bu kuşağa tanıtmıştır.⁷⁴ Sinematek'teki gösterimlerin en sıkı takipçileri arasında daha sonraları Yeni Dalga akımını oluşturacak olan Cahiers du Cinema yazarları; Jean-Luc Godard, François Truffaut gibi sinemasever gençler bulunmaktaydı.

Cahiers du Cinema, Jacques Doniol-Valcroze ile Lo Duca ile birlikte sinema eleştirmeni ve kuramcısı Andre Bazin'nin 1951 yılında kurduğu kuramsal bir sinema dergisidir.⁷⁵ Bazin'in sinema üzerine görüş ve düşüncelerini, kuramlarını yayınladığı Cahiers du Cinema'nın yazar ekibine daha sonraları Yeni Dalga akımının öncü yönetmenleri olacak olan Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette gibi önemli isimler de katılmıştır. Mart 1948'de eleştirmen Alexandre Astruc'un *L'Ecran Français* makalesinde ortaya koyduğu 'camera-stylo' ya da 'kamera kalem' kavramları ve manifestosu Cahiers eleştirmenlerince çok geçmeden kanıksanmıştır.⁷⁶ Bu manifesto, Cahiers du Cinema'nın iki temel ilkesinden biri olan Auteur Politikasını⁷⁷ oluşturmuştur. Wiegand'a göre; film yapımında kişisel yaklaşım, yönetmenin auteur* olarak önemini kavrayan Yeni Dalga eleştirmenlerini cezbetmiştir.⁷⁸ Cahiers eleştirmenleri, film yapım sürecinin birçok aşamasında söz sahibi olan yönetmenin, ortaya çıkan eserin tek gerçek sahibi olduklarına inanmışlardır. Günümüzde "Bir Nuri Bilge Ceylan Film", "Gaspar Noé'den bir Film", "Yeni bir Woody Allen Film", şeklindeki kullanımlar, bu teorinin özümsemiğini göstermektedir fakat 1950'lerde bu, sinemaya radikal bir yaklaşım olarak nitelendirilmiştir.⁷⁹

Cahiers du Cinema topluluğunca benimsenen ikinci temel ilke ise sahneye koymak, sahnelemek anlamına gelen mise-en-scène / mizansen kavramıdır. Yeni Dalga yönetmenleri, kendilerinden önceki sinemaya yüz çevirerek, kendi ilkelerini saptarlarken; düşüncelerini geliştirmek ve sahneleyebilmek için İtalya'da gelişen savaş sonrası filmciliğin zengin deney ve belgelerine başvuruyorlardı.⁸⁰ Yeni Dalga Sinemasına ait

⁷⁴ Odabaş, s. 194.

⁷⁵ A.g.e. s.192.

⁷⁶ Chris Wiegand, **Fransız Yeni Dalga Sineması**, Serdar Güneri (çev.), İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2011, s. 15.

⁷⁷ La Politique des Auteurs. Kaynak: Chris Wiegand, Fransız Yeni Dalga Sineması.

* Filmlerinde kendine özgü bir anlatım tarzına sahip yönetmen.

⁷⁸ Wiegand, s. 15.

⁷⁹ A.g.e., s. 15.

⁸⁰ Odabaş, s. 193.

filmler, bu sebeplerden ötürü stüdyo ortamının yapay ışıkları altında değil, Paris sokaklarının kalabalık kaldırımlarında, kentin tarihi dokusunun hissedildiği noktalarda gerçekleşir. Öztürk'ün '*Caddelerin Ruhü*' olarak nitelendirdiği Yeni Dalga, Paris'in bir topoğrafyasını temsil etmektedir.

*Sinemanın varoluşunu özellikle caddelerin ruhunda bulan Kracauer'a uyan bir film anlayışına sahip olan Yeni Dalga, 1920'lerdeki modern kentsel hayatın gündeliğini kaydeden avangard filmlerin, Rossellini ve De Sica'nın yapıtlarının ve ayrıca modernitenin mekanizmasını bulvarlarda bulan Benjamin ve onun izinden giden Marshall Berman'ın anlayışıyla paralellik taşımaktadır. Fransız film tarihinde, kentin sokak ve caddeleri pek çok filmin oluşturulmasında her zaman bir rol üstlenmiştir.*⁸¹

Fransız Yeni Dalga filmlerinin genel mekânı Paris sokaklarıdır. Akımın öncü yönetmenlerinden François Truffaut 1959 yılında *Les Quatre Cents Coups / Dört Yüz Darbe*, Jean-Luc Godard ise 1960'ta *À bout de souffle / Serseri Âşıklar* ile ilk uzun metraj deneyimlerini Paris sokaklarında gerçekleştirmişlerdir. Bu filmler teknik bakımdan İtalyan Yeni Gerçekçilik sinemasını ile büyük benzerlikler taşımakla birlikte içerik bakımından toplumsal meselelere değinmekten çok, anı yaşamaya dair içsel meselelerle ilgilenerek bireyi merkeze alırlar. Örneğin, İtalyan Yeni Gerçekçilik Sinemasında yer verilen çocuk karakterler, Ulus Baker'in dile getirdiği 'toplumsal tip' temsilleriyken; Yeni Dalga akımının öncü temsilcisi, Truffaut'un yönettiği *400 Darbe* (1959)'nin 12 yaşlarındaki başrolü Antoine Doniel ise bireysel bir temsil oluşturmaktadır. Truffaut'un kendi hayat hikâyesinden ve çocukluğundan izler taşıyan filmde başrolü oynayan Antoine, Baker'in değimiyle "*kırsal dünyasındaki bütün mutsuzluğundan kaçarak Paris'le özdeşleşen çocuktur.*"⁸² Film, Paris sokaklarında, kentin en önemli simgesi olan Eyfel Kulesinin etrafında dolanarak açılmaktadır. Tıpkı *Almanya Sıfır Yılı* filminin 12 yaşındaki başrolü Edmund gibi *400 Darbe*'nin aynı yaşlardaki başrolü Antoine de yaşının gerektirdiklerini yapamamakta, etrafında gelişen olaylardan ötürü çocuklukla, yetişkinlik arasında sıkışıp kalmış bir çocuktur. Aile yapısı ve eğitim sistemine dair eleştirilerin sıkça vurgulandığı filmde Antoine, etrafındaki kural ve otoriter düzenden kaçış yolu olarak modern kente yönelir. Kent, Antoine için kendisine dayatılan kurallar bütününden

⁸¹ Öztürk, s. 213.

⁸² Baker, s. 312.

uzaklaşmanın bir alanıdır.



Görsel 20: *400 Darbe* (1959) filmi, Antoine ve arkadaşı Rene Paris sokaklarında.

Fransızca ‘okulu kırmak’ anlamına gelen *400 Darbe* filminde Antoine’nin kendini ait hissetmediği aile ve okul ortamlarından uzaklaşmasının başlangıcı okulu kırdığı gün ile başlar. Buradaki sahnelerde Antoine ve arkadaşı Rene’nin Paris sokaklarındaki gezintileri ve eğlence durakları aracılığıyla dönemin eğlence anlayışı ve alışkanlıkları hakkında da fikir sahibi olunur. Modern kentin modern arabaları Paris sokaklarını doldurmuştur. Antoine’in üvey babası da araba yarışlarıyla ilgilenmektedir. Evde ailesinden beklediği ilgiyi bulamayan Antoine, mutluluğu sokakta arar.



Görsel 21: *Antoine ve Rene’nin adeta bir oyun bahçesi olarak kullandıkları kent ve arka plandaki Paris silüeti.*

Daha sonraki bölümde detaylıca değinilecek olan Kracauer’in sine-kent konseptinden yola çıkılarak tezin odağına alınan realist filmlerden biri olan *400 Darbe*’de yer alan hapishane sahnesinde gerçekçi ve kurmaca filmler arasındaki farka değinilir. Nezarete getirilen gösterişli iki kadından biri diğerine “*Bir filmde karakol görmüştüm. Orası temizdi*” diyerek gerçek ile kurmaca film arasında mekânsal bir kıyaslama yapılmış olur. Diğer yandan bu durum Yeni Dalga akımının sıkça kullandığı; filmin kendisine ve ya sinemaya referans verilmesi durumuna örnektir.

Film, Antoine üzerinden dönemin neredeyse tüm çocuklarının hayatlarındaki kısıtlamalara, ekonomik durumu fark etmeksizin aile yapılarındaki problemlere ve ilgisizliklere değinirken mekânsal olarak içeride tutulmak istenen çocukların, otoriter eğitim kurumlarının ve ıslah evlerinin baskısından her defasında kaçmak için verdikleri direnişe vurgu yapmaktadır. Antoine, en nihayetinde film boyunca aradığı özgürlüğe açık denizlere ulaşarak kavuşur.



Görsel 22: Antoine, filmin sonunda hep görmeyi arzuladığı denize ulaşır.

Yeni Dalga Sinemasının Truffaut ile birlikte en önemli yönetmeni olan Jean-Luc Godard, 1960 yılından itibaren çektiği filmlerinde Paris'i, bir baş aktör gibi değerlendirilmiştir. Burada Godard'ın *Vivre sa vie / Hayatını Yaşamak* (1962) ve *À bout de souffle / Serseri Aşıklar* (1960) filmleri üzerinden yönetmenin Paris'teki gündelik yaşamı sunuş biçimi incelenecektir.

Godard, on iki tablodan oluşan *Vivre sa vie / Hayatını Yaşamak* (1962) filminde araba çekimleriyle Paris'i belgeselvari bir yaklaşımda filmle almıştır. Ayrıca, Champs-Elysees'nin akışkan, ışıltılı görüntüsü ile kenar mahalle kaldırımlarında müşteri bekleyen fahişelerin çekimleri de Paris'ten değişik manzaralar sunar.⁸³ Filmde, Anna Karina'nın canlandığı 22 yaşında ve evli-çocuklu olan Nana'nın aktris olmak hayalleriyle geçmişini ardında bırakıp Paris'e gelerek yeni bir sayfa açma mücadelesi anlatılmaktadır. Yalın bir anlatıya sahip olan filmde kentsel sunum da olabildiğince sade ve gerçekçidir. Kent sokaklarındaki gündelik yaşam, bu yaşamın önemli bir parçası olan kafelerin camlarından yansıdığı gibidir. Kimi zamansa araba içerisinden Paris sokaklarında gezinilen filmde, konumlandırılma ve anlam yaratımı açısından Godard, Champs-Elysees bulvarını önemli bir noktaya yerleştirmiştir. Champs-Elysees, herkesin hayalini süslediği

⁸³ Öztürk, s. 218.

bir kentin vitrini gibidir. Filmdeki kafe sahnesinde Nana, kendi tercihi olan yeni hayat düzeninde geçimini sağlayabilmek adına verdiği mücadele esnasında bir kafede oturmuş bir mektup yazmaktadır. Nana'nın fiziksel ve kişisel özelliklerini ayrıntılı bir biçimde belirttiği mektup, tahminen genelev işleten bir kadına hitaben yazılmaktadır. Nana, kafede bu satırları yazarken oturduğu masanın arkasındaki duvarda yukarıdan çekilmiş bir Champs-Elysees görseli, duvar kâğıdı dekoru olarak görülmektedir. Perspektif bakımından kafenin de caddede yüksek bir konumda olduğu izlenimi vermektedir. Fakat bu sadece bir yanılgıdan ibarettir. Tıpkı Nana'nın oyunculuk kariyeri hayallerini süsleyen Paris kenti gibi. Çünkü duvardan yansıyan gerçek değil bir yanılsamadır. Nana, mektubu yazmayı bitirdikten sonra daha çok para kazanabilmek için yardım istediği Raoul ile görülür. İkili ayağa kalktıklarında duvardaki kaplamada Champ-Elysees, bitim noktası Zafer Taki'na dek görülmektedir. Nana ve Raoul'un kameranın iki yanından yürüyerek kadrajdan çıkmaları ile biten sahnenin hemen devamında bu kez gece karanlığındaki 'gerçek' Champs-Elysees görseli görülür.

Filmin kırılma noktasını oluşturan bu sahnede dış ses aracılığıyla *"Şehrin ışıkları yükseldiği zaman, fahişenin sonsuz yolculuğu başlar"* cümlesi duyulur. Bundan sonraki bölümler, dönemin eğlence merkezleri, otel odaları, kamusal alanlar, kaldırımlar ile Nana'nın macerasının son bulduğu kentin arka sokaklarında geçmektedir.



Görsel 23: *Hayatını Yaşamak* (1962) filminde, Champs-Elysees bulvarının akşam saatlerindeki ışıltılı görünümü.



Görsel 24&25: *Hayatını Yaşamak* (1962) filmi. Anna ile Raoul tıpkı arka plandaki duvar kâğıdı gibi üst açılı kullanılarak çekildikleri için görselin gerçekçiliği artırılmıştır (solda). İkilinin ayağa kalktıkları devam eden planda Champs-Elysees ve uç noktasındaki Arc de triomphe (Zafer Taki) gün ışığı altında görülmektedir.

Godard'ın, çelişkili ve ani değişimli filmlerinin sinematografik üretim alanı Paris'tir. Öztürk'e göre, Brecht'in yabancılaştırma efekti ile Vertov'un gerçekliği yorumlayıcı belgesel sinemacılığından etkilenen Godard'ın yarattığı düşünce gücünün sınırlarında gezinen ve 1960'lar Paris'inin politik ve kültürel ruhuna eşlik eden sineması, aynı zamanda bu ruhu etkilemekteydi.⁸⁴

Senaryosu François Truffaut'a ait 1960 yapımı *À bout de souffle / Serseri Âşıklar* filmi Jean-Luc Godard ve Yeni Dalga'nın geleneksel sinematik anlatıma başkaldırısının en önemli örneklerinden biridir. Film, sade bir konuyu; karmaşık bir anlatı tarzı ile işler. Paris'in kentsel ritminin ve akışkanlığının öncü temsillerinden birisi olan filmde, kamera kullanımı, oyuncu yönetimi ve senaryodaki serbest hareket alanı Öztürk'e göre, tam olarak Paris'in serbestliğine uymaktadır. Jean-Paul Belmondo'nun canlandığı Michel, Amerikalı Hollywood yıldızı Humphrey Bogart özentisi bir gangster tiplemesinin Godardvari bir hicvidir. Marsilya'da işlediği suçların ardından Paris'e kaçmak zorunda kalan Michel, burada daha önceden tanıdığı Patricia'ya sığınır. Jean Seberg'in canlandığı Patricia, Champs-Elysees Bulvarında New York Herald Tribune satan, stajyer bir gazetecedir. Patricia ile Paris'te birkaç gün geçiren Michel, Patricia'yı kendisiyle İtalya'ya gelmeye ikna etmeye çalışsa da bunda başarılı olamaz. Patricia'nın Michel'i polise ihbar etmesiyle tıpkı *Vivre sa vie* (1962) filmindeki Nana gibi Godard'ın bir başka ana karakteri Michel de, Paris sokaklarında vurularak hayatını kaybeder.



Görsel 26: *Hayatını Yaşamak* (1962). Nana, Paris'in arka sokaklarında hayatını kaybeder.



Görsel 27: *Serseri Âşıklar* (1960). Michel, Paris'in en işlek sokaklarından birinde hayatını kaybeder.

Serseri Âşıklar filminde Godard, Champs Elysees ve Orly Havaalanı gibi gerçek ve ayırt edilebilir mekânları kullanmıştır. Bir diğer Yeni Dalga yönetmeni Truffaut da

⁸⁴ Öztürk, s. 217.

400 Darbe filmini önceden bildiği caddelerde çekmiştir. Yeni Dalga filmlerinde mekâna ilişkin Godard, 2005 yılında verdiği bir röportajında, Fransız sinema geleneğinde mekâna karşı kayıtsız olunmasının Yeni Dalga yönetmenlerini rahatsız ettiğini dile getirerek stüdyoya dayalı gelenekçi sinemayı mekâna gereken önem ve ilgiyi göstermemesi dolayısıyla eleştirmiştir. Mekânın öneminin bilincinde olan Yeni Dalga sinemasının öncül filmlerinden *Serseri Aşıklar*'da kullandığı mekânlara ilişkin Godard, "*Belmondo ve Jean Seberg'i Champs-Elysees'ye koymamanın sebebi her gün o caddede yürüyor oluşumdu*" şeklinde görüş bildirmiştir.⁸⁵

2.3.3. Günümüz Sinemasında Bir Karakter Olarak Paris

Sinema, Paris'te doğmuştur ve tüm tarihi boyunca Paris her zaman sembolleriyle varlığını sürdürmüştür. Tez kapsamında sinema tarihi boyunca kent temsilleri incelenmeye çalışıldığı için bu temsillerin günümüz sinemasındaki karşılığının da incelenmesi gerek görülmüştür. Paris, günümüz sinemasında bir karakter olarak kullanım çeşitliliğinin en yüksek olduğu kentlerden biri olması sebebiyle tercih edilmiştir. Sinemanın doğduğu kentin son dönem auteur yönetmenleri tarafından halen nostaljik bir karakter olarak kullanılmasıyla, çalışmanın bu bölümünde Paris'te çekilen son dönem filmlerde yer verilen kent temsillerine göz atılacaktır.

Paris, sinemanın başlangıç karelerinin görüldüğü ve filmlerde çokça kullanıldığı kentlerin başında gelir.⁸⁶ Sinema ile olan organik bağları açısından sinemanın doğduğu şehre işaret eden pek çok simge mekâna sahip bir kenttir. İtalyan Yeni Gerçekçilik sinemasının kurmaca sinemaya karşı başlatmış olduğu ve Jean-Luc Godard ile diğer Yeni Dalga yönetmenlerinin sinemaya getirmiş oldukları yeni soluk ile sokağa alışan kamera, Yeni Dalga sonrasında bu akımdan etkilenen yönetmenleri de Paris sokaklarında film çekmeye davet etmiştir. Bu davet yalnızca Mathieu Kassowitz, Gaspar Noé, Leos Carax, Jean-Pierre Jeunet gibi Fransız yönetmenleri değil; dünyanın birçok ülkesinden, farklı coğrafyalardan, farklı sinema diline sahip Michael Haneke, Baz Luhrmann, Bernardo Bertolucci, Roman Polanski, Krzysztof Kieslowski, Woody Allen ve Martin Scorsese

⁸⁵ Wiegand, s. 54.

⁸⁶ Lumière Kardeşlerin ve dolayısıyla sinema tarihinin çekilen ilk filmi olduğu öne sürülen *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895)'in Lyon'da çekildiği ayrıntısı unutulmamalıdır. İlk toplu gösterim Paris'te yapılmıştır.

gibi yönetmenleri kapsamaktadır.

Woody Allen, sinemasında Yeni Dalga akımından izler taşıyan, bireysel yönü ağır, özgürce kent sokaklarında dolaşan, kentleri filmlerinde bir aktör gibi konumlandıran yönetmenlerden birisidir. Amerikalı yönetmenin filmografisinde, *Manhattan* (1979), *Midnight in Paris* (2011), *To Rome with Love* (2012), *Vicky Cristina Barcelona* (2008) gibi kent temalı çalışmaları bulunmaktadır. Bu bölümde yönetmenin Paris'te çektiği *Midnight in Paris* filmi incelenecektir.

Film, evlilik hazırlığındaki Amerikalı bir çiftin Paris'i ziyaretleri sırasında yaşadıklarını konu edinmektedir. Inez (Rachel McAdams) ve nişanlısı yazar Gil (Owen Wilson), Inez'in babasının iş gereği Paris'e gitmesini fırsat bilerek evlilikleri öncesi Avrupa'nın önemli başkentlerinden Paris'e gelirler. Yazar Gil, hayranlık duyduğu kent sokaklarında akşamları tek başına yaptığı gezintiler esnasında başından geçen 'gizemli' bir takım olaylar sonucunda kendini 1920'li yıllar Paris'inde bulur. Yazarın 20'li yıllarda Paris'te yaşamış olan dünyaca ünlü yazar, ressam ve yönetmen gibi sanatçılarla tanışması hayata bakış açısını yeniden şekillendirmesine olanak tanıyacaktır.

Midnight in Paris (2011) filmi, açılış sekansından itibaren kente dair sembolik mekânlarla donatılmıştır. Sekansın ilk planı, Sen Nehri kıyısındaki Concord İskelesi'ne konumlandırılan kamera aracılığıyla Alexandre III Köprüsü ve devamında yer verilen Eiffel Kulesi silueti ile tamamlanmıştır. Paris denildiğinde akla ilk gelen kentsel imge olan Eiffel Kulesi henüz filmin ilk karesinde kendine yer edinmiş ve ilerleyen sahnelerde de görünmeye devam edecektir.



Görsel 28&29: Alexandre III Köprüsü ve Eyfel Kulesi (solda). Zafer Takı (sağda).



Görsel 30&31: *The Louvre (solda). Moulin Rouge (sağda).*

Yaklaşık üç dakika uzunluğundaki sekans, Sidney Bechet'in *Si tu vois ma Mère / If You See My Mother* şarkısı eşliğinde Paris'in kentsel portresini yansıtırken; Moulin Rouge, The Louvre, Zafer Takı gibi kente özgü diğer önemli mekânlar ile desteklenmiştir. Arka arkaya farklı zaman dilimlerinde (gece-gündüz) ve farklı hava koşullarında (güneşli-yağmurlu) kentteki gündelik yaşam, belgeci (mesafeli/gözlemci) fakat bir o kadar da masalsı bir biçimde sunulmuştur. Woody Allen, Paris'in gündelik yaşamından kesitlerle donattığı açılış sekansı ve devamında karakterlerinin kente dair farklı görüşleri ortaya koymaları ile izleyicileri de tartışmaya dâhil etmeyi amaçlamaktadır. Nitekim filmin temel çatışmalarından birisi, birçok boyutta (kentsel-gündelik-tarihsel) Paris – New York kıyası yapılması dolayısıyla Amerikan – Avrupalı yaşam tarzlarına ve aralarında etkileşimlere eleştirel bir boyut getirebilmektir.

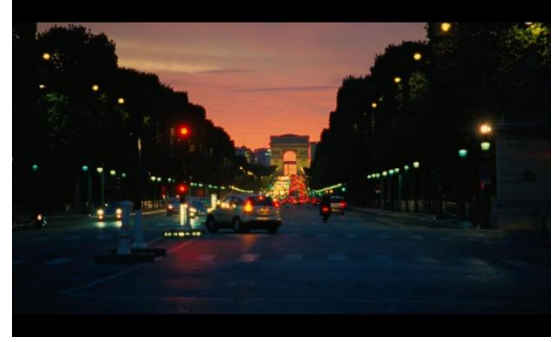
Ayrıca, Amerikalı yönetmenin filminde yer verdiği kent görselleri, Jean-Luc Godard'ın *Serseri Âşıklar* filmindeki kent sunumu ile yakın bir benzerlik taşımaktadır. Bu benzerlik, şüphesiz Woody Allen'in Fransız Yeni Dalga akımına ve akımın öncü yönetmenlerinden Godard'a yönelik bir saygı duruşu niteliğindedir.



Görsel 32: *Serseri Âşıklar (1960), yön. J-L. Godard.*



Görsel 33: *Paris'te Gece Yarısı (2011), yön. W. Allen.*



Görsel 34: *Serseri Aşıklar* (1960), yön. J-L. Godard. **Görsel 35:** *Paris'te Gece Yarısı* (2011), yön. W. Allen.

Bölümün girişinde, Fransız Yeni Dalga akımının bu akımdan etkilenen yönetmenleri Paris sokaklarında film çekmeye davet ettiği dile getirilmişti. Bu yönetmenlerden İtalyan Bernardo Bertolucci, 1972 yılında *Last Tango in Paris* ve *The Dreamers* (2003)'ü, Avusturyalı Michael Haneke 2005 yılında *Caché*'yi 2012'de *Amour*'u, İspanyol Luis Buñuel 1967'de *Belle de jour*'u, Avusturalyalı Baz Luhrmann 2001'de *Moulin Rouge!*'u, Amerikan yönetmenler Martin Scorsese 2011'de *Hugo*'yu, Noah Baumbach 2012'de *Frances Ha*'yı, Richard Linklater 1994'te *Before Sunset*'i, Polonyalı yönetmenler Krzysztof Kieslowski 1993'te Renk Üçlemesinin ilk filmi olan *Three Colours: Blue*'yu, Roman Polanski ise *Frantic* (1988)'i çekerken Paris'i kentsel bir değerlendirme biçimi olarak, birbirlerinden farklı yaklaşımlarla beyaz perdeye taşımışlardır.



Görsel 36&37: *Frances Ha* (2012) filmi, yön. Noah Baumbach, *Frances* (Greta Gerwig) Paris'te.

Fransız yönetmenlerden Mathieu Kassowitz ise *La Haine / Protesto* (1995) filminde, Paris sokaklarında istenmeyen azınlıkların kentin banliyölerindeki direnişini sert bir biçimde ele almıştır. Fransa'daki sosyal tabakalaşma, ırkçılık, ayrımcılık ve medya manipülasyonu gibi eleştiri noktalarının bir araya getirildiği filmin merkezinde kentten oldukça uzağa konumlandırılmış farklı etnik kökenlere sahip göçmenler yer

almaktadır. Filmin hikâyesi, 1993 yılında Zaireli Makome B'owole isimli gencin polisle yaşadığı tartışma sonucu meydana gelen olaylar ekseninde gelişir. *La Haine*'de, farklı etnik kökenlere sahip üç gencin, protestoların ve şiddeti giderek artan çatışmaların Fransız sokaklarındaki bir günü anlatılmaktadır. Filmdeki üç genç de protagonist olarak ilgiyi sürekli canlı tutmakta; Yahudi Vinz, mağrip Said ve Afrikalı Hubert'in hem kendi aralarında hem de dış dünyayla sorunları filmin dinamiğini oluşturmaktadır.⁸⁷

İspanyol yönetmen Fernando León de Aranoa'nın sosyal tabakalaşma konulu 2002 yapımı *Los Lunes Al Sol / Güneşli Pazartesiler* filminde Javier Bardem'in canlandığı Santa karakterinin bir çocuğa uyku öncesi okuduğu *Ağustos Böceği ile Karınca* hikâyesindeki karıncalar, Kassowitz'in *Protesto* filmdeki 'beyaz' Parisliler gibidir. Santa, Aesop (Ezop)'un masalını okurken karıncanın muhtaç durumdaki ağustos böceğine kapıyı açmamasına, sinirlenerek "Bu hikâyede kimlerin neden ağustos böceği olarak doğduğunun söylenmemesine" tepki gösterir. *Protesto* filminde de banliyöde yaşayan göçmenlere Paris'te yer yoktur. Filmin merkezindeki göçmenler, Paris'e gittiklerinde kentin karanlık arka sokaklarında ırkçı şiddete maruz kalırlar. Paris medyası röportaj için banliyölere geldiğinde, mikrofon uzattığı göçmenlere, yaşanan protesto eylemleri ile ilgili olarak "Siz de eylemlere katılıp araba yaktınız mı?" sorusunu yöneltmesi, kentin banliyöye karşı önyargısını açıkça ortaya koymaktadır. Kassowitz'in filmi *Protesto*, Öztürk'e göre; Fransa'daki ırkçılığa karşı meydan okurken, Paris banliyösündeki gettolaşmayı, polise baskıyı, şiddeti, kentsel alanın zarafeti ile banliyönün 'vahşet'liğini sergilemiştir.⁸⁸



Görsel 38&39: *Protesto* (1995) filmi. Göçmenlerin yaşadığı banliyö evleri (solda). Said, Paris'te aradıkları adresi sorduğu polisin kendisine gösterdiği ilgi ve "iyi günler bayım" şeklindeki hitabı karşısında şaşkınlığını gizleyemez.

⁸⁷ <https://sinemakafasi.com/2014/01/11/la-haine-1995-gec-kalanan-treni-yakalama-problemi/>

⁸⁸ Öztürk, s. 238.

Kentsel değerlendirme biçimi açısından incelenen diğer yapımlar, Arjantin asıllı Fransız yönetmen Gaspar Noé'ye ait 2015 yapımı *Love* filmidir. Film konu itibarıyla, Paris'te sanat ve sinema üzerine eğitim alan öğrenciler, Amerikalı Murphy ile Fransız Electra arasındaki ilişkiye odaklanırken yönetmen Noé, karakterleri aracılığıyla kişisel sinema görüşünü ve de hayatın özüne dair yapmış olduğu çıkarımları izleyicisine sunar. Murphy ile Electra'nın tutku dolu ilişkilerine en samimi biçimde ev sahipliği yapan Paris, ikilinin ilişkilerindeki tükenme noktalarını da tüm gürültüsüne rağmen içerisinde saklı tutar.

Hikâyenin tamamının Paris'te geçtiği filmde Noé; ışık, simetri, kamera kullanımı, hikâyenin doğrusal olmayan anlatım biçimi, ses, sahne arası geçişler vb. kendine özgü sinematografik anlatım dilini sürdürmüştür. Noé'nin Paris'i ne Woody Allen'inki gibi karakteristik ne de Jean-Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ındaki gibi politiktir. Noé, Paris'i yarattığı ana karakterlerinin psikolojilerine yakınlaştırmıştır. Paris, tutku yüklüdür, belirsizliklerle doludur, güvenilmezdir, geçmişini geride bırakıp yenilenmeye ihtiyaç duyar.

Ağırlıklı olarak iç mekân çekimlerinin yer verildiği filmde dış mekân tercihlerinde Paris'e dair özellikle iki sahneden söz etmek gerekir. Filmde anlatı yapısı, şimdiki zamanın içine sıklıkla yerleştirilen geriye dönüşler aracılığıyla kurduğu için Electra ile Murphy'nin ilk kez karşılaştıkları yere ve aralarında geçen diyaloglara bakılmalıdır. Bu sahne, Elektran'ın "*favori parkım*" dediği Paris'in kuzeydoğusunda yer alan Buttes Chaumont Parkındaki Sybille Tapınağında geçmektedir. Sybille Tapınağı, Murphy'nin Electra'yı ilk kez gördüğü yerdir. Yunan mitolojisine göre *Sybille*, Tanrı Apollon'un kalbini çalan kadındır. Tanışmalarının ardından Murphy, parktan ayrılmak üzere olan Electra'ya eşlik etmek istediğini dile getirir. Paris'e yabancı biri olarak Murphy, Paris hakkında Paris'li Electra'yı uyarır. Murphy'e göre; "*Paris, başka ülkelerden gelenlerle birlikte oldukça tehlikeli bir şehirdir.*" Amerikan kimliğinin verdiğini düşündüğü üst bakış açısıyla Murphy, kendini Fransızlardan ve diğer ırklardan üstün görmektedir. Dolayısıyla, Murphy'nin, bahsedilen ırklar üstü tutumu tanrısal bir benzetmeyi de beraberinde getirmektedir. Bu açıdan filmin iki ana karakteri ve tercih edilen mekânın yüklenmiş olduğu mitolojinin uyumu sinema – mekân ilişkisini pekiştiren

bir durum olarak göze çarpar.



Görsel 40: *Temple de la Sybille*



Görsel 41: *Electra ve Murphy, Love (2015).*

Yönetmen Noé'nin, kente dair ilişkilendirdiği mekân – karakter psikolojisi yapısına bir diğer örnek mekân Electra'nın evidir. Bu sahnede Electra ile Murphy evdeki bir pencerenin önünde konuşurlarken görülürler. Mizansende kente dair sembolik bir mekân kullanımına gidilmediği için pencereden gösterilen şehrin Paris olduğu ilk bakışta anlaşılmamaktadır. Fakat pencere önünde geçen ilk diyalog, Electra'nın dışarıya doğru bakarak söylediği: *Paris'e bayılıyorum* cümlesidir. Bu sahneyi mekânsal açıdan ilgi çekici kılan ise Electra ile Paris arasında kurulan benzerliktir. Filmin bütünü incelendiğinde Gaspar Noé'nin, sahnelerdeki duygu yoğunluğu ile ilişkili olarak özellikle iç mekânlarda yoğun olarak sarı, yeşil, kırmızı gibi tek renk kullandığı görülmektedir. Bu sahnede, pencereden görünen ve Paris'i geçmişinden farklı olarak yeniden şekillendiren vinç ve demirlerinin sarı tonlarındaki rengi ile *geçmişini sevmediğini ama kendini güzel bir geleceğin beklediğini söyleyen** Electra'nın üzerindeki bluz aynı renktedir. Electra'nın

* Bu sahnedeki replikler şu şekildedir:

Electra: "*Paris' bayılıyorum.*

Buradaki geçmişim ve son beş senem çok kötüydü ama Paris'i seviyorum."

Murphy: "*Geçmişini sevmiyor musun?*"

Electra: "*Genel olarak geçmişimi sevmiyorum da denilebilir. Ama önümde muhteşem bir gelecek görüyorum.*"

psikolojik bir dönüşüm olarak geçmişini geride bırakıp yeni bir gelecek inşa etme arzusu ile yeni bir yapılandırılmaya gidilen Paris'in kentsel dönüşümü arasındaki ilişki, sarı renk tonları üzerinden bilinçli bir eşleşim imkânı sunmaktadır.

Sonuç olarak Paris başta olmak üzere, New York, Berlin, Roma, St. Petersburg ve İstanbul gibi büyük şehirler -icadından itibaren- sinemada kent temsiline zemin oluşturmuşlardır. Kent sokakları, caddeler, binalar ve tarihi yapılar fiziksel gerçekliğin mekânları olarak beyaz perdede izleyiciye sunulurken ayrıca sosyal gerçeklik de dönemin tanığı olan sinema – kent etkileşiminde önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca tez kapsamında incelenen ve stüdyo geleneğinden bağımsız olarak gerçekleştirilen filmler, gerçek bir kenti -filmlerin- çekildikleri dönemlerde belgelenmeleri dolayısıyla toplumsal bellek arşivi oluşturmalarına katkı sunmalarıdır.

2.4. SİNE-KENT KAVRAMI

“Mekân bize insan suretinden daha çok şey söyler.”

-Roy Andersson

Sinema, 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmış ve hızla gelişerek dünyaya yayılmaya başlamıştır. Benzer durum, Avrupa başta olmak üzere büyük kentlerde 'modernleşme' kavramıyla gerçekleşmiştir. Sinema da tıpkı sokaklar, caddeler, bulvarlar, pasajlar, demir yolları gibi, iletişim ağları gibi kentteki modernleşme sürecinin bir parçasını oluşturmaktadır. Sürekli bir değişim içerisindeki kent ve kent yaşantısı sinematografi açısından önemli bir esin kaynağıdır. Tüm bu etmenler dâhilinde çalışmanın bütününde yer verilen filmlerde kentsel mekânı var olduğu haliyle yansıtmaya, gündelik yaşamın üzerinde akıp gittiği şekliyle izleyiciye, Kracauer'in belirttiği 'sine-kent' konsepti sunma kriteri aranmıştır.

Kenti ele alan filmlerden yola çıkarak bir 'sine-kent' konsepti ortaya koyan Siegfried Kracauer, modernitenin görünümünü sosyolojik bir çerçevede incelemiştir. Gündelik hayatın sinema formuyla estetize edilmesi, metropol kitlesinin yeni bir süsü ve çehresi olarak sinema, cadde ve kent görünümünün film manzaraları

aracılığıyla tetkik edilmesi bu konsepti oluşturur.⁸⁹

Sinemanın Andre Bazin gibi önemli gerçekçi kuramcılarında olan Kracauer, Öztürk'ün aktarımına göre, sinemada gerçekliğin temsiline ilişkin ele aldığı teorisinde ham gerçekliğin olduğu gibi kaydedilmesine de karşı oluşunu şu ifadelerle belirtilmiştir:

'Sosyo-sinetik' (toplumsal-sinemasal) bir anlayışı formüle eden Kracauer, rasyonel ama duygu bakımından boş olan modern ortamda 'gerçekçi bir şiirselliği' film anlayışında özsel bir unsur olarak görür. Bu boyutuyla onun film teorisi ham gerçekliğin kaydedilmesini değil, ama bu gerçekliğin öyküleştirilerek stilize edilmesini savunur; sinemanın özü bir yandan zamana bağlılığı kapsarken aynı zamanda onu şiirsel bir üslupla sunar. Kracauer'in felsefi, politik, hatta etik sanat teorisi, aktüel dünyanın olumsuzlanması, eserin kendi zamanı hakkında bilgi içermesi, gerçekliğin kurmaca formuna dönüştürülmesi ve şiirsel bir duyguya sahip olması şeklinde özetlenebilir.⁹⁰

Modernleşen kent, kendini oluşturan tüm etmenlerin bir bütünüdür. Öztürk'e göre modern kültürel üretim içerisindeki kent ve kent kompozisyonları sinematografik açıdan ele alınabilecek birçok malzemeyi içerisinde barındırır. Kentin dinamizmi, gerçekliğin bitimsiz devamlılığı, kent yaşantısı içerisindeki zıtlıklar, hayatın yarış halindeki özelliği, her şeyden önce ve özsel olarak kentlerin caddelerinde kendini belli eder. Kracauer'in çalışmalarındaki asıl temayı oluşturan bu olgu, modern sanatın tüm formları tarafından tasvir edilerek tasdik edilmiştir.⁹¹

Kracauer, sinemanın yaşamdaki gündelik hayata yönelmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu sebeple, Fritz Lang'ın 'anıtsal' filmi *Metropolis* (1927) gibi filmlerin mimarisiyle değil, Yeni Gerçekçilik'in, Yeni Dalga'nın, Charlie Chaplin'in, Rene Clair'in yalın üslupları, sıradan insanların kent sokaklarındaki hayat deneyimleri Kracauer'in film anlayışına denk düşer.⁹²

Sinemanın izleyicileri bir film süresince hayatın karmaşa ve kargaşasından uzaklaştırıcı etkisine ilişkin Fransız Yeni Dalga Sinema Akımının öncül yönetmeni

⁸⁹ Öztürk, s. 9.

⁹⁰ A.g.e., s. 12.

⁹¹ A.g.e., s. 19.

⁹² A.g.e., s. 20.

François Truffaut, beyaz perdeyi ‘hayatın tüm ağırlığı ve külfeti karşısında kazılıp kaçılabilen bir alan, bir fırsat’⁹³ olarak yorumlamaktadır.

Sinemada her şeyden önce gerçeklik algısının önemini vurgulayan Kracauer’e göre gerçekçi filmler; fotoğrafın gerçeklikten beslenen estetik anlayışını yansıtılmalı, yaşamın doğal hareketliliğini buluntu/bulunmuş öyküler aracılığıyla aktarmalıdır. Monaco, Kracauer’in gerçekliği müdahalesiz ve öykü olmayan bir biçimde ele alan belgesel filmle çok az ilgilendiğini belirterek, dikkatini ağırlıklı olarak en yaygın film tipine, yani anlatı filmine yönelttiğini dile getirir. İdeal film biçimi olarak ‘buluntu öykü’yü görür. Böylesi filmler kurmacadır ama bunlar icat edilmekten ziyade keşfedilirler.⁹⁴ Kracauer’in tanımlamasına göre:

Buluntu öykü terimi mevcut fiziksel gerçekliğin malzemesi içinde bulunan bütün hikâyeleri kapsar. Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince izlerseniz, hafif bir esintinin veya bir girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görürsünüz. Buluntu hikâyeler de doğaları itibarıyla böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikâyeler, belgesele özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak, ‘hikâyesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan’ hikâye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşıyor.⁹⁵

Gerçekçi sinemanın önemli kuramcılarında Kracauer’in sinema sanatının filmler aracılığıyla hayata artı bir değer kattığına ilişkin görüşlerini Öztürk şu şekilde değerlendirmiştir:

Labirent bir dünyada, her şeyin birbirine karıştığı anarşik bir hayatta, parçalanmış kişiliklerin, parçalanmış bir yaşam biçiminde yer aldıkları bir varoluşta, şayet gerçeğin en gizli katmanlarının içine girip onları işlemezsek Kracauer’e göre hayatı sevmeye umudumuz olmayacaktır. Fiziki gerçeği keşfederek, kaydederek, stilize ederek ve şiirselleştirerek film sanatı, görülmemiş bir şekilde dünyayı ortaya serebilir. Sadece gerçeği keşfetmesi yeteneği açısından değil, aynı zamanda mekân ve zaman duygusunu genişletebilmesi sayesinde film sanatı, sorunlarla boğuşan modern insana

⁹³ Wiegand, s. 12.

⁹⁴ Monaco, s. 377.

⁹⁵ Kracauer, s. 450.

*yeni bir hayat deneyimi için dünyaya açık ve renkli bir pencere sunar.*⁹⁶

Gerçekçi kuramcılar, filmler aracılığıyla yaratılan hayali bir sanat dünyasının, izleyicilerin bir film süresince sinema salonunda geçirdikleri zamanı doldurmanın ötesinde bir işlevi olmaması yönüyle eleştirmektedirler. Gerçekçi-olmayan sinema, Andrew'e göre; bir oyuncak gibi kullanılan bilimsel bir enstrüman gibidir. İlginç, heyecan verici ve eğlenceli olabilir, ancak böylesi her zaman bir oyalanma ya da kendi niteliğinden uzaklaşmayla sonuçlanacaktır.⁹⁷ Sinemanın yaşamdaki gerçekliği keşfetmesi görüşünü benimseyen Kracauer'in film kuramına ilişkin Andrew'in görüşleri şöyledir:

*Kracauer'in kuramında filmin aracı, sinemasal hammadde ile sinemasal tekniğin konusuyla, bu konunun ele alınış biçiminin bir karışımından oluşur. Bu karışım estetik evren içerisinde benzersizdir, çünkü yeni bir "sanat dünyası" yaratmak yerine, araç kendi maddesine geri dönmeye eğilimlidir. Soyut ya da hayali bir dünyayı yansıtmak yerine, maddi dünyaya doğru yönelir, maddi dünyayı elde etmek için gerçekliğe iniş yapar. Geleneksel sanatlar kendilerine özgü araçlarla yaşamı dönüştürmek için var olurken, sinema yalnızca hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman en derin ve en özlü biçimde var olabilir. Diğer sanatlar yaratım sürecinde kendi konularını tüketirler; bunun tam tersine sinema kendi maddesini sergilemeye eğilimlidir.*⁹⁸

Kracauer, tüm sanat formlarını biçim ve içerik arasındaki bir savaş olarak yorumlamaktadır. Sinema, içeriğin biçim karşısında baskın geldiği ilk sanattır. Bu nedenle biçimsel bir estetik yerine mevcut olanakların değerlendirilerek geliştirilmesi düşüncesi öne çıkmaktadır. Gerçeği olduğu gibi yansıtmamanın mümkün olmadığını savunan, biçimci gelenek çerçevesinde şekillenen stüdyo filmlerinde, müdahale edilen gerçeklik yeniden yorumlanarak yansıtılır. Oysa Kracauer için stilize edilmiş gündelik kent yaşantısı kenti oluşturan sokaklardan geçmektedir. Kelimenin genel anlamıyla sokak, sadece uçucu izlenimler ve tesadüfi karşılaşmalar arenası değildir, hayatın akışının mutlaka kendini ortaya koyacağı bir mekân da demektir.⁹⁹ Biçimsel, kurmaca sinemanın yüzeyselliği Kracauer'e göre izleyicilerin sezgisel olarak tespit edilebileceği bir

⁹⁶ Öztürk, s. 21.

⁹⁷ Andrew, s. 197.

⁹⁸ Andrew, s. 193.

⁹⁹ Kracauer, s. 165.

formdadır. Kracauer, izleyiciler tarafından hangi formların önemli, hangilerinin yapımcılarının ticari amaçlı maceralarından, akılsız bir toplumun boş oyalamalarından ya da sözde sanatçıların fiyakalı oyunlarından başka bir şey olmadığını anlayılabileceğini savunmaktadır.¹⁰⁰

Kracauer'ın Sine-Kent konspetini oluşturan sosyo-sinetik çözümlemeyi açıklamak için sinema ve sosyoloji ilişkisine değinmek gerekir. Diken ve Laustsen bu ilişkiye dair görüşlerini şu şekilde dile getirmişlerdir: “*Sinema ile toplumsallığın ilişkisini sanallaştırmaya (toplumsala dair imgeler üretmeye) ya da edimselleştirme-ye (imgenin ‘toplumsallaştırılmasına’, simgesel unsurun ya da imgenin ‘gerçekliğe’ dâhil edilmesine) dayalı çift yönlü bir ilişki olarak görmek gerekir.*¹⁰¹ Sinema, toplumsal yaşamı dolaylı, sanatsal bir şekilde yansıtırken; sosyo-sinetik bağlamda sosyoloji bilimi ise beyaz perdedeki temsil ile gerçeklik ilişkisinin nasıl kurulduğunu inceler. Deleuze’ün tanımıyla ‘*kitlelerin çağdaş sanatı*’¹⁰² olan sinema, toplumsal farklılıklara dair bilgilerin yayılması açısından en önemli alanlardan biridir.¹⁰³

*Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, üretir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır.*¹⁰⁴

Sosyal teori ile film arasındaki ilişkinin, kurmaca ile kurmaca olmayan, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişki kadar belirsiz olduğunu savunan Diken ve Laustsen, sinemasal olanın yalnızca bir metafor olarak ele alınamayacağını belirterek, sosyo-sinetik yaklaşımın filmleri sorgulayarak, toplumsal gerçeklik ile kurmaca arasındaki ikili

¹⁰⁰ Andrew, s. 197.

¹⁰¹ Bülent Diken, Carsten B. Laustsen, **Filmlerle Sosyoloji**, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.22.

¹⁰² Deleuze, sinemayı; “*The Art of the Masses*” olarak tanımlamaktadır. Kaynak: Gilles Deleuze, **Cinema 2: The Time-Image**, Hugh Tomlinson ve Robert Caleta (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, s. 157.

¹⁰³ Diken, Laustsen, s. 23.

¹⁰⁴ A.g.e., s. 23.

karşıtlığın ötesine geçmeye çalışan bir inceleme olduğunu vurgularlar.¹⁰⁵

Edgar Morin'e göre; *“Sinema insan ruhuna paraleldir. Sinemanın imge kapasitesi, imgeler üretmesi insan zihninin imge potansiyeline paraleldir. Sinema, başkalarının yaşamlarına katılmayı ve onlarla özdeşleşmeyi mümkün kılar, böylelikle tutucu bir ev kadını film aracılığıyla bir fahişeye empati kurabilir.”*¹⁰⁶ Diğer bir deyişle sinema, insanla yaşadığı dünya arasında etkileşim kapasitesini artırır.¹⁰⁷

Norman Denzin, yaşadığımız toplumu *“göstergeler, imgeler ve gösterge sistemleriyle daha da ilgilenir hale gelen, gitgide ‘sinemalaştırılan’ bir toplum”* olarak nitelendirmektedir.¹⁰⁸ Denzin'in; *“Gerçeklik gitgide daha çok sahneleniyor, toplumsal üretim ve gündelik deneyimler de sahnelenen sinemasal emsallerine göre değerlendiriliyor”*¹⁰⁹ görüşü, sosyo-sinetik yaklaşımın önemini açığa çıkarmaktadır. Özetle sosyo-sinetik inceleme, bir sanat eseri olarak kendi toplumsal ağını, üretim ve alımlama koşullarını aşan yoğunluğa sahip olan filmlerde yer alan toplumsal koşullara ışık tutmayı amaçlar.

Sinema ve gerçekliğe ilişkin, filmlerdeki görüntü ve görüntülenen gerçekle; betimleme ve betimlenen arasında yapılan ayrıma vurgu yapan Perivolaropoulou için: *“Kamera-gerçeklik, içinde yaşadığımız gerçeklikten bir plana işaret eder. Somut dünyanın olgusallığıyla insan algısının kesişim noktasıdır, fiziksel, vücutsal ve fiziksel olamayan arasındaki ilişki hakkında düşünme alanıdır.”*¹¹⁰ Perivolaropoulou'nun, Kracauer'in sine-kent konseptine ilişkin görüşleri şu şekildedir:

“Kracauer, içinde birçok sokak, kitle ve kent yaşam sahnesi görülen, ancak ‘başından itibaren bir niyet ve kaygı varlığı nedeniyle görünmez olan’ filmin varlığının altını çizer. Filmlerdeki sokağın ve kentin görünürlüğü, entrikadan ve yerine getirmeleri olası anlatı işlevlerinden, yaratılan ortamlardan ve anlambilimsel çağrışımlardan bağımsız olarak, daha geniş bir boyut açar. Kracauer'e göre, ‘genel anlamıyla sokak,

¹⁰⁵ A.g.e., s. 26.

¹⁰⁶ Aktaran: Diken, Laustsen, s. 27.

¹⁰⁷ A.g.e., s. 27.

¹⁰⁸ Aktaran: Diken, Laustsen, s. 23.

¹⁰⁹ Aktaran: Diken, Laustsen, s. 23.

¹¹⁰ Nia Perivolaropoulou, “Kracauer'in Sine-Kent Anlayışına Kuramsal Bir Yaklaşım”, Sinematografik Kentler, Mekânlar, Hatıralar, Arzular, Mehmet Öztürk (Der.), İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 39.

yalnızca kaçamak izlenimler ve rastlantılar mekânı değil, aynı zamanda yaşamın akışını sergilediği bir alandır.’ Geniş anlamıyla sokak, barlar, garlar, oteller, otoyollardır... Sokağın yaşamın akışıyla özdeşleştirilmesi, anlamını öyle genişletir ki, sokak adeta tüm kente, hatta kentin ötesine yayılır. Sokak ve kent, Kracauer’in çalışmalarında sinematografik deneyimden ayrı değerlendirilemeyecek ve yeri belirlenemeyecek durumdadır.”¹¹¹

Özetle Kracauer’in sine-kent konsepti, sosyo-sinetik incelemenin yanında, bir filmde yer verilen kentsel yaşamın betimlenişinin, kente özgü simge mekânların hangi duygu ve durumlara fon olduğunun, gerçek görüntü ve mekânlara yer verilip verilmediğinin ve kentin gündelik rutinin filme yansıtılıp yansıtılmadığının incelenmesiyle açığa çıkarılabilir.

¹¹¹ Perivolaropoulou, s. 40.

3. 2000 YILI ÖNCESİ TÜRK SINEMASINDA İZMİR

Çalışmanın odağını 2000 sonrası Türk Sinemasında İzmir'in mekânsal temsilinin incelenmesi oluşturmaktadır. İlk bölümde, sinema – kent ilişkisi dâhilinde kentsel mekânın dünya sinemasındaki kilometre taşları incelenmiş, ayrıca Kracauer'in Sine – Kent konsepti dile getirilmiştir. Çalışmanın son bölümünde Sine – Kent konsepti dâhilinde incelenmeye uygun olduğu tespit edilen 2000 sonrası İzmir'de çekilen filmlerin analizleri yer alacaktır. Bu bölümde ise, 2000 yılına gelene dek Türk Sinemasının geçirmiş olduğu evreler ile bu süreçlerin filmsel bir mekân olarak İzmir kentindeki yansımaları belirlenecektir.

2000 Yılı Öncesi Türk Sinemasında İzmir başlığı, üç ayrı alt başlık içermektedir: *İstanbul ve İzmir'de Sinemanın İlk Yılları* alt başlığı dâhilinde ülke sınırları içerisinde sinemanın başlangıçtan itibaren genel durumu değerlendirilecektir. İkinci alt başlık olan *İzmir'in Resmine Âşık Bir Yeşilçam Sineması* ile film üretiminin en yoğun olduğu 1950 sonrası dönemde filmsel bir mekân olarak İzmir kentini ele alış biçimleri üzerinde durulacaktır. Son olarak da *1980 Sonrası Türk Sinemasında İzmir* alt başlığı ile Yeşilçam sonrasında yeni bir kimlik arayışındaki döneme İzmir'de çekilen filmler üzerinden değinilecektir.

3.1. İSTANBUL VE İZMİR'DE SİNEMANIN İLK YILLARI

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle; sinemanın İstanbul ve İzmir'e gelişi, yapılan ilk gösterimler ile çekilen ilk Türk filmi tartışmaları incelenecektir. Ardından artan film üretimi ile İstanbul dışına taşan senaryoların İzmir'deki izdüşümleri araştırılacaktır.

3.1.1. İzmir ve İstanbul'da İlk Gösterimler ve Tartışmalı İlk Filmler

Tarihi olayların ilk dönemlerine dair kesin bilgiler edinebilmek, arşivcilik geleneği olmayan toplumlar için yapılacak araştırmaları ve akademik çalışmaları zora sokmaktadır. Şükran Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* kitabında bu duruma ilişkin düşüncelerini *İlk Türk Film Tartışmaları* bölümünde şu sözlerle dile getirmektedir: “Türkiye’de hemen hemen her alanda arşivcilik, belgecilik hiç önem

verilmeyen bir konudur. Toplum olarak 'günü yaşama'ya alıştığımızdan, geleceği düşünmek için zaman ve emek harcama kaygımız olmadığı gibi geçmişimizi de bir türlü tam olarak bilemeyiz, öğrenemeyiz."¹¹²

Dünya Sinema Tarihinin çekilen ilk filmi kabul edilen Lumière Kardeşlere ait *Workers Leaving the Lumière Factory (1895)*, aradan 123 yıl geçmiş olmasına rağmen günümüz teknolojisiyle internet ortamında kolaylıkla erişilebilen bir yapımdır. Birçok öncül sinema araştırmacısına göre 'çekilen ilk Türk filmi' olan, 14 Kasım 1914 tarihli, yönetmenliğini Fuat Uzkinay'ın yaptığı *Ayastefanos'taki Rus Abide'sinin Yıkılışı* adlı yapımın ise günümüze ulaşan bir kopyası bulunmamaktadır. Böylelikle Türk Sineması üzerine yapılan tartışmalar ilk filmden itibaren başlamıştır. Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo bu durumu; "Öyle bir vaka ki cinayet işlendi ama ceset ortada yok" şeklinde nitelmiştir. Dilek Kaya'ya göre; "Kazım Karabekir'in anılarında, tatbikat kapsamında abidenin yıkılışının 18 Kasım'da gerçekleştiği bilgisine rastlanır. Bu bilgiye göre de Türk sinemasının başlangıcı olarak kutlanan 14 Kasım tarihi hatalı bir günü işaret etmektedir."¹¹³ Çekim tarihi bir kenara varlığı tartışılan filme ilişkin yönetmen, senarist ve yapımcı Kunt Tulgar çocukluğuna dair bir anısında Fuat Uzkinay'ın filmine 1959 yılında Sütlüce Belediye Film Deposunda çıkan yangın sonrası arta kalan malzemelerin arasında denk geldiğini şu sözlerle dile getirmiştir:

"Balkonda da top oynuyorduk. Baktım uzakta bir yangın, babamı çağırdım. Yeri çıkaramadık. Ertesi gün Mevlüt Bildircın isimli babamın arkadaşı geldi. Duydun mu, Sütlüce'de film deposu yandı, dedi. Onlar birlikte oraya gittiler. Sonra Mevlüt oranın yanmış hurdalarını gümüş çıkarmak için satın aldı. Hatta ham pozitifler de vardı, onlar da Nedim Otyam'ındı. Yeni almış, oraya koymuş, o gece de yangın çıkmış. Neyse, o filmleri getirdiler. Babam, Ali Rıza Yılmaz vardı bizde çalışan montajcı, bunlara bir bakın dedi. Tek tek bakıyoruz ne var ne yok diye. Küçük bir parça, ama çok iyi sarılmış. Taktık, ona bakıyoruz. Bir kule var ve kule pat diye patlıyor, zaten arkası yok. Attı çöpe, gitti. Ayastefanos olayı böyledir. Ama o pozitif, negatif nereden bilmiyorum."¹¹⁴

¹¹² Şükran Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016, s. 7.

¹¹³ <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/396/dilek-kaya---turk-sinemasinin-baslangic-mitini-olusturan-kirik-bir-hik%EF%BF%BD%EF%BF%BDye->

¹¹⁴ <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/309/kunt-tulgar--yutturabiliyorsan-yap-yutturamiyorsan-hic-girisme->



Görsel 42&43: Lumière Kardeşlerin *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895) filmi (solda). Filmin çekildiği mekânın günümüz karşılığı (sağda). Lumière Enstitüsü tarafından film mekânının dahi korunduğu görülmektedir.

Türk Sinemasına ilişkin; gösterimi yapılan ilk film, gösterim yapılan ilk kent, çekilen ilk film, ilk Türk yönetmen gibi birçok “ilk” hakkında farklı kaynaklar farklı yorumlarda bulunmuşlardır. Bu sebeple özellikle tezin bu bölümünde birden fazla kaynağın karşılaştırılmalı kullanılması yoluna gidilecektir. Kullanılacak kaynakları; Oğuz Makal, *Tarih İçinde İzmir Sinemaları*, Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, Şükran Kuyucaklı Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*, Burçak Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü*, Âlim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş* ve Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)* şeklinde sıralamak mümkündür.

Oğuz Makal’ın *Tarih İçinde İzmir Sinemaları* kitabı, İzmir kentine ilişkin içerdiği tarihsel, toplumsal ve sosyolojik bilgiler bakımından önemli bir kaynaktır. Kitabın *Türkler İzmir’de* bölümünde Makal, tarih boyunca birçok medeniyetin hâkimiyet sürdüğü İzmir’in, 1425 yılında Fatih Sultan Mehmet’in tüm Bizans’a hâkim olmasıyla oluşan barış ve huzur ortamı ile yeniden inşa edildiğini ve ticaret kenti kimliğine tekrar kavuştuğunu dile getirmiştir. Ancak kentin günlük yaşamından salgın hastalıkların, depremlerin, yangın afetlerinin ve savaşların hiç eksik olmadığını belirtir.¹¹⁵ Nitekim Makal’ın da vurguladığı üzere, bugün İzmir denilince akla ilk gelen Konak – Alsancak bölgesinde, 13 Eylül 1922’de çıkan ve tarihe *Büyük İzmir Yangını* olarak geçen felaket, ciddi tahribatlara sebebiyet vermiştir. Yangın afetleri, kentsel boyutta tarihi değerlerin yitirilmesi anlamına gelmektedir. Türk Sineması da tarih boyunca bu yangınlardan oldukça şiddetli bir biçimde etkilenmiştir (Yukarıda Türk Sinemasının çekilen ilk filminin de bir yangın

¹¹⁵ Oğuz Makal, *Tarih İçinde İzmir Sinemaları*, İzmir: Güşev Yayınları, 1999, s. 23.

sonucu yok olduğu belirtilmiştir). İzmir ve İstanbul’da yer alan bazı sinema salonlarının ticari rantlar uğruna kimi zaman bilinçli bir şekilde kundaklanarak yakıldığı ve yıkılan yapıların yerine pasaj gibi çeşitli ticaret mekânları yapıldığı bilinmektedir. Sinema salonlarının dışında tarih boyunca ülkedeki birtakım film depolarının da yangın afetleri sebebiyle tahrip olması, kültürel değerlerin nesiller boyu aktarılması noktasına ciddi hasarlar bırakmıştır.



Görsel 44: *Büyük İzmir Yangını, 13 Eylül 1922.*

Sinemanın ilk dönemlerinde ham film olarak adlandırılan peliküllerin yapımında kullanılan nitrat yanıcı özelliği yüksek bir madde olduğundan ortaya çıkan felaketlerin boyutu da hızlı bir şekilde artmıştır. Yangın afetlerinin sebebiyet verdiği önemli bir kayıp da yönetmenliğini Osman Nuri Ergün’ün yapmış olduğu *İzmir Ateşler İçinde* (1959) filmidir. İsmiyle ironik bir biçimde filmin orijinal kopyası, İstanbul’daki bir film deposunda çıkan yangın sonucu yok olmuştur. Fikret Hakan’ın, depoda çıkan yangına ilişkin, Artun Yeres’in *Sakıncalı Yüz Film* kitabından alıntılanmış bölüm şu şekildedir:

“Osman Nuri Ergün’ün İstiklal Savaşı yıllarında Türk – Yunan çatışmasını anlatan İzmir Ateşler İçinde adlı filmi, o dönemdeki iktidar hükümeti ‘Zürih – Londra Anlaşması’ nedeniyle ve komşuluk ve devletlerarasındaki ilişkilerin zedelenmesi endişesiyle Dışişleri Bakanlığınca sakıncalı bularak gösterimi yasaklanmıştı. Film, İstanbul Belediyesi’nin Ayvansaray’daki deposuna kaldırıldıktan beş ay sonra depoda çıkan bir yangın sonucunda birçok filmle birlikte yanıp kül olmuştu. Daha sonra filmin yapımcısı ile yönetmeni Osman Nuri Ergün, filmde kullanılmayan ve tekrarı olan planları toplayarak yeniden kurguladılar ve ortaya yanmış olan filmle hemen hemen hiçbir benzerliği olmayan yeni bir film çıktı.”¹¹⁶

¹¹⁶ Fikret Hakan, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: İnkılap Kitapevi, 2010, s. 269.

Özetle, Türk Sinema Tarihi, arşivcilik, belgencilik konularında yetkililerin ilgisiz tutumlarından sert bir biçimde etkilenmiştir. Bu durum, yapılmak istenen araştırmaları doğrudan etkilemektedir. Şükran Esen, Türk Sinemasının çekilen ilk filmi olan ve yine çıkan bir depo yangını sonucu kopyası yitirilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filminin çekilmiş ilk Türk filmi olmayabileceğini dile getirerek, Makedon asıllı Manaki Kardeşlerin çektikleri, V. Sultan Mehmed Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyaretlerini içeren bir filminden bahsetmiştir. Esen, Burçak Evren'in *Sigmund Weinberg, Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* kitabından yaptığı aktarımlarla; 5-6 Haziran 1911 tarihinde Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin çektiği filminden ve bu filmin Makedonya film arşivinde bulunduğunu dile getirmektedir.¹¹⁷ Osmanlı vatandaşları olan Manaki Kardeşlerin çektiği film (1911), Fuat Uzkinay'ın filminden (1914) önce bir tarihte çekilmiş olmasına rağmen, filmi çeken kişilerin Makedon asıllı olmaları sebebiyle filmin Türk filmi sayılıp sayılmayacağı ayrı bir tartışma konusu olmuştur.*

Çekilen ilk Türk filmi üzerine yapılan tartışmalarda yaşandığı gibi Türkiye'de yapılan ilk film gösteriminin hangi kentte olduğu konusu da çeşitli kaynaklarca farklı şekillerde dile getirilerek bir başka tartışma konusuna zemin hazırlamıştır. O dönemlerde yayınlanan gazetelerde yer alan haberler, gösterimlere ilişkin en önemli yazılı kaynaklardır. Ayrıca dönemin canlı tanıkları ile yapılan röportajlar ile anı yazıları da ilk gösterimlere ilişkin bilgi edinilebilecek diğer kaynaklardır.

Film üretimi açıdan herhangi bir gelişmenin yaşanmadığı Osmanlı toplumunda tüketim ise kitleler halinde gerçekleşmekteydi. Lumière Kardeşler, 28 Aralık 1895 yılında Paris'te ilk gösterimlerini yaptıkları sırada Osmanlı sınırlarında; İstanbul ve İzmir'de kinetoskop gösterimleri yapılmaktaydı.¹¹⁸ Ali Özuyar'a göre; Grand Cafe'deki ilk sinematograf gösteriminden önce canlı fotoğrafın ne olduğu Osmanlı toplumunda

¹¹⁷ Esen, s. 11.

* Sonuç olarak Esen, yayınlanan belgeler doğrultusunda ilk Türk filmi olarak 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkinay tarafından çekilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belge filmini kabul ettiğini dile getirmiştir (Esen s. 13). Burçak Evren'in de Esen'le benzer görüşte oluşu *Türk Sinemasının Doğum Günü* (2003) kitabında yer verdiği şu açıklamalarından anlaşılabilir: "1914 yılında Türkiye'nin savaşa girmesinin ardından, 1877-1878 Türk-Rus savaşının acı bir anısı olarak Yeşilköy'e dikilen Rus Abidesi'nin yıkılmasını, filme çeken yedek subay Fuat Uzkinay'ın, belgesel olarak ortaya koyduğu *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı film, ilk Türk filmi olarak kabul edilmiştir" (Evren, s. 10).

¹¹⁸ Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1985-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 22.

biliniyordu. Başta İstanbul ve İzmir’de yapılan kinetoskop gösterileriyle teknik ve teknolojik yeniliklere meraklı bir kitle bunu görmüştü.¹¹⁹ Lumière Kardeşlerin sinematografı, Edison’un kinetoskopunun bir üst modeliydi. Görüntüleri hareketli olarak perdeye aksettirebiliyor ve seyirciler, bir gözlerini kapayarak film izlemek zorunda kalmıyorlardı.¹²⁰ Bugünkü anlamda sinema gösterimi olan -büyük perdede, büyük bir salonda toplu gösterim imkânının öncüsü sayılabilecek- sinematografın kinetoskopun aksine aynı anda birden fazla seyirciye gösteri sunabilme yetisi Osmanlı’da hızla benimsenmiştir. Fakat Osmanlı sınırlarında yapılan ilk gösterimlerin nerede, kim tarafından gerçekleştirildiği sorularına dair farklı kaynaklarda birtakım farklı iddialar yer almaktadır.

Gösterimlere ilişkin ilk ve en yaygın iddia, ülke sınırlarındaki ilk sinematograf gösteriminin Aralık 1896’da İstanbul Beyoğlu’nda bulunan Sponeck Birahanesinde Sigmund Weinberg tarafından gerçekleştirildiğidir.¹²¹ Lumière Kardeşlerin sinematograf aracılığıyla 1895 yılında Paris’te yapmış olduğu gösterimler hızla tüm dünyanın ilgisini çekmiştir. Gösterimlerin ardından gelen yoğun ilgiye temkinli yaklaşan Lumière Kardeşler, icatları sinematografı 1897 Mayıs’a kadar satışa sunmamışlar; bunun yerine dünyanın dört bir yanına kendi çalışanlarını göndermeyi tercih etmişler. Bu gelişmenin sonucunda Charles Pathé, Georges Mèliés gibi isimler kendi başlarının çaresine bakmaya başlamışlardır.¹²² Farklı gösterim cihazlarının Osmanlı sınırlarında seyirciyle buluşmasına ilişkin Mustafa Özen’in görüşleri şu şekildedir:

Bu döneme ait günlük gazetelerde yayınlanan haberlerden Abdülhamit döneminde İstanbul’da Beyoğlu ve Şehzadebaşı’nın yanısıra Beyazıt, Sultanahmet, Kadıköy ve Bakırköy gibi semtlerde tiyatro, kafe, kiraathane, hotel ve park gibi mekânlarda Bioscope, Biographe, Royal Biographe, American Biograph, Lux, Pathéographe, Cosmographe, Mutoscope, Royal Anglais ve Excelsior gibi birtakım yeni projelerle gerçekleştirilen gösterilerin düzenlendiği ortaya çıkmaktadır. Yerel basının ‘canlı fotoğraf’, ‘hareketli resimler’ ve ‘hayret verici manzaralar’ diye nitelendirdiği gösterileri bildiren yazılarında, okuyucunun dikkati özellikle yeni buluşun teknik

¹¹⁹ Ali Özuyar, s.32.

¹²⁰ C.W. Ceram, **Sinemanın Arkeolojisi**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007, s. 121.

¹²¹ Ali Özuyar, s.32.

¹²² Nijat Özön, **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013, s. 35.

*özelliklerine çekilmiştir.*¹²³

Bu bilgiler ışığında ilk gösterimlere ilişkin, yukarıda bahsedilen yaygın iddianın çelişkili olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Şükran Esen, sinema yazarı ve eleştirmeni Burçak Evren'in, belgeleri daha dikkatli incelemesiyle 9 Şubat 1897 tarihli Sabah gazetesindeki başka bir ilandan yola çıkarak, Sponeck'deki ilk gösteriyi yapan kişinin M. Henri Delavallée olduğunu ileri sürmesini daha akla yatkın bulmuştur.¹²⁴ İlanı göre, Sponeck Birahanesinde yapılan gösterimlere halkın yoğun ilgi göstermesinin ardından Ramazan ayı çerçevesinde Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde de film gösterimlerine başlanacağı duyurulmaktadır ve gazetede ilanda 'Kumpanya Müdürü D. Henri' imzası kullanılmıştır.¹²⁵ Esen, yine bu ilandan yola çıkarak, film gösterim aygıtının, Amerikan Edison şirketi patentli olduğunu ve Pathé firması temsilcisi Weinberg'in Edison'un aygıtıyla gösterim yapmasının pek mantıklı olmayacağını dile getirmiştir.¹²⁶ Özen de, bu verilerden hareketle Sponeck ve Fevziye Kıraathanesi'nde yapılan gösterimlerde kullanılan aygıtın sinematograf değil; vitascope olabileceğini belirterek, vitascope'un o dönemde Edison tarafından piyasaya sürüldüğünden bahsetmektedir.¹²⁷

Görüldüğü üzere, farklı kaynaklardan alınan farklı iddialar dâhilinde, gösterimlerin kim tarafından veya hangi projektörlerle yapıldığı tartışmaları devam etmektedir. Çalışmada bu bilgilere yer verilmesinin temel sebebi ülke sınırları içerisinde ilk 'toplu' gösterimin nerede gerçekleştiği sorusuna yanıt arayabilmektir. Çünkü adı ister sinematograf ister vitascope olsun, önemli olan noktanın projektörün ismi değil halk tabanında gördüğü ilgi ve uyandırdığı hissiyattır. Özen, o dönemde batıda sinematograf ve vitascope tarzında birçok projektörün piyasaya sürüldüğünü, bu iki yeni buluşun sadece bir iki varyasyondan ibaret olmadığını; sadece Fransa'da 1896 yılında patent bürosuna sonu 'graphie' ya da 'scope' ile biten yüzlerce aygıt isminin kaydettirildiğini dile getirmiştir (Ör. Cinétographe, Phantographe, Kinétographe, Cinographoscope ve

¹²³ Mustafa Özen, "Hareketli Resimler" İstanbul'da (1896-1908), KEBİKEÇ İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi, Sayı: 27, Ankara: Kebikeç Yayınları, 2009, s.187.

¹²⁴ Esen, s. 5.

¹²⁵ Özyuvar, s. 33.

¹²⁶ Esen, s. 6.

¹²⁷ Özen, s. 186.

Viroscope).¹²⁸

Günümüz teknolojisinde dahi farklı sinema salonlarında farklı gösterim cihazları bulunmaktadır. Sinema izleyicileri açısından önemsenen durum gösterim cihazından çok gösterilen film ve filmin izleyicileri etkileme yetisidir. Hatırlanacak olursa Lumière Kardeşlerin 1895 yılında Paris'teki ilk gösterimlerinde izleyiciler, *Arrival of a Train at La Ciotat / Trenin La Ciotat Garına Gelişi* (1895) filmini ilk defa beyaz perdede gördüklerinde trenin üzerlerine doğru geldiğini sanarak korku dolu anlar yaşamışlardır. Sponeck Birahanesinde yapılan gösterimin canlı bir tanığı olan Ercüment Ekrem Talu da gösterimlere ilişkin anısında perdede gördükleri trenin üzerlerine doğru geldiğini sandıklarını, hatta bazı izleyicilerin etrafa kaçtıklarını dile getirmiştir.¹²⁹

10 Aralık 1896 tarihinde İzmir'de yayınlanan Ahenk gazetesinde yer alan bir haber, ilk gösterimlere ilişkin bir diğer önemli iddiayı ortaya çıkarmıştır. Haberde; Frenk mahallesindeki Apollon Salonu'nda, Edison'un icadı olan kinematograf adlı bir alet aracılığıyla 'hareket halindeki cisimlerin resimlerinin alınması' olarak tanımlanan gösterimlerin akşamüzerleri gerçekleştirildiği belirtilmektedir.¹³⁰ Bu gösterimlere katılan bir Ahenk gazetesi yazarı, hayranlık ve heyecan dolu deneyimini şu sözlerle ifade etmiştir:

Önce sahnenin önünde yanmakta olan iki lamba aniden söndürüldü ve salon karanlıklar içinde kaldı. Seyirciler, karşılarında asılmakta olan beyaz bir perdeyi dikkatle izlemeye koyuldular. Biraz sonra bilinmeyen bir noktadan verilen bir elektrik ışığı ile perde aydınlandı. Daha sonra, perde üzerinde bir yemek masası etrafında oturup yemek yiyen bir aile belirdi. Yemek yiyen aile fertlerinden her birinin yemek esnasındaki hareketleri ayrı ayrı görülmekte... Seyirciler, fevkalade bir hayret ve heyecan içinde, bu garip ve inanılmaz manzarayı seyrediyor ve bu aile ile adeta bir arada olmak istiyordu. Daha sonra aile karanlık içinde kayboldu... Bunun hemen ardından, çar hazretlerini Paris'e götüren tren perde üzerinde yürümeye başladı. Bir süre sonra durdu, kapıları açıldı ve yolcular dışarı çıkmaya başladılar. Trenin yok olmasının ardından, beyaz fiistanlar giymiş bir aktrist, fevkalade bir ustalıkla dans etmeye başlayarak seyircilerin

¹²⁸ Özen, s. 186.

¹²⁹ Özön, s. 37.

¹³⁰ Rauf Beyru, İzmir'in İlk Sinema Gösterileri, Ankrakt, Şubat 1996, Sayı:53, s. 43.

şaşkınlığına neden oldu. Aktristin perde üzerindeki görünümü ve dans etme biçimi gerçekten şaşkınlık verici ve tarif edilemeyecek bir güzellikte idi... Daha sonra seyirciler kendilerini Paris'in Republique Meydanı'nda buldular. Berrak mavi bir gök altında adı geçen meydanın aldığı manzara tasvir edilemez. Etrafındaki muhteşem yapılar, caddenin ortasından geçen tramvaylar ve yolcular net olarak görülebiliyor. İnsan ise, bu garip manzara karşısında, hayretler içinde kalıyor...¹³¹

Sinema, bir eğlence aracı olarak yoğun ilgi görmüştür. Giderek artan izleyici sayısı, İstanbul başta olmak üzere İzmir ve diğer büyük kentlerde sinema salonlarının açılmasına zemin hazırlamıştır. 30 Ocak 1908'de Fransız film devi Pathé Frères'in İstanbul, Tepebaşı'nda açtığı "Cinémathéâtre Pathé" adlı sinema salonunun hizmete girmesiyle birlikte sinema gerçek mekânına kavuşmuştur.¹³² 1909 yılında ise, İzmir'de sanat ve eğlencenin merkezi olan Kordon'da Kramer Kardeşlerin işlettiği Pathé Sinematografhanesi hizmete girmiş ve Avrupa'nın belli başlı kentlerinde açılan Pathé sinemaları zincirine dâhil olmuştur.¹³³

Buraya kadar olan kısımda, sinemaya dair Osmanlı sınırlarında gerçekleşen bir takım öncü olaylara ilişkin iddialar dile getirilmiştir. Buradan sonra ise İzmir'in sinemayla olan ilişkisine ve kentte yapılan çekimlere dair yapılan araştırmalara yer verilecektir.

Bir noktada, İzmir'in görsel gücünün sinematografideki izdüşümünün incelendiği bu çalışmanın ortaya çıkmasının sebeplerinden birisi de Mehmet Coral'ın İzmir:13 Eylül 1922 adlı kitabında yer verdiği; Mustafa Kemal Atatürk'ün İzmir'in işgalden kurtuluş sürecinde kentin güzelliği hakkında sarf ettiği sözlerdir. Kitapta Atatürk'ün 9 Eylül sonrası Kramer Otelinde yaşadığı bir anısı şu şekilde aktarılmıştır:

Söylendiğine göre, (Atatürk) kente girdikten sonra sivil kostümlerle sessiz sedasız, arkadaşlarıyla birlikte Kramer Oteli'ne gidip bir duble rakı içmek istemiş. İçerisi yabancılarla doluymuş. Garson önce yer olmadığını, kendilerini kabul edemeyeceğini söylemiş. Tam o sırada müşterilerden biri onu tanımış ve 'Mustafa Kemal bu... Evet bu

¹³¹ Makal, s. 54.

¹³² Özuyar, s. 86.

¹³³ Makal, s.79.

o... Türk ordusunun başkomutanı!..' diye bağırması. Bunu duyan herkes apar topar kalkıp, otelden çıkmaya kalkışmış. Ama o kibar bir jestle kimsenin rahatsız olmamasını, arkadaşlarıyla birlikte biraz kaldıktan sonra gideceklerini söylemiş. Denize bakan pencerelerin birinin önüne oturmuş, buğulu gözlerle körfezin derinliklerine bakıyormuş. Bir süre sonra, garson ikinci kadeh rakı servisini yaparken, gözlerini körfezin mavilikler içinde devinen manzarasından ayırmadan sormuş: 'Kral Konstantinos buraya geldiğinde, körfeze karşı bir kadeh rakı içti mi?' Garson hafiften ürpererek, 'Hayır, Paşa Efendi Hazretleri; ekselansları burada rakı içmedi...' diye saygılı bir yanıt vermiş. Kemal de buna karşılık dalgın bir ifadeyle, 'Öyleyse İzmir'i neden almak istemiş ki?' demiş.¹³⁴

Havası, doğası ve manzarasıyla hayranlık uyandıran kent İzmir, popülasyonun kozmopolit yapısından ötürü de dikkat çeken bir kenttir. İzmir'in bu yönü, 1900'lerde de ününü korumakta ve özellikle Avrupa'da Küçük Asya lakaplı İzmir ile ilişkili olma durumu sınıfsal bir gösterge olarak görülmekteydi. Bu duruma ilişkin çarpıcı bir örneğe Danimarkalı yönetmen Henning Carlsen'in *Sult/Hunger/Açlık* (1966) filminde rastlamak mümkündür. 1890'lı yıllarda Danimarka'da geçen filmde maddi anlamda ciddi sıkıntılar yaşayan kibirli bir yazarın kitabını bastırma mücadelesinin anlatıldığı filmde yazar Pontus (Per Oscarsson*), kirasını ödeyemediği için kaldığı yerden çıkarılınca yatak örtüsünü yanına alarak sokaklara düşer. Pontus'un koltuk altında yorganla



Görsel 45: *Hunger* (1966) yön. Henning Carlsen

sokaklarda gezmesi halk tarafından yadırganır. Ayıplandığının farkına varan Pontus, lüks bir kumaş – dikim dükkânına girerek elindeki yorganını bir pakete sarmalarını rica eder. Dükkân çalışanına yorganın içerisinde kendisine miras kalan bir takım değerli vazoların bulunduğunu belirten Pontus, bu değerli eşyaları İzmir'e göndereceğini dile getirerek dükkândan çıkar. Görüldüğü üzere İzmir gerek kozmopolit yapısıyla gerekse coğrafi özellikleri ve manzaralarıyla hep adından söz ettiren kentler arasında yer almıştır. İzmir'in kentsel güzelliği Lumière Kardeşlerin de ilgisini çekmiş olacak ki, kamera

¹³⁴ Mehmet Coral, *İzmir: 13 Eylül 1922*, İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2003, s. 191.

* Per Oscarsson: 1927 Stockholm, İsveç doğumlu oyuncu, *Hunger* (1966) filmindeki performansı ile 1966 Cannes Film Festivalinde *En İyi Erkek Oyuncu Ödülü*nün sahibi olmuştur.

operatörlerini bu kenti de filme almak için görevlendirmişlerdir. Şöyle ki Lumière Kardeşler, 1895 Ekim ayında sinematografi seri halde üretmesi adına mühendis Jules Carpentier ile anlaşmışlardır.¹³⁵ Carpentier'den teslim alınan sinematograflar, Lumière Kardeşlerin operatörleri aracılığıyla beş kıtaya yayılmış, operatörler gittikleri ülkelerde çekimler yaparak ve gösterimler düzenleyerek sinemanın yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Lumière Kardeşlerin film gösterimi konusunda en büyük sıkıntıları, ellerindeki filmlerin zengin bir repertuvar meydana getiremeyecek kadar oluşuydu. Bu sebeple operatörlerin yaptıkları çekimler, çoğaltılmak ve dağıtılmak üzere Lumière fabrikalarına gönderiliyordu.¹³⁶ Lumière Kardeşlerin -yolu Osmanlı sınırlarına düşen operatörlerden Alexandre Promio, İzmir'de çekim yapan öncü isimlerden birisidir. Roy Armes'in Jean-Claude Seguin'den aktarımına göre Lumière'in kamera operatörlerinden Alexandre Promio'nun Osmanlı Devleti gezisi sırasında Şam, Kudüs, Beytüllahim, İzmir, Beyrut ve Yafa gibi kentlerde bulunduğu dile getirilmiştir.¹³⁷

Takip eden yıllar Türk Sineması adına 'ilk yıllar olarak' değerlendirilmektedir. Fakat Kordon Boyunda güneşin batışının Türk Sinemasında mekânsal olarak yerini alışı zaman alacaktır. Bunun başlıca sebepleri, filmcilik olarak tabir edilen sektörün niteliklerinin henüz çok fazla keşfedilememiş olması (Türk Sinema Tarihinde, Muhsin Ertuğrul dönemi olarak da bilinen ve sinemanın ilk yıllarında tek bir kişinin söz sahibi olması sebebiyle genç sinemacıların yetiştirilmemesi), teknolojik imkânların yeterli olmaması ve maddi imkânsızlıklar olarak sıralanabilir. Şükran Esen Türk Sinema Tarihini; İlk Yıllar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), 1970'ler Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980) ve 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010) olarak altı bölüme ayırmıştır.¹³⁸

Tez kapsamında yapılan araştırmalar neticesinde Türk Sinemasında İzmir'in mekânsal olarak konulu bir filme ev sahipliği yapmasının 1950'li yılların başına dek gerçekleşmediği sonucuna ulaşılmıştır. Yani sinemanın icadının ardından (1895) ancak 55 yıl sonra İzmir, bir uzun metraj kurmaca filmin mekânı olarak değerlendirmiştir.

¹³⁵ Özön, s. 31.

¹³⁶ A.g.e., s. 32.

¹³⁷ Roy Armes, **Arab Filmmakers of the Middle East: a Dictionary**, Indiana: Indiana University Press, 2010, s. 2.

¹³⁸ Esen, s. 2.

İzmir’de hangi sebeplerden ötürü 55 yıl süresince film çekilmediği sorusuna yanıt bulabilmek için ‘İlk Yıllar (1914-1922)’dan 1950’li yılların başına dek geçen zaman diliminde Türk Sinemasının geçirdiği evrelere kısaca değinmek gerekir.

1895’ten ilk Türk filminin çekildiği 1914 yılına kadar* geçen zaman diliminde Osmanlı sınırlarında yabancılar tarafından film gösterimleri ve çekimler yapıldığı bilinmektedir.¹³⁹ 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesinin kurulması, belge ve haber filmlerinin ortaya çıkmasına zemin sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşının ardından Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde verilen kurtuluş mücadelesinde, geriye çekilen düşman ordusunun, kaybettiği alanlar üzerinde işlediği vahşeti belgelemek adına *İstiklal (İzmir Zaferi)* (1922) adında bir dokümanter meydana getirildi.¹⁴⁰ Sinemanın Türkiye’de kurumsallaşması savaş belgeselleri çeken askeri kurumlar aracılığıyla gerçekleşmiş daha sonra bu kurumlar yarı askeri cemiyetlere gelir sağlayabilmek adına İstanbul’da konulu filmler çekerek özel film şirketlerinin ortaya çıkmasına da öncülük etmişlerdir.¹⁴¹ İlk yıllarla ilgili Esen’in değerlendirmeleri şu şekildedir: *“Başlangıç dönemi sineması henüz sessizdir ve teknik açıdan da sinema sanatı açısından da ilkel durumdadır. Buna rağmen incelendiğinde filmlerin anlatı yapısının, günümüz popüler sinemasının prototipini oluşturduğu görülebilmektedir.”*¹⁴²

Savaşlar, bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve kentsel yıkımları doğurur. Sinema, savaşların tüm yıkımlarını toplumsal belleğe kazıyabilecek önemli bir güçtür. Tezin ilk bölümünde kent ve sinema ilişkisi çerçevesinde İtalyan Yeni Gerçekçilik Sinemasının gücünü İkinci Dünya Savaşının sebep olduğu yıkımlara odaklanmasından aldığı dile getirilmiştir. Yukarıda bahsedilen ve ‘İlk Yıllar’ı kapsayan zaman aralığı, İzmir için kent tarihinin en sert yıkımlarından birini içerisinde barındırır. Fakat sinema sektörünün henüz temel düzeyde oluşu sebebiyle o yıllarda çekilen filmler yalnızca belge niteliğindeki ya da propaganda amaçlı çalışmalardan oluşur. 13 Eylül 1922 yangını şehrin tüm yapısını telafisi güç bir şekilde zedelemiştir. Savaşın birbirinden ayırdığı İzmir’deki

* ‘İlk Film’ tartışmaları için bakınız s. 52-55.

¹³⁹ Esen, s. 17.

¹⁴⁰ Özön, s. 70.

¹⁴¹ Esen, s. 18.

¹⁴² A.g.e., s. 18.

ortak kültürlerin güçlü bir sinema diliyle anlatılışı yıllar sonra 1983'te Mısırlı yönetmen Costas Ferris'in *Rembetiko* filmiyle açığa çıkar. Film, Yunanistan'ın kısa bir yüzyıl özeti gibidir. Filmin ilk sahnesi, 1919 yılı İzmir'inde filmin ana karakteri Marika'nın doğumuyla başlar. 1922 yangına dair arşiv görüntülerinin de yer verildiği filmde, mübadele sonucu Atina yakınlarındaki Pire kasabasına göç ederek mülteci konumuna düşen Marika ve ailesinin öyküsü anlatılır. Göç olgusunun toplumsal etkilerini sinemaya özgü bir dille ele alan yapımdan geriye "*Yunanistan'ın en büyük felaketi İzmir değildi, göçtü*" repliği ile *Ödemiş Kavakları* türküsü kalır.

Türk Sineması açısından Tiyatrocular Dönemi, ilk defa Müslüman bir kadın oyuncunun beyaz perdede görülmesi, filmlerin sesli, renkli çekilmeye başlanması, bir filmin bir banka tarafından finanse edilmesi ve Cahide Sonku ile başlayan yıldız oyuncu geleneği gibi gelişmeler dâhilinde ilklerin yaşandığı bir dönem olarak hatırlanmaktadır. 1922 – 1939 tarihleri arasında çeşitli ülke sinemalarında günümüzde yankıları hala hissedilebilen önemli film örneklerine rastlanırken, Türkiye'de ise bu dönem Muhsin Ertuğrul idaresinde tiyatrosuz bir zeminde geçmiş, bu sebeple Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmıştır. Esen'e göre; "*Muhsin Ertuğrul, sinemaya sanatsal açıdan yeterli önemi vermeyerek, onu, asıl sanat olarak gördüğü tiyatroya gelir getirecek bir ticari kazanç kapısı olarak düşünmüştür.*"¹⁴³ Türk Sinemasında mekânsal bir inceleme olan bu çalışma için Tiyatrocular Döneminde kullanılan tiyatroya teknikler kentsel bir analizi, dolayısıyla sosyo-sinetik bir çıkarımı olanaksız kılmıştır. Özön, Muhsin Ertuğrul'un belirli bir sinema anlayışının olmadığını, çalışmalarını piyasanın gereklerine göre ayarladığını şu sözlerle açıklamaktadır:

*Tiyatrodaki uygulama anlayışını, sahne düzenini sinemaya aktaran "tiyatrocular", elbette ki tiyatroya dekor, makyaj, oyun, diksiyon gibi öbür öğelerini sinemaya getirmekte de tereddüt etmediler. Doğrudan doğruya dekora dayanan tarihsel konulu filmler bir yana, ufak bir zahmetle tabii bir çevrede çevrilebilecek sahnelerde bile, tiyatroya derme çatma, kontraplaklı, bezli, boyama dekorlarını kullandılar.*¹⁴⁴

Türk Sinemasında Tiyatrocular Dönemi sonrası 1939 ile 1950 yıllarını kapsayan

¹⁴³ Esen, s. 32.

¹⁴⁴ Özön, s. 121.

Geçiş Dönemi, görüleceği üzere, İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki beş yılın etkisinde geçirilecektir. Savaşın Türk Sineması açısından kalıcı etkileri bulunmaktadır. Esen'e göre; savaşın kapattığı Avrupa yollarından ötürü Amerikan filmlerinin ülkeye giriş yapamaması doğu alternatifini doğurmuş ve Mısır sinemasının şarkılı melodramlarının gösterim fırsatı bulmasıyla sonuçlanmıştır.¹⁴⁵ Şarkılı melodramlarının Türk izleyicisi tarafından benimsenmesi Yeşilçam melodramlarının da temelini oluşturmuştur. *Sihirli Define* (Yön: Semih Evin, 1950), *Hayatımı Mahveden Kadın* (Yön: Faruk Kenç, 1955), *Ömrümce Ağladım* (Yön: Ülkü Erakalın, 1967), *Dünyanın En Güzel Kadını* (Yön: Nejat Saydam, 1968), *Yaşamak Ne Güzel Şey* (Yön: Halit Refiğ, 1969), *Günahını Ödeyen Adam* (Yön: Ülkü Erakalın, 1969), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (Yön: Yücel Çakmaklı, 1973), *Bak Yeşil Yeşil* (Yön: Hulki Saner, 1975) İzmir'de çekilen ve melodram türündeki film örnekleridir.

Avrupa'da sinema eğitimi alan Türk yönetmenlerin İkinci Dünya Savaşı sebebiyle Türkiye'ye dönerek çalışmalarını burada sürdürmeleri, Muhsin Ertuğrul'un tiyatrovary sinema algısını kırarak, sinematografik açıdan güçlü filmlerin icra edilmesi sonucunu doğurmuştur. Özetle Geçiş Dönemi, Türk Sineması açısından önemli bir kırılma sürecidir. Sinemanın gördüğü ilginin artması film yapımevlerinin, stüdyoların artmasına; sektörün profesyonel bir eğilime yönelmesine olanak sağlamış ve bu süreç, Sinemacılar Döneminin önünü açmıştır. Ayrıca, artan rekabet ortamı yapımevlerinin rotalarını İstanbul dışına çıkarmalarını sağlamış ve öyküleri İstanbul'dan İzmir'e uzanan birçok filmin yapılmasına başlanmıştır.

Takip eden bölümde İzmir'de çekilen konulu ilk uzun metraj film tartışmalarından başlanarak, Yeşilçam döneminde çekilen filmlerin arka fonunu oluşturan mekânlar üzerinden birçok film incelemesi yapılacaktır.

3.2. 1950'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA İZMİR

3.2.1. İzmir'de Çekilen Konulu İlk Uzun Metraj Film Tartışmaları

Çalışma kapsamında yapılan araştırmalar neticesinde, Geçiş Dönemi

¹⁴⁵ Esen, s. 45.

yönetmenlerinden Turgut Demirağ'ın *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* (1949), Faruk Kenç'in *Çakırcalı Mehmet Efe* (1950) ve Semih Evin'in *Sihirli Define* (1950) filmleri, İzmir'de çekilmiş konulu ilk uzun metraj film tartışmalarını besleyen üç önemli çalışma olarak öne çıkar. Tarihsel bir sıralama dâhilinde üç film de tür ve mekân kullanımı açısından değerlendirilecektir.

Turgut Demirağ'ın 1949 yapımı *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filmi, İzmir'i işgal eden Yunan kuvvetlerini engellemeye çalışan bir grup askere kılavuzluk eden Fato (Oya Sensev) isminde bir kadını konu edinir. Konusu itibariyle Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan bir dönem filmi olan *Fato*, çoğunlukla kırsalda (İzmir, Kemalpaşa) geçen sahnelerden oluşmaktadır. Yunan kuvvetlerine gelecek yardımı önlemek adına görevlendirilen Necdet yüzbaşı ve emrindeki bir grup asker, düşman kuvvetlerinin taarruz hazırlığında kullanacakları demir köprüyü imha etmek için bölge coğrafyasına hâkim bir sivil olan Fato'dan yardım alacaktır.

Türk Sinemasında Kurtuluş Savaşı yıllarındaki milli mücadeleyi konu alan birçok film yapılmış, yapılmaya da devam edilmektedir. Bir film projesinin gerçekleştirilmesinin en temel koşulu maliyetidir. Yapımcılar minimum gider ve maksimum gişe başarısı bekledikleri projelere yatırım yapan kimseler oldukları için dönem filmleri günümüz koşullarında dahi çok tercih edilen bir tür değildir. Çünkü filmin dönem atmosferini yansıtmayı sağlamak için gerçek mekânın manipüle edilerek dekor ve kostüm gibi diğer sanatsal öğeler aracılığıyla desteklenmesi ciddi bir bütçe harcanması sonucunu doğurabilmektedir. 1950'li yılların koşullarında çekilen ve Kurtuluş Savaşındaki milli mücadeleyi konu alan yapımlarda genellikle maliyeti minimum seviyeye çekebilmek adına hali hazırda mevcut olan belge niteliğindeki görüntüler kırsalda çekilen sahnelerle birleştirilerek gerçekleştirilmiştir. 13 Eylül 1922 Büyük İzmir Yangını şehrin görsel dokusunu tümenden tahrip ettiği için kent görünümü film için tekrar tasarlanamayacağından dolayı, *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* gibi filmler tarihi belge görüntüleri + kırsalda yapılan dış çekimler + düzenlenmiş iç mekân çekimleri matematiğinde gerçekleştirilir. Aksi halde projeler, tarihsel ve mantıksal açıdan bir takım basit hataları barındırma riski taşırlar.

Bu durumun en çarpıcı örneklerinden birine Osman Nuri Ergün'ün *İzmir Ateşler*

İçinde (1959) filminde rastlamak mümkündür. Milli mücadeleye destek olmak için İngiliz ordusuna sızarak bilgi almaya çalışan Türk Subayı Kemal'in (Ahmet Mekin) hikâyesinin anlatıldığı filmin büyük çoğunluğu karargâh, yalı, han, zindan gibi iç mekânlarda geçmektedir.



Görsel 46: *İzmir Ateşler İçinde* (1959)

Kemal ile Suzy Tarihi Asansörden kenti izlemektedirler.

Hikâye gereği bir İngiliz Subayının kızı olan Suzy (Mualla Kaynak) ile yakınlaşan Kemal'in birlikte İzmir'i gezdikleri sahnelerin gerçek zaman ve mekânda çekilmesi bir takım problemleri doğurmuştur. Örneğin Suzy ve Kemal'in Konak Meydanındaki Saat Kulesindeki görüntüleri kısıtlı kadraj kullanımı tekniği ile çekilmiş, bu sayede arka plandaki hükümet konağı gibi yapıların görünmesinin önüne geçilmeye çalışılmıştır. İkilinin Kordon'da faytona bindikleri sahnede arkadan geçen bir otomobilin görünmesi de filmin dönem atmosferiyle ters düşen bir detay olarak hafızlara kazınır. Günümüzde bu tür problemlerin önüne geçebilmek adına dev film platoları kurulmuştur. Kadraj, sahnenin gerektirdiği detaylarla özenle doldurularak çekimlerin minimum hatayla gerçekleştirilmesi sağlanmaktadır.



Görsel 47&48: *Kemal ve Suzy Saat Kulesinin önünde görülür (solda). Faytonun arkasındaki Kordon boyundan geçen ve 50'ler dönemine ait bir otomobilin kadraja girdiği görülür (sağda).*

İzmir'de çekilen konulu ilk uzun metraj film tartışmalarının odağındaki ikinci yapım, Faruk Kenç'in *Çakırcalı Mehmet Efe* filmidir. *Çakırcalı Mehmet Efe*, 1950'lerde ortaya çıkan ve İzmir başta olmak üzere Ege Bölgesinin kırsallarını mekân olarak kullanan Efe/Zeybek kültürüne ait alt bir tür olarak Türk Sinema Tarihindeki yerini almıştır. Tanyer, Efe/Zeybek alt türünün genel özelliklerini şu sözlerle açıklamaktadır:

Bu filmlerde genel hatlarıyla, efenin dağa çıkışı, eşrafın, ağanın kötülüğü

sonucu oluyordu. Bir süre kötülerle çatışan, onu yok eden, seyircinin kahramanı efe çok defa filmin sonunda ölüyordu. Arada mutlaka bir aşk hikâyesine de yer veriliyordu. Söz konusu filmlerde, Arap, Hint filmlerinin temel yapılarından bazı unsurlar, örneğin, dansözlü sahneler, şarkılar, türküler, acıklı sahneler de filmin vurdulu kırdılı akışına karıştırılınca, ortalama seyirci, seyirliğinde tatmin oluyor, yapımcı da iyi bir hasılat garantiliyordu.¹⁴⁶

Ticari getirisi yüksek olduğu için Efe filmleri bir furya olarak ortaya çıkmış ve bir sonraki furyaya dek etkinliklerini sürdürmüşlerdir. İzmir'in kırsal bölgelerinde çekilen ve çalışmanın kapsamına dâhil edilen diğer Efe filmleri; *Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi* (Yön: Faruk Keleş, 1952), *Efelerin Efesi* (Yön: Şakir Sırmalı, 1952), *Dokuz Dağın Efesi* (Yön: Metin Erksan, 1958)*, *Dağlar Bizimdir* (Yön: Nejat Saydam, 1964), *İzmir'in Kavakları* (Yön: Sırrı Gültekin, 1966), *Çakırcalı Mehmet Efe* (Yön: Yılmaz Atadeniz, 1969) şeklinde sıralanabilir.

İzmir'de çekilen konulu ilk uzun metraj olduğu düşünülen bir diğer film, yapımcılığını Erman Film'in, yönetmenliğini Semih Evin'in yapmış olduğu *Sihirli Define* (1950)'dir. Komedi – macera türündeki filmin hikâyesi İstanbul, İzmir ve Mersin şehirlerinde geçmektedir.¹⁴⁷

Sihirli Define filminin konusu şöyledir: İstanbul'da geçim sıkıntısı çekmekte olan iki tiyatrocu İsmail (İsmail Dümbüllü) ve Rasih (Rasih Ertuğ), para kazanmak için İzmir fuarına gitmeye karar verirler. İkili kaçak olarak bindikleri yolcu gemisinde yakalanınca

¹⁴⁶ Turan Tanyer, *1950'li Yıllarda Türk Sineması'nın Efeleri*, KEBİKEÇ İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi, Sayı: 34, Ankara: Kebikeç Yayınları, 2012, s.209.

* Metin Erksan'ın filmi *Dokuz Dağın Efesi*, diğer Efe filmlerine kıyasla sinematografik açıdan estetik bir kaygı barındırması yönüyle öne çıkan bir yapımdır.

¹⁴⁷ Bu noktada, filmdeki mekân incelemelerine geçmeden önce kentsel mekân ve ana akım film ilişkisine değinilmesi gerekli görülmüştür. Sinema, 'uzakları yakın eden' önemli bir kitle iletişim aracıdır. İzleyici, sinema aracılığıyla daha önce gitme fırsatı bulamadığı bir kent hakkında bilgi sahibi olabilmektedir. Bu deneyim, bireyin bilişsel hafızasına etki ederken, ayrıca sinema mekânlar hakkında edinilen bilgilerin kentteki sosyal yaşama dair izlerle birleşmesine olanak tanır. Tüm bu etmenler, sinema endüstrisi tarafından çoğu zaman ticari bir çıkar olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda İstanbul merkezli Türk Sineması, kamerasını şehrinin dışına çıkardığı filmlerde genellikle -olay örgüsü dâhilinde- o şehrin mümkün olan tüm simgesel mekânlarını filme sığdırma eğiliminde bir refleks gösterir. Bu tutum ana akım / gişe kaygılı filmlerin genel bir özelliği olarak göze çarpar. Konuya ilişkin örnek verilecek olursa, İzmir'de çekilen konulu ilk uzun metraj filmlerden birisi olduğu öne sürülen *Sihirli Define* (1950) ile 2010 sonrası ana akım filmlerinden *Mutlu Aile Defteri* (Yön: Nihat Durak, 2013)'nde tercih edilen Konak Meydanı ve Saat Kulesi, Kordon Boyu, Fuar, Cumhuriyet Meydanı gibi mekânlar benzerlik göstermektedir. Özetle, İzmir'in simgesel mekânları, çoğu zaman yalnızca bir fon olarak 1950'li yıllardan günümüze dek filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır.

kaptan tarafından gemide çalıştırılırlar. Film, temizlik için girdikleri bir odada buldukları bir define haritasının peşine düşen ikilinin başından geçen maceralara odaklanır. Ayrıca uzun konser sahnelerinin yer aldığı filmde Safiye Ayla, Ahmet Üstün, Müzeyyen Senar gibi önemli ses sanatçıları şarkılarıyla filme dâhil olmuşlardır.

İstanbul'dan İzmir'e giden yolcu gemisi, filmdeki karakterlerin ilk kesişim noktasıdır. İsmail gemide tesadüf eseri karşılaştığı Selma'ya (Nurhan Nur) âşık olur. Selma, tiyatro oyuncusu olmayı hedefleyen genç bir kadındır. Define haritası aslen Selma'nın babasına aittir fakat babası defineyi ele geçirmek isteyenler tarafından öldürülmüştür. Gemide Selma'ya Feridun (Feridun Çölgeçen) adında bir tiyatro işletmecisi eşlik etmektedir. Feridun'un, Selma'nın oyunculuk kariyeri hedefine ulaşmasını desteklediği görülmektedir fakat esas amacı Selma'yı kullanarak defineye ulaşmaktır. Gemide İsmail ile Feridun arasında bir tartışma çıkar. Tartışma esnasında İsmail ve Rasih, Şaban Mirzoti (Zeki Alpan) adında bir kişiyle tanışırlar. Mirzoti, İsmail ve Rasih'e arka çıkarak tartışmayı sonlandırır.



Görsel 49&50: *Sihirli Define* (1950), yön. Semih Evin. Kadifekale'den kent ve körfezin görünümü (solda). Manzaranın orta bölgesinde Kültürpark Fuar alanı görülebilmektedir. Günümüzde araç trafiğine kapalı olan Konak Meydanı ve Saat Kulesi (sağda).

İsmail ve Rasih, gemide tesadüfen ele geçirdikleri define haritasıyla İzmir'in yolunu tutarlar. İkilinin İzmir'de olduklarını gösteren ilk çekim, kent ve körfez manzarasına hâkim olan Kadifekale'de gerçekleşirken ayrıca yazıyla da gösterilen kentin İzmir olduğu belirtilmiştir. Yatay düzlemde yaklaşık 160 derecelik bir pan hareketi yapan kamera aracılığıyla İzmir'in 50'li yıllardaki kentsel görünümüne tanıklık edilir. Genel planın ardından, kent sembolü olan Konak Meydanındaki Saat Kulesi görülür. Ardışık kent görsellerinin ardından ikilinin Kültürpark Fuar Alanında bir bankta oturdukları görülür. Paraları olmadığı için İsmail'in değimiyle “*İzmir Palas (Kordon'da bir otel) yerine bu tahta kalasta*” dinlenirler. İkilinin bankta uyuya kaldığı sahnenin devamında

uzun bir rüya sekansı görülür. Ardından fuarın içerisinde yürüyüşe çıktıkları sırada köpeğiyle gezintiye çıkan Selma ile karşılaşırlar. Fuar'da ayrıca Feridun ve sanatçı arkadaşı Leyla'nın (Luiza Nor) Selma'yı takip ettikleri görülür. Fuar, geminin ardından definenin peşindeki karakterler için ikinci bir ortak kesişim mekânını oluşturur. İsmail ve Rasih, defineyi aramak için gereken erzaklar için Mirzoti'den borç para isterler.



Görsel 51&52: İsmail ve Rasih Fuar'da köpeğiyle gezintiye çıkan Selma ile karşılaşırlar (solda). İkili, Şaban Mirzoti'den Fuar'daki yapay gölün önünde defineyi bulmak için para isterken görülür (sağda).

İkili, kazma ve küreklerle Kadifekale'nin tepelerine gelerek ellerindeki haritanın işaret ettiği noktayı aramaya başlarlar. Kısa bir arayışın ardından kazmaya başladıkları yerde bir sandığa rastlarlar. Sandığın içerisinden bir not çıkar. Notta definenin İzmir'de değil Mersin'deki bir adreste gömülü olduğu yazmaktadır.



Görsel 53&54: İsmail ve Rasih Kadifekale'de defineyi ararlarken arka planda kent ve körfez manzarası görülmektedir (solda). İkili, Fuar'da vakit geçirirlerken görülür (sağda).

Paraları olmadığı için Mersin'e nasıl gideceklerini düşünen ikili İzmir'deki vakitlerini fuarda eğlenerek geçirirler. Daha sonra Cumhuriyet Meydanında bir banka oturup Mersin'e gitmek için gereken parayı Mirzoti'den temin edebileceklerini konuşurlar. İkili, Kordon Boyundaki bir kafede dinlenirken İsmail, Rasih'e Selma'ya karşı olan hislerini dile getirir. Bu sırada tesadüfen yan masada bulunan Feridun, konuşulanları dinleyerek Selma'nın yanına gider. Selma'ya define haritasının İsmail'de



Görsel 55&56: İsmail ve Rasih Cumhuriyet Meydanında bir bankta otururken görülürler (solda). Ardından Kordon boyundaki bir kafede oturan ikilinin konuşmaları Feridun tarafından dinlenmektedir (sağda).

olduğunu belirtirken ayrıca İsmail'in kadına karşı olan hislerini define haritasına ulaşmak için kullanabileceklerini dile getirir. Başta Selma bu duruma karşı çıksa dahi, bir sonraki sahnede Selma ve İsmail Fuar'da yürürken görülürler. Selma, İsmail'e haritadan bahsederek definenin Mersin'de olduğunu bildiğini dile getirir. Haritanın babasına ait olduğu ve onun bu uğurda öldürüldüğünü söyleyen Selma, haritayı İsmail'den ister. İsmail, cebinden çıkardığı bir kâğıdı Selma'ya vererek Rasih'in yanına döner. Rasih, İsmail'in define haritası yerine kadına başka bir kâğıt vermiş olabileceğini belirterek üzerine tekrar bakmasını söyler. Haritanın hala kendinde olduğunu fark eden İsmail, Rasih'le birlikte Selma ve Feridun'un kaldıkları otele gideler. Filmin İzmir'de geçen son sahnesi, ikilinin, Selma ve Feridun'un Mersin'e gittiklerini öğrenip peşlerinden gitmeye karar vermeleriyle son bulur.



Görsel 57&58: İsmail ve Selma Fuar'daki yapay gölün önünde görülmektedir (solda). Arka planda 1939 yılında inşa edilen Kültürpark Paraşüt Kulesine yer verilmiştir (sağda).

Hikâyenin devamı Mersin ve İstanbul'da geçer. Haritada belirtilen noktayı kazan ikilinin buldukları sandıktan çıkan notta definenin Mersin'de değil İstanbul'da olduğu yazmaktadır. İsmail ve Rasih, Mersin'de Selma ve Feridun'a ulaşarak definenin İstanbul'da olduğunu söylerler ve defineye ulaşmak için iş birliği yaparlar.

Film, define avındaki Feridun'un polisle iş birliği yapan Leyla aracılığıyla tutuklanmasıyla ve İsmail'in Leyla ile evleneceklerinin duyurulmasıyla sonlanır. Filmin sonunda Mirzoti, basında geniş yankı uyandıran define macerasının bir şakadan ibaret olduğu dile getirir.

Sonuç olarak İzmir'de çekilen konulu ilk uzun metraj filmler oldukları düşünülen üç film arasından yönetmenliğini Semih Evin'in yapmış olduğu *Sihirli Define* kentsel mekân kullanımı açısından ön plana çıkmaktadır. Sinematografik açıdan nitelikli ışık ve kadraj kullanımları olmasa dahi 1950 yılı İzmir'in kentsel görünümüne sıklıkla yer verilmiş ilk film olması sebebiyle çalışmada detaylıca incelenmiştir.

Tez kapsamında yapılan araştırmalar dâhilinde *Sihirli Define*'nin çekildiği 1950 yılından günümüze, konusu İzmir'de geçen filmlerin sayısının 110'un üzerinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çekilen filmlerin en yoğun olduğu dönem, Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan 1960-1975 yıllarını kapsamaktadır. Yeşilçam öncesindeki on yıllık süreç ise Yeşilçam Sinemasının temelini oluşturan üretim pratiğinin hız kazanmaya başladığı, bir eğlence aracı olarak sinema salonlarını dolduran izleyici sayısında ciddi artışlar görülmeye başladığı bir dönemdir. 50'li yıllarda ülke içi ulaşım yollarının geliştirilmesiyle İstanbul'da montajı tamamlanan bir film, doğudan batıya birçok şehirde gösterim fırsatı bulabilmekteydi. İzleyici sayısındaki artışın sinema işletmecilerini heyecanlandırıldığını dile getiren Esen, dönemin film üretim koşullarını şu sözlerle özetlemektedir:

İşletmeciler, yapımcılara avanslar vererek, belli konularda filmler ismarladılar. Halkın rağbet ettiği konularda ve sevdiği yıldızlarla filmler çekildi ve yüzlerce film çekildi. Ne yazık ki, sinemacıların altın çağı, Türk Sineması'nın altın çağına dönüştürülemedi. Kazanılan paralar endüstrinin oluşturulması için yatırılmadı. Sinemanın kazancı sinemaya dönmedi. Bu hızlı üretim sırasında kalite de göz ardı edildi. Halk nasıl olsa izliyordu. Yaratıcılık için, yenilikler için zaman yoktu. Alışılmış kalıplar, eldeki aygıtlar yetiyordu çarkın dönmesine. Günün tatlı kârından başka bir şey düşünmeyen ve sinema sanatından anlamayan; dünyadaki gelişmelerden haberdar olmayan işletmeciler, ileriye göremedikleri için sinema alanına yatırım yapmadılar.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Şükran Esen, **Türk Sinema "Endüstrisi" Oluşmalı**, Türk Sineması Üzerine Düşünceler (haz. S. Murat Dinçer), Ankara, 1996, s. 27.

Ucuz ve hızlı üretim, sinema sektöründe alışılmış kalıplar ile kolaycılığı doğurmuştur. Kentsel mekân kullanımı açısından değerlendirildiğinde ‘alışılmış kalıplar’ denildiğinde İzmir üzerinden örnek verilecek olursa, kente dair sembolik mekânların ardışık bir biçimde gösterimi ile karşılaşmaktadır. Bu mekânların tercih edilme öncelikleri, İzmir’i temsil etme yetileri ile görsel yönü güçlü fon sunmalarından ileri gelmektedir. Hikâyesi İstanbul – İzmir arasında geçen bazı filmlerde daha da ileri gidilerek, filmler İzmir’e dahi uğramadan İstanbul’da tamamlanmıştır. İzmir’e dair görüntüler stok görüntü arşivlerinden alınmış görüntülerle verilir, filmin İzmir’de geçtiği varsayılan görüntüleri ise belirsiz, tasarlanmış ya da iç mekânlarda geçer. Konuya ilişkin en çarpıcı örneklerden birisi *Çakırcalı Mehmet Efe* filmlerinin de yönetmenliğini yapmış olan Faruk Kenç’in 1955 yapımı *Hayatımı Mahveden Kadın* filminde görülmektedir. Film, İstanbul’da hukuk fakültesi son sınıf öğrencisi olan Orhan’ın (Abdurrahman Palay), Pavyon şarkıcısı Belkıs (Neriman Köksal) ile tanışmasıyla değişen hayatını konu almaktadır. Melodram türündeki filmin büyük çoğunluğu iç mekânlarda geçen sahnelerden oluşmaktadır. Hikâye gereği bir gün Belkıs, Orhan’a İzmir’deki bir işletmeden teklif aldığını ve birlikte İzmir’e gidebileceklerini belirtir. İkilinin İstanbul’dan İzmir’e geçişleri, önce iç mekân ardından İzmir Saat Kulesi görseli ve sonra tekrar iç mekân şeklinde verilir. Kullanılan Saat Kulesi stok görüntüsü, hikâyenin devamının –İzmir’de çekilmese dahi– İzmir’de geçtiği izlenimi vermektedir. Benzer şekilde, *Cici Kâtibem* (Yön: Arşavir Alyanak, 1960), *Bütün Anneler Melektir* (Yön: Orhan Aksoy, 1971) gibi Yeşilçam döneminde çekilen filmlerde de İzmir’in sembolik mekânlarına ait stok görüntü tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 59-61: *Hayatımı Mahveden Kadın* (1955) yön. Faruk Kenç. Orhan ve Belkıs İstanbul’da Belkıs’ın konakladığı dairede İzmir’e gitmek hakkında konuşmaktadırlar (solda) İzmir Saat Kulesi ve Konak Meydanı görseli (ortada) Orhan ve Belkıs İzmir’de konaklayacakları otele yerleşmektedirler (sağda). İki iç mekân arasında sunulan sembolik kent mekânı aracılığıyla karakterlerin konum değiştirdikleri izlenimi verilmiştir.

Çalışmaya, Türk Sinemasının üretim açısından en yoğun olduğu, 1960 – 1975 yıllarını kapsayan ve Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan dönemde, İzmir’de çekilmiş filmlerin incelemeleriyle devam edilecektir.

3.3. İZMİR’İN RESMİNE ÂŞIK BİR YEŞİLÇAM SİNEMASI

“Mutlu aileler birbirlerine benzerler. Her mutsuz aileninse kendine özgü bir mutsuzluğu vardır.”
-Anna Karenina, Leo Tolstoy*

Metin Erksan’ın 1965 yapımı *Sevmek Zamanı* filmi, Halil’in (Müşfik Kenter) boyacılık yaptığı köşkte gördüğü bir resme âşık oluşunu konu edinir. Köşkün duvarında asılı duran resim, köşkün sahibi Meral’in (Sema Özcan) bir portresidir. Halil, sık sık bu resme bakmaya gelir. Bir gün Meral, arkadaşlarıyla köşke geldiğinde Halil’i resmine bakarken görür ve bu durumdan etkilenir. Fakat Halil, Meral’in ilgisine aynı şekilde karşılık vermez. Çünkü Halil yalnızca Meral’in duvarda asılı olan resmine âşıktır. Bu durumu kabullenmek istemeyen Meral, Halil ile konuşmaya gider. Meral, Halil’in resmine gösterdiği ilginin kendisini de ilgilendirdiğini belirterek Halil’den bir açıklama bekler. Halil’in Meral’e cevabı ve sonrasında gelişen diyaloglar şu şekildedir:

Halil: “...sana ait bir mesele değil bu. Resminle benim aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım.”

Meral: “İyi ama âşık olduğun resmin benim resmim. İşte ben de buradayım, söyleyeceklerini dinlemeye geldim.”

Halil: “Resmin sen değilsin ki, resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarırsın.”

Meral: “Bu davranışların bir korkudan ileri geliyor.”

* Bu alıntıya yer verilmesinin başlıca sebebi, aynı kentsel mekânda farklı anlatı yapılarındaki filmlerde yer verilen hikâyeler ile bir çağrışım uyandırmasıdır. “Yeşilçam döneminde İzmir’in simge mekânlarını benzer şekilde, benzer hikâyeler dâhilinde kullanan *Saadet Güneşi* (Yön: Nejat Saydam, 1970), *Bütün Anneler Melektir* (Yön: Orhan Aksoy, 1971) gibi filmlerin varlığı ‘birbirine benzeyen mutlu aileler’ tanımı ile ilişkilendirilecek olunursa, 2000 sonrası İzmir’in farklı mekânlarında çekilen ve birbirinden farklı hikâyelerin yer aldığı *Kader* (Yön: Zeki Demirkubuz, 2006), *Köksüz* (Yön: Deniz Akçay, 2013) gibi filmler de ‘kendine özgü mutsuzluklara sahip aileler’ tanımına denk düşmektedir” yorumu yapılmak istenmiştir.

Halil: “Evet, bir korkudan ileri geliyor. Bu korku sevdiğim şeye ebediyen sahip olabilmek için çekilen bir korku. Ben senin resmine değil de sana âşık olsaydım o zaman ne olacaktı? Belki bir kere bile bakmayacaktın yüzüme. Belki de alay edecektin sevgimle. Hâlbuki resmin bana dostça bakıyor iyilikle bakıyor ve ebediyen bakacak.”

Meral: “Ben de sana bakmak istiyorum.”

Halil: “Hayır! Benimle resminin arasına girme. İstemiyorum seni. Ben senin yalnız resmine âşığım.”

Bölüme *İzmir'in Resmine Âşık Bir Yeşilçam Sineması* başlığının verilmesi, yukarıdaki diyaloglar dâhilinde Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmi üzerinden açıklanabilir. Halil için Meral'in resmi, tamamen Meral'in dış güzelliği ile ilişkilidir. Benzer şekilde Yeşilçam için de *“İzmir'in resmi”*, kentin sembolik mekânlarıdır. Halil, resmin kendisinde uyandırdığı duygularla mutlu görünmektedir. Ve bu mutluluğu ebediyete dek sürdürmek istediğinden Meral'in iç dünyasıyla ilgilenmemektedir. Benzer bir şekilde Yeşilçam'ın İzmir'e dair tüm ilgisi kentin vitrin mekânlarına karşıdır. Gişe başarısı getiren filmler Yeşilçam yapımcılarını mutlu ettiği sürece de *“İzmir'in resmi”* duvardaki yerini almayı sürdürmüştür. Çalışma kapsamında 1960-1975 yılları arasında İzmir'de çekilen 50'ye yakın film tespit edilmiştir ve bu yapımların büyük çoğunluğu *İzmir'in resmine âşık* Yeşilçam filmleridir. Aynı yıllarda çekilen Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filmi ise, İzmir'in resmiyle ilgilenmeyen fakat kırsal estetik bir biçimde resmeden bir yapımdır. Tezin kapsamı *'kentsel mekâna belirli bir bakış'* şeklinde sınırlandırıldığı için çalışmanın bu bölümü kent merkezinde çekilen Yeşilçam filmleri üzerinden devam edecektir.

Yeşilçam filmleri, dâhil oldukları tür kapsamlarının dışına çıkma riskine girmeden benzer konular ve mekânlar etrafında gelişen oluşumlardır. Türk Sinemasında Yeşilçam olarak da dile getirilen bu süreçte çekilen film sayısı, diğer dönemlere kıyasla oldukça fazladır. Film sayısındaki artışın en temel sebebi, kitle kültürünü oluşturan seyircilerin, kentlerde sayısı giderek artan sinemalara karşı gösterdikleri ilgiden kaynaklanmıştır. Dönemin siyasi yapısında meydana gelen birtakım değişimler

paralelinde ulaşım olanaklarının giderek artması, hitap edilen kitle sayısında da bir artışı meydana getirmiştir. Bu artışla birlikte İstanbul merkezli Yeşilçam sinemacıları film üretiminde İstanbul'un her köşesini kullanırlarken özellikle melodram yaratmada kısırlığa ve tekrara düştükleri dönemlerde film serüvenlerini İzmir gibi diğer büyük kentlere yöneltmişlerdir. Bu yönelim, birtakım önemli kazanımları doğurmuştur: İzmir üzerinden örnek verilecek olursa, İzmir'de çekilen bir filmin İzmir'de yapılacak gösterimi, kent sakinlerinin yaşadıkları kenti beyaz perdede görebilmeleri açısından merak uyandırıcı bir unsurdur. İzmir'de çekilen bir filmin diğer kentlerde yapılan gösterimleri ise İzmir'i daha önce görmemiş kitleler açısından merak uyandırıcıdır. Netice itibarıyla merak, izleyiciyi sinema salonuna çeken en önemli öğelerden biridir. Ayrıca filmlerde kentsel mekânlara yer verilmesi, kentlerdeki yapısal değişimlerin tarih boyunca incelenebileceği önemli görsel arşivleri oluşturmaktadır.

1960 – 1975 yılları arasında İzmir'de çekilen filmlerin geneli dikkate alındığında tercih edilen kentsel mekânların belirli sembolik yerlerden oluştuğu görülür. Aynı zamanda sembolik yerlerde yapılan çekimler, filmlerdeki karakterlerle birleşerek mekânların kimliğini pekiştirmiş olur. Ertem'in, O'Herlihy'den aktarımıyla mekân – yer ve sinema ilişkisi şu şekilde açıklanmıştır:

Sinemada mekân (space) kavramının yanı sıra yer (place) kavramından da bahsetmek mümkündür. Mekân soyutluk ifade ederken yer belirli bir mekân ya da tanımlanmış bir mekân olarak açıklanabilir. İnsanın bir mekânla kurduğu bağ o mekânı yere dönüştürür ve mekâna bir kimlik kazandırır. Sinemada karakter ile özdeşleştirme kaygısı mekânı yere dönüştürme kaygısını da ortaya çıkarır. Mimarlık ve sinema beden-mekân ve hareketin eylemsel bütünleşmesiyle varlık gösterir.¹⁴⁹

İzmir, tarihsel açıdan birçok kültüre ve mimariye ev sahipliği yapmış bir kenttir. Kentin bu özelliği sinemacılar açısından da önemli bir değerdir. Makal'a göre, 3 bin yılına dek uzanan yerleşim tarihiyle kültürler kavşağında yer alan, bu özelliği sayesinde bir önceki kültürlerden izler taşımayı yangın ve deprem gibi büyük facialara rağmen sürdürmeyi başarabilen İzmir, Türkiye'de İstanbul'dan sonra yedinci sanat sinemanın da

¹⁴⁹ Ümit Ertem, "Sinema Ve Mimarlık Etkileşiminin Örnek Kara Filmler Üzerinden İncelenmesi", **Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi FBE, 2010.

önemli kentlerinden biridir.¹⁵⁰ İncelemenin bu bölümünde, ismini İstanbul Beyoğlu'ndaki bir sokaktan alan Yeşilçam Sinemasında, İzmir'deki kentsel yaşamın izleyiciye mekânsal çerçeveler aracılığı ile aktarılışı incelenecektir.

Yeşilçam'ın Türk Sinemasındaki tarihsel konumu üzerine tartışırken dikkat edilmesi gereken noktalardan birisi, Yeşilçam'ın dönemsel bir süreç olduğu yanılığısına düşülmemesidir. Nitekim Türk Sinema Tarihçileri ve araştırmacılar, yüz yıldan uzun bir süredir varlığını sürdüren Türk Sinemasını dönemlere ayırırken Yeşilçam'a yer vermemişlerdir. Çünkü Yeşilçam bir sinema döneminden çok bir anlatı tarzıdır. Asuman Suner'e göre:

1950'li yıllarda popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşmaya başlayan sinema, 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına dek en parlak dönemini yaşadı. Ticari anlamda “Yeşilçam sineması”nın altın çağı diyebileceğimiz bu dönemde Türkiye'de yılda yaklaşık iki yüz film üretilmekteydi. Üretilen filmlerin çoğu, konu ve anlatım itibarıyla birbirine benzeyen, genellikle aynı tip melodramlar olmakla birlikte, 1950'li ve 60'lı yıllarda, aralarında Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Orhon Arıbumu, Atıf Yılmaz, Muharrem Gürses, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Orhan Elmas gibi isimlerin bulunduğu, özgün bir üslup oluşturma çabasına giren bir yönetmenler kuşağı da ortaya çıktı.¹⁵¹

Ayrıca Yeşilçam'ı keskin sınırlar dâhilinde; 1960 – 1975 yılları arasında çekilen filmlerden oluşan bir dönem olarak tanımlamak, benzer konu ve anlatı tarzıyla İzmir'de çekilen *Doktor* (Yön: Zeki Alasya, 1979), *İsyankâr* (Yön: Temel Gürsu, 1979) gibi filmlerin varlığı sebebiyle hatalı bir yaklaşım olacaktır. Belirtilen tarih aralığı, diğer yıllarda 1960 – 1975 yıllarında olduğu kadar film üretilmemiş olmasıyla ilişkilidir.* Filmlerin Yeşilçam Sinemasının örnekleri olarak nitelendirilmelerinin temel sebebi; üretim biçimlerindeki ve anlatılarındaki benzerliklerdir. Bu benzerlikler, anlatıyı

¹⁵⁰ Oğuz Makal, “Tarih İçinde İzmir'de Sinema Yaşantısı”, **DEÜ Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 1, Sayı:3, 1993, s. 201.

¹⁵¹ Suner, s. 30.

* Tez kapsamında yapılan inceleme ve araştırmalar neticesinde, 1950 yılından günümüze dek (68 yıllık süreç) en az bir sahnesi İzmir'de çekilen film sayısının 110'un üzerinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. 1960 – 1975 yılları arasında İzmir'de çekilen film sayısı ise 49'dur. Bu 15 yıllık sürecin neredeyse 68 yılda çekilen tüm filmlerin sayısının yarısını karşılıyor olması, kimi sinema otoritelerince Yeşilçam'ın film üretimi açısından “altın dönem” olarak adlandırılmasıyla sonuçlanmıştır.

destekleyecek bir öge olarak kullanılan kentsel mekân tercihlerinde de görülür. Dolayısıyla, kente özgü simge mekânların arka planı dolduracak bir fon olarak kullanımı, Yeşilçam Sinemasının genel özellikleri arasında yer alır.

İzmir’de çekilen Yeşilçam filmlerde en sık tercih edilen dış çekim yerlerini; *Konak Meydanı ve Saat Kulesi, Kültürpark Fuar Alanı, Kordon Boyu, Cumhuriyet Meydanı ve Efes Oteli, Kadifekale* gibi kentsel mekânlar oluşturmaktadır. 1960 – 1975 tarihleri arasında İzmir’de çekilen, *Can Mustafa* (Yön: Muharrem Gürses, 1960), *Gönül Avcısı* (Yön: Nejat Saydam, 1962), *Sayın Bayan* (Yön: Mehmet Dinler, 1963), *Hırsız* (Yön: Zafer Davutoğlu, 1965), *Taçsız Kral* (Yön: Atıf Yılmaz, 1965), *Kumarbaz* (Yön: Orhan Aksoy, 1965), *Aşk Mücadelesi* (Yön: Türker İnanoğlu, 1966), *Dünyanın En Güzel Kadını* (Yön: Nejat Saydam, 1968), *İlk ve Son* (Yön: Memduh Ün, 1968), *Menderes Köprüsü* (Yön: Sırrı Gültekin, 1968), *Günahını Ödeyen Adam* (Yön: Ülkü Erakalın, 1969), *Saadet Güneşi* (Yön: Nejat Saydam, 1970), *Fatma Bacı* (Yön: Halit Refiğ, 1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (Yön: Yücel Çakmaklı, 1973), *Canım Kardeşim* (Yön: Ertem Eğilmez, 1973), *Uyanık Kardeşler* (Yön: Hulki Saner, 1974), *Ateş Böceği* (Yön: Osman Fahir Seden, 1975), *Baba Bizi Eversene* (Yön: Oksal Pekmezoğlu, 1975) gibi filmler, sembolik kent mekânı kullanımının görüldüğü Yeşilçam Sineması örnekleri arasında yer alır.

Sembolik kent mekânlarının fon olarak değerlendirilmesi Yeşilçam’ın ortak bir özelliği olarak göze çarpmaktadır. Konak Meydanı, İzmir’de çekilen Yeşilçam filmlerde en çok yer verilen mekânlardan biridir. *Sayın Bayan*’dan *Ateş Böceği*’ne birçok filmde Konak Meydanının geniş körfez manzarası ile birlikte yüksek bir alandan görülebildiği Varyant’tan yapılan ve birbirine benzeyen çekimler bulunmaktadır. Varyant’tan yapılan çekimlerle izleyiciye kentin genel görünümü sunulur.



Görsel 62&63: *Kumarbaz* (1965) İzzet Günay (solda). *İlk ve Son* (1968) Cüneyt Arkin (sağda).



Görsel 64&65: *Sayın Bayan* (1962)(solda). *Dünyanın En Güzel Kadını* (1968) (sağda).

İzmir’de çekilen Yeşilçam filmlerinde kentin sembolü sayılan ve Konak Meydanında yer alan Tarihi Saat Kulesine de sıklıkla yer verilmiştir. Saat Kulesi, *Menderes Köprüsü*, *Saadet Güneşi* gibi filmlerdeki karakterler için bir buluşma ve hoş vakit geçirme mekânı olarak kullanılmıştır.



Görsel 66&67: *Gönül Avcısı* (1962) (solda). *Taçsız Kral* (1965) (sağda).



Görsel 68&69: *Saadet Güneşi* (1970) (solda). *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) (sağda).

Alsancak’ta sahil şeridinde yer alan Kordon Boyu kentteki gündelik yaşamın önemli mekânlarından biridir. *Ateş Böceği* filmindeki karakterler Necla (Necla Nazır) ve Tarık’ın (Tarık Akan) İstanbul’dan İzmir’e geldiklerinde görüldükleri ilk mekân Kordon Boyu olur. İkili, kente dair görüşlerini şu diyaloglarla dile getirmişlerdir:

Necla: “Ne güzel şehir burası ya!”

Tarık: “Tıpkı Amerikan filmlerindeki gibi...”



Görsel 70&71: *Ateş Böceği* (1975) (solda). *Uyanık Kardeşler* (1974) (sağda).

Kordon Boyu, 2000’li yılların başında tamamlanan çalışmalarla sahilin doldurulması sonucu çim alana, koşu yolu ve bisiklet yoluna sahip olarak günümüzdeki şeklini almış; kentin gündelik ritminin önemli mekânlarından biri olma özelliğini sürdürmektedir. Yeşilçam filmleri aracılığıyla mekânsal imgelerin zihinde oluşturduğu kent temsili incelendiğinde bir dönemin İzmir kent algısını ortaya koyan başlıca mekânlar hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir.¹⁵²



Görsel 72&73: *Saadet Güneşi* (1970) (solda). *Baba Bizi Eversene* (1975) (sağda).

1960 yapımı *Can Mustafa* filminde, Muhterem Nur ve Turgut Özatay’ın canlandırdıkları karakterlerin kentin sembolik mekânlarında dolaşırken görüldükleri sırada fonda çalan şarkının sözleri de yine Kordon Boyunun kentteki gündelik yaşantının önemli bir parçası oluşuna ilişkin önemli bir ayrıntıdır. Şarkının Kordon Boyu ile ilgili olan kısmı şu şekildedir: “Akşam olunca güzeller, Kordon Boyunda gezerler. Saat yirmi dörtten sonra İnciraltı’na giderler.”*

Yeşilçam sinemasında İzmir’de çekilen filmlerde, Kültürpark Fuar Alanı kentin eğlence merkezi olarak sunulmuştur. Fuar, bünyesinde barındırdığı; lunaparkı, gazonları,

¹⁵² Ece Ceren Önder, Evren Ülkeryıldız, **İzmir Kent Temsilinde Sinema ile Üretilen Kolektif Bellek: Yeşilçam Örneği**, Ege Mimarlık, Mimarlar Odası İzmir Şubesi, s. 33.

* Şarkı: Şu İzmir’in Güzelleri Bend Ediyor Gönülleri, Beste ve Güfte: Zeki Duygulu.

yapay gölü, paraşüt kulesi, heykelleri, palmiye ağaçları ve peyzaj düzenlemeleri ile kentte yaşayan ya da kente dışarıdan gelen karakterler için önemli bir eğlence mekânı olmuştur.



Görsel 74&75: *Can Mustafa* (1960) (solda). *Taçsız Kral* (1965) (sağda).



Görsel 76&77: *Ateş Böceği* (1975) (solda). *Baba Bizi Eversene* (1975) (sağda).

Buca, Laleli Mahallesi sınırları içerisinde yer alan Kadifekale, İzmir’de çekilen Yeşilçam filmlerinde sembolik mekân kullanımlarının yanında kentin genel görünümün fon olarak kullanılabilmesine olanak sağlayan önemli bir yerdir. Örneğin, *Can Mustafa* ve *Taçsız Kral* filmlerinde karakterler, kent fonunda, üstü açık arabalarla bu bölgede görülürlerken, *İlk ve Son*, *Günahını Ödeyen Adam* filmlerinde karakterlerin manzarayı seyretmek için Kadifekale’ye çıktıkları görülür. *Uyanık Kardeşler*, *Saadet Güneşi* gibi İzmir’de yaşayan karakterlerin yer aldıkları filmlerde ise Kadifekale’deki çay bahçesi kent fonunda sohbet edilebilen bir mekân olarak kullanılmıştır.



Görsel 78&79: *Saadet Güneşi* (1970) (solda). *Uyanık Kardeşler* (1974) (sağda).



Görsel 80&81: *İlk ve Son* (1968) (solda). *Günahını Ödeyen Adam* (1969) (sağda).

Cumhuriyet Meydanı, İzmir’de çekilen Yeşilçam filmlerinde sıklıkla karşılaşılan bir diğer önemli kent mekânlarındandır. *Can Mustafa*, *Günahını Ödeyen Adam*, *İlk ve Son*, *Ateş Böceği*, *Dünyanın En Güzel Kadını* bu sembolik mekânı fon olarak değerlendiren filmlerden bazılarıdır. Özellikle hikâyesi İstanbul – İzmir arasında geçen filmlerde Kordon Boyu, Konak ve Cumhuriyet Meydanı sahnelerine rastlanmasının başlıca sebebi deniz taşımacılığının dönemin önemli ulaşım araçlarından biri olmasıdır.

Günümüzde kentler arası deniz ulaşımının yapılmadığı bu bölgeler, Yeşilçam sineması açısından sıkça tercih edilen bir film mekânı olmuştur. *İlk ve Son*, *Dünyanın En Güzel Kadını*, *Kumarbaz*, *Aşk Mücadelesi*, *Can Mustafa*, *Gönül Avcısı*, *Hırsız*, *Saadet Güneşi*, *Denizciler Geliyor*



Görsel 82: *Can Mustafa* (1960)

(Yön: Feyzi Tuna, 1966) kentler arası deniz yolculuğu aracılığıyla kente gelen veya kentten ayrılan karakterlerin sahnelerine yer veren filmler arasındadır. Ayrıca bir diğer önemli ulaşım aracı olan demiryolları, İzmir’de bulunan Basmane ve Alsancak Garları aracılığıyla *Menderes Köprüsü*, *Günahını Ödeyen Adam* gibi filmlerinin mekânları arasında yer almaktadır.



Görsel 83&84: *Konak*’tan hareket eden bir yolcu gemisi, *İlk ve Son*, 1968 (solda). İzmir Basmane Garı, *Günahını Ödeyen Adam*, 1969 (sağda).

Yeşilçam sinemasında Efes Oteli, mimarisiyle yalnızca bir fon olarak değil birçok filmde önemli bir konaklama mekânı olarak da sunulmuştur. *İlk ve Son, Dünyanın En Güzel Kadını, Acele Koca Aranıyor* (Yön: Muzaffer Arslan, 1975) gibi filmlerde Efes Oteli'ne kent dışından İzmir'e gelen karakterlerin burada konakladıkları özellikle belirtilmiştir. Günümüzde farklı bir isimle faaliyetini sürdüren Efes Oteli, Cumhuriyet Meydanının hemen arka bölümünde yer almaktadır. *Acele Koca Aranıyor* filminde Efes Oteli, "balayı oteli" olarak anılmış ve filmin mekânsal olarak önemli bir kısmına ev sahipliği yapmış gibi gösterilmiştir. Fakat balayı oteli olarak sunulan Efes Oteli'nin iç mekân çekimleri İzmir'de değil İstanbul'daki bir başka otelde gerçekleştirilmiştir.*

Film, uçak kazasında hayatını kaybettiği sanılan bir kadının beş yıl sonra yaşadığı yere geri dönmesini konu edinir. Avukat Abdi (Bülent Kayabaş), eşi Melike'yi (Türkan Şoray) uçak kazasında kaybetmesinin ardından tekrar evlenmek üzere mahkemeye başvurur ve Azra (Deniz Erkanat) ile İzmir'e "balayı oteli" olarak bilinen Efes Oteline giderler. Kazadan sonra eve dönen Melike, Abdi'nin İzmir'e gittiğini öğrenip bir an önce İzmir'e, Efes Oteli'ne gitmeye karar verir.

Filmde Melike'nin İstanbul'dan İzmir'e gelişi piste inen bir uçak görseli ile başlar ardından Kordon Boyu ve Cumhuriyet Meydanından geçerek Efes Oteline ulaşan beyaz bir taksi görülmektedir. Otel görevlisinin aracın kapısını açmasıyla üzerinde beyaz bir kürk bulunan Melike'nin otel girişine doğru yöneldiği görülür. Filmin buraya kadar olan kısmı İzmir'de çekilmiş fakat Melike'yi Türkan Şoray canlandırmamıştır. Karakterin araçtan inip otele yöneldiği planlarda yüzünün net bir biçimde görünmemesi sağlanmıştır.

Melike'nin otele girdiği iç mekân sahnesinin bir önceki dış mekân sahnesiyle olan kıyafet ve hareket doğrultusu gibi devamlılıkları, filmin oteldeki sahnelerinin Efes Oteli'nde geçtiği izlenimi uyandırmaktadır. Fakat otelde geçen iç mekân sahneler, İstanbul Sarıyer'deki Büyük Tarabya Oteli'nde* gerçekleştirilmiştir.

* Yeşilçam'ın İstanbul merkezli bir sinema oluşunun üretim maliyetleri, oyuncular ile ekibin İstanbul'da ikamet ediyor oluşları, yapım sonrası aşamaların gerçekleştirileceği laboratuvar ile stüdyoların İstanbul'da oluşu gibi birden fazla sebebi bulunmaktadır. Bu durum, Yeşilçam'da İzmir'de çekilen film sayısının İstanbul'da çekilen filmlerden az oluşunu açıklayabilmektedir.

* Otelin günümüzdeki ismi The Grand Tarabya'dır.

Bir filmde sembolik kent mekânlarına yer verilmesi yalnızca o mekânların simgesel özellikleri sebebiyle gerçekleşmeyebilir. Diğer yandan bir filmde sembolik kent mekânlarının görülmesi, tek başına filmin kent – birey ilişkisi içerisinde değerlendirilmesi için yeterli değildir. Bu noktada Yeşilçam sinemasını incelerken yapılan genellemelerin temelinde filmlerin birbirleriyle olan benzerliklerinden kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin, birçok Yeşilçam filminin açılış jeneriğinde filmin çekildiği kente dair simge mekânlara ait görseller kullanılmıştır. İzmir’de çekilen Yeşilçam filmlerinden örnekler verilecek olunursa; *Küçük Hanımefendi* (Yön: Ertem Eğilmez, 1970), *Ben Doğarken Ölmüşüm*, *Sayın Bayan*, *Kumarbaz*, *Dünyanın En Güzel Kadını* filmlerinin jeneriklerinde Kültürpark Fuar Alanı, Cumhuriyet Meydanı ve Efes Oteli, Konak Meydanı ve Saat Kulesi, Kordon Boyu gibi sembol kent mekânları kullanılmıştır.

Özellikle hikâyesi İstanbul – İzmir arasında geçen Yeşilçam filmlerinde gözlenen ortak bir özelliğin kullanılan sembolik kent mekânlarının peşi sıra gösterilmesi olduğu söylenebilir. Bu duruma; *Can Mustafa*, *Ateş Böceği*, *Uyanık Kardeşler*, *Baba Bizi Eversene*, *Saadet Güneşi*, *Taçsız Kral*, *Menderes Köprüsü*, *Günahını Ödeyen Adam*, *Dünyanın En Güzel Kadını*, *Hırsız*, *İlk ve Son* gibi filmlerde rastlamak mümkündür. Yönetmenliğini Sırrı Gültekin’in yaptığı 1968 yapımı *Menderes Köprüsü* filmi, peşi sıra gösterilen sembolik kent mekânlarına dair önemli bir örnektir. Filmde makinist bir babanın iki oğlu Halit (İzzet Günay) ve Yılmaz (Tamer Yiğit) ile kızı Nazmiye’yle (Pervin Par) birlikte Aydın’da geçen hayatları anlatılmaktadır. İstanbul’daki amcalarının vefatı üzerine onun kızı Deniz (Sevda Ferdağ) de Aydın’a gelerek ailenin bir parçası olacaktır. Deniz ile Yılmaz boş vakitlerini birlikte geçirirler. Yılmaz, İzmir’de Ege Üniversitesi’nde eğitim almaktadır. Birlikte İzmir’e gittikleri sırada Konak’ta bulunan Tarihi Asansör’den kenti izlerlerken ikili arasında gelişen diyaloglar şu şekildedir:



Görsel 85: *Menderes Köprüsü* (1968) Deniz ile Yılmaz Tarihi Asansör’de kent manzarası fonunda sohbet ederlerken görülür.

Deniz: “İzmir güzel şehir. Sizler de çok iyisiniz. Acımı unutturdunuz bana.”

Yılmaz: “Sana İzmir’in bütün güzel yerlerini gezdireyim ister misin?”

Deniz: “İstemez olur muyum?”

Asansör’deki diyalogların ardından ikili el ele; önce Saat Kulesi’nin önünde, ardından Kültürpark’taki hayvanat bahçesinde, daha sonra Kordon Boyundan Cumhuriyet Meydanına doğru faytonla ilerlerken görülür. Devamında da fonda Kordon Boyunun görüldüğü bir vapur gezintisine çıkarlar. Ardından ikili, güneşin batışını izlemek için Kordonda bir restorana geçerler. Peşi sıra görünen kent görsellerinin ardından Deniz’in ilk defa deneyimlediği kente dair günün sonundaki yorumu: *“Her şey güzel bu İzmir’de”* şeklinde olur.



Görsel 86&87: Deniz ile Yılmaz, Saat Kulesi’nin önünde (solda), Kordon Boyunun fonda görüldüğü vapur gezintisinde (sağda) görülür.

1970 yapımı Saadet Güneşi filminde de arka arkaya sıralanmış sembolik mekân kullanımlarına yer verilmiştir. Film, İzmir Özel Terzilik ve Mankenlik Okulu öğrencisi Semra (Hülya Koçyiğit) ile aynı okulun doktoru olan Faruk’un (Murat Soydan) birlikteliklerini konu almaktadır. İzmir’de yatılı okuyan Semra, bir Pazar günü tek başına Kordon Boyunda gezinirken üç erkeğin tacizine maruz kalır. Tesadüf eseri faytonla oradan geçmekte olan Doktor Faruk duruma müdahale ederek tacizcileri oradan uzaklaştırır. Devam eden sahnelerde Faruk ve Semra, Kadifekale’de çay içerken, Kordon Boyunda faytonla gezerken, Varyant’tan kenti izleyerek kumru yerken ve Karşıyaka Sahil kıyısında otururken görülürler. İkili daha sonra Saat Kulesinin önünde vedalaşırken görülür. O günden sonra Semra ile Faruk, Pazar günlerini birlikte kentin gündelik rutinlerini gerçekleştirerek geçirirler. Efes Antik Kenti gezdikleri görülen ikili, devam eden planda Kordon Boyunda oturup körfezi izlerken görülürler. Özetle, Yeşilçam Sinemasında ardı ardına sıralanan sembolik mekânlar aracılığıyla yansıtılan gündelik rutinler, kent algısını pekiştirmeye yönelik bir eğilim olarak yorumlanabilir.

3.4. 1980 – 2000 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA İZMİR

Çalışmanın bu bölümünde bir önceki bölümün incelendiği Yeşilçam Sinemasının sonunu getiren gelişmelere değinilecek, ardından 80'ler dönemindeki yerel sinemanın durumu değerlendirilecek ve Yeşilçam sonrası Türk Sinemasında 1980 – 2000 yılları arasında İzmir'de çekilen filmler; anlatı, içerik ve mekân açısından genel hatlarıyla incelenecektir.

Yeşilçam Sinemasının sürekliliğini sağlayan en temel unsur, önemli sayıda bir seyirci kitlesinin bulunmasıyla açıklanabilir. Günümüzle kıyaslandığında o dönemde kitle kültürü açısından sinemanın öncül bir eğlence aracı olduğu söylenebilir. Bir diğer kitle iletişim aracı olan televizyonun 70'li yıllarda ülke genelinde yaygınlaşması, sinemaya önemli bir alternatif getirmiştir. Televizyon ile birlikte videokaset döneminin başlaması, sinemaya gösterilen ilginin giderek azalmasına sebep olmuştur. Gişede alışılan rakamlara ulaşılamaması sinema sektörünü olumsuz yönde etkilemiştir. Yaşanan gelişmeler, Yeşilçam Sineması ile televizyonu karşı karşıya getirmiştir. Bu durumu Engin Ayça şu cümlelerle dile getirmektedir:

70'li yıllarda televizyonun yayına başlaması ve videonun yaygınlaşması Yeşilçam Sinemasını belli bir kargaşanın içine soktu. Televizyon (TRT) ve Yeşilçam karşılıklı birbirlerini dışladılar. Yeşilçam, hem televizyonu sinemadan saymadığı, hem de seyirciyi elinden aldığı, ekonomik olarak sıkıntıya soktuğu için televizyona karşı tavır aldı. TRT Televizyonu kadroları ise bir yandan kendilerini sinemanın dışında bir olay olarak değerlendirdikleri, bir yandan da, asıl Yeşilçam'ın temsil ettiği popüler, popülist, ticari sinemaya karşı oldukları için Yeşilçamlı yönetmenleri ve senaryocuları kendilerine yaklaştırmadılar. TRT'nin iş birliği yaptığı yönetmenler öncelikle Yeşilçam çizgisinin dışına çıkmak isteyen yönetmenler oldular. Bu arada TRT, Yeşilçam'a karşı kendi içinden yönetmenler de yetiştirmeye çalıştı. Ayrıca TRT yayınladığı Yeşilçam filmleri konusunda da oldukça seçkin davranmaya özen gösterdi.¹⁵³

İzleyicinin sinema yerine televizyon ve videokaseti tercih etmesi sinemacıları yeni arayışlara yönlendirmiştir. Ayça'nın bu duruma ilişkin görüşleri şu şekildedir:

¹⁵³ Engin Ayça, **Yeşilçam'a Bakış**, Türk Sineması Üzerine Denemeler, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, s. 145.

1970’li yıllarda Yeşilçam ve TRT arasında yaşanan gelişmeler, Türk Sinemasında yeni gelişmelerin önünü açmış oldu. Daha önce Yeşilçam’ın fırsat vermediği, engellediği farklı bir sinemanın gerçekleşebilme olanakları ortaya çıktı. Yeşilçam, TRT’ye karşı video pazarına uygun filmler üreterek ayakta kalmaya çalışırken, seyircisi azalan sinema salonlarına sol ve sağ, siyasal söylemler, farklı “sinema filmleri” üretilmeye başladı. Çünkü Yeşilçam’ın seyircisi artık sinema salonları yerine, kendi evlerinin salonlarında küçük ekranda videodan ve TRT’den film seyretmeyi yeğlemektedir. Seyircisi azalan sinema salonlarının karşısında iki seçenek vardı bu durumda: ya kapanacaklar, nitekim birçoğu kapandı; ya da farklı Türk filmlerine perdelerini açacaklardı. Türkiye’nin toplumsal ve siyasal koşulları da uygun bir ortam oluşturuyordu. Ayrıca farklı bir sinema yapmak için kendini hazırlamış, koşulları zorlayan sinemacıların sayısı da az değildi. Böylece, birçok oluşumun, gelişmenin sonucu olarak Türk Sinemasında yeni bir dönem de 70’li yılların sonlarına doğru başlar.¹⁵⁴

Yeşilçam sonrasındaki dönemi sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo; “70’li yılların ikinci yarısında televizyon temelleri sarsıyor, siyasal ortamın karışıklığı seyirciyi sinemadan iyice uzaklaştırıyor ve 80’li yıllarda video furyası patlıyor, tüm bu durum ve sorunlar Türk Sinemasının bugününü meydana getiriyor” sözleriyle açıklamıştır.¹⁵⁵ Türk Sinemasının bugününü oluşturan yeni dönemin, Yeşilçam Sinemasından farklarını Ayça, şu cümlelerle dile getirmiştir:

Yeni dönemin, Yeşilçam’a göre en belirgin özelliği kişiselleşmedir. Yeşilçam’ın, geleneksel sözlü kültüre yaslanan, anonim, kendiliğinden niteliklerine karşın yeni sinema bilinçli bir kişisel yapı kurmaya, dünya oluşturmaya yönelik entelektüel bir çaba içindedir. Yeşilçam’ın içe kapalı, yerel bir sinema olması karşısında yeni sinema dünyaya açılır. Yeşilçam’ın sözlü kırsal kültür temelini yerine bilinçli bir şekilde yazılı kentsel kültürü, dünya kültür birikimini koyar.¹⁵⁶

Dünyanın genelinde olduğu üzere Türkiye’de de sinemanın gelişim süreci, toplumda meydana gelen sosyal, siyasi, ekonomik koşullardan etkilenmektedir. Esen, 1980’lerin, içinde yaşadığımız 2010’lar Türkiye’sinin yaşam biçimini ve hayata bakışını

¹⁵⁴ Ayça, s. 146.

¹⁵⁵ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinemasının Bugünü ve Yarını**, Türk Sineması Üzerine Denemeler, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, s. 145.

¹⁵⁶ Ayça, s. 146.

doğrudan etkileyen, hatta oluşturan yıllar olduğunu öne sürerek; 12 Eylül askeri darbesinin, 80'ler sonrası yaşamın da sinemanın da belirleyicisi ve biçimlendiricisi olduğunu belirtmiştir.¹⁵⁷

70'lerin ikinci yarısında televizyon ile rekabet içerisindeki sinema işletmecileri kaybetmeye başladıkları izleyicileri tekrar salonlara çekebilmek için seks filmleri gösterimlerine başlamışlardır. Fakat darbe sonrası 1980'lerde, bu furya tamamen ortadan kalkmıştır. Ticari sinemacılar, seks filmlerinin yerine hem sinema salonlarını dolduracak hem de yasaklara takılmayacak bir tür olarak 'arabesk filmler' adı verilen çalışmalara yönelmişlerdir. Esen, köyden göçüp gelen, yeni kentlilerin duygularına seslenen arabesk filmlerin genel özelliklerini; *“senaryoları arabesk müzik sözlerinden esinlenen, görüntüler eşliğinde bol bol bu şarkıların da okunduğu, başrollerini arabeskçilerin oynadığı, gözyaşlı, dualı ve aynı zamanda cinsellik ağırlıklı filmler”* şeklinde sıralamıştır.¹⁵⁸

80'li yıllarda öne çıkan bir diğer film türü de sinemaya ticari yaklaşmayan yönetmenlerin bireysel sorunlara ağırlık veren hikâyelerinden oluşan filmlerdir. Özellikle kadının kimlik arayışının ve cinsel özgürlük sorunlarının ele alındığı bu filmlerdeki bireye yönelim, karakterlerin daha ayrıntılı çizilebilmesini sağlamıştır.¹⁵⁹ Bu filmler aracılığıyla Esen'e göre; *“Türk Sinemasının tip kalıplarının kırılması, özellikle kadın filmlerinde, kalıp-tiplerin yerine, olumlu ve olumsuz özellikleri aynı insanda toplayarak karakterler yaratılabilmesi”* başarılmıştır.¹⁶⁰

Bu bölümde, 1980 – 2000 yılları arasında İzmir'de çekilen filmler arasından farklı türlerde olduğu söylenebilecek üç film, kent mekânının değerlendirilmesi ve sunumu açısından incelenecektir. Yeşilçam anlatı geleneğini sürdürmesi sebebiyle *Şabaniye* (Yön: Kartal Tibet, 1984), arabesk film örneklerinden biri olması sebebiyle *Melek Yüzlüm* (Yön: Şahin Gök, 1985) ve kadının kimlik arayışını konu alan *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Yön: Memduh Ün, 1990) filmleri sırasıyla incelenecektir.

¹⁵⁷ Esen, s. 172-185.

¹⁵⁸ A.g.e., s. 180.

¹⁵⁹ A.g.e., s. 185-186.

¹⁶⁰ A.g.e., s. 186.

Kartal Tibet'in yazdığı, yönettiği ve bir bölümünde de kendisini canlandığı 1984 yapımı *Şabaniye*, kan davası sebebiyle kırsaldan kente gelen bir anne ile oğlunun hikâyesini konu alır. Köyünden ayrılıp davalılarından uzakta bir hayat sürmek isteyen Hatice (Adile Naşit), oğlu Şaban (Kemal Sunal) ile birlikte İstanbul'a yerleşmiştir. Anne – oğul, bir gazinoda temizlik, garsonluk gibi işlerde çalışmaktadırlar. Yıllar sonra davalı olduğu ailenin büyük oğlu Şehmuz (Erdal Özyağcılar), izlerine ulaştıkları Şaban'ı öldürerek babalarının intikamını almak için İstanbul'a gönderilir. Hatice, evine gelen Şehmuz ve adamlarına oğlunun yurt dışında olduğunu belirtir. Ardından oğlu Şaban'ı peruk, makyaj ve kıyafetlerle kadın kılığına sokarak onu etrafındakilere ikinci evliliğinden olan kızı Şabaniye olarak tanıtır. Şabaniye, gazinoda çiçekçi olarak çalışmaya başlar. Çocukluğundan beri müziğe meraklı olan Şaban/Şabaniye bir gün gazinoda söylediği bir şarkıyla Şehmuz başta olmak üzere kendisini dinleyenleri etkiler. Kısa sürede üne kavuşan Şabaniye, gazinolarda şarkı söylemeye, albüm çıkarmaya ve filmlerde rol almaya başlar. Bu süreçte Şehmuz ailesine Şabaniye'ye karşı olan hislerini dile getirir ve bir süre sonra da Şabaniye ve Şehmuz sözlenirler. Kan davasını sürdürmek için Şehmuz'un kız kardeşi Nazlı (Çiğdem Tunç) da İstanbul'a gelir. Şabaniye, Şehmuz ve Nazlı birçok akşam birlikte vakit geçirirler. Şaban/Şabaniye, tanımaya başladığı Nazlı'dan hoşlanır. Şaban/Şabaniye, bir gün Nazlı ile alışverişe çıkmak üzere buluşma ayarlar. Planı, Nazlı'yı rahatsız etmeleri için para karşılığı tuttuğu adamları savuşturarak Nazlı'nın hayatına erkek olarak çıkmaktır. Planı istediği gibi işleyen Şaban, Nazlı'ya kendisini Bayram olarak tanıtır. İkili, ilerleyen günlerde birlikte eğlenceli vakit geçirirler.

Şabaniye'nin sahne aldığı gazononun işletmecisi Dursun'un (Turgut Boralı), bir gecelik konser için İzmir'den teklif geldiğini söylemesi üzerine büyük bir bölümü İstanbul'da geçen hikâye İzmir'de devam eder. Varyant üzerinden Konak Meydanının görüldüğü sahne filmin İzmir'deki ilk sahnesidir. Alsancak'ta bir otele yerleşen Şabaniye, abisiyle birlikte İzmir'e gelen Nazlı'yı otelden Bayram olarak arayarak kendisinin de İzmir'de olduğunu söyler ve Nazlı'yla ertesi gün Konak'ta buluşmak üzere randevulaşır.



Görsel 88: *Şabaniye* (1984). *Varyant*'tan Konak Meydanı ve körfez manzarası görülmektedir.



Görsel 89&90: Şabaniye filminden, Konak Meydanı ve Saat Kulesi.

İkilinin Konak'taki Saat Kulesinin önünde başlayan ve gün boyu İzmir'in çeşitli sembol mekânlarında hoş vakit geçirdiklerinin görüldüğü sahneler, Yeşilçam'da sıklıkla kullanılan kent algısını pekiştirmeye yönelik şekilde ardı ardına sıralanarak yansıtılmıştır. Saat Kulesinin ardından, önce Kültürpark Fuar Alanında görülen Bayram ve Nazlı, bir süre fuarda vakit geçirdikten sonra Kordon Boyunda yürürlerken görülür. İkilinin Kordon'da faytona binmeleriyle kentin bir diğer gündelik rutini vurgulanmış olur. Şabaniye'nin İzmir'de bir gazinoda sahne almasıyla hikâyenin İzmir'de geçen kısmı tamamlanmış olur.



Görsel 91&92: Nazlı ve Bayram, İzmir'de bir gün süresince çeşitli kent mekânlarında hoş vakit geçirirken görülürler. Sağda faytonun arkasında görülen Palet Restoran 2000'li yılların başında Kordon Boyunun doldurulmasının ardından Bayraklı'ya taşınmış ve günümüzde Bayraklı Vapur İskelesi olarak hizmet vermektedir.

Filmin finalinde Şabaniye, İstanbul'daki sahne aldığı gazinoda karşısında oturan Nazlı ve Şehmuz'un önüne giderek perüğünü çıkarır ve gerçekleri itiraf eder. Film, Nazlı ve Şaban'ın birlikte olacaklarını vaat eden bir sonla, mutlu bir şekilde kapanır.

Yönetmenliğini Şahin Gök'ün yaptığı 1985 yapımı *Melek Yüzlüm* filmi, 1980 sonrası Türk Sinemasında İzmir bölümünde incelenecek olan ikinci yapımdır. Arabesk filmler kategorisinde yer alan *Melek Yüzlüm*'de, zengin olma hevesiyle yaşadığı kasabadan ayrılıp büyük bir kente giden Gökhan (Gökhan Güney) karakterinin hikâyesi anlatılmaktadır.

Gökhan'ın İzmir'e gelişinin görüldüğü filmin açılış jeneriğinde, kent merkezinde bulunan anıtlara ve sembol mekânlara yer verilmiştir. Jenerikte; Konak Meydanında yer alan ve *İlk Kurşun Anıtı* olarak da bilinen *Hasan Tahsin Anıtı*, Lozan Meydanında bulunan *Şair Eşref Anıtı* ile çeşitli kamera açılarıyla Cumhuriyet Meydanındaki *Atatürk Heykeli* görülmektedir. Jenerikte ayrıca kent kalabalığının arasından Konak Meydanında bulunan Saat Kulesinin önünden geçen Gökhan'ın oradakilere İzmir'de yaşayan arkadaşı Suphi'nin (Erdinç Akbaş) çalıştığı fabrikanın adresini sorarken görülür.



Görsel 93&94: *Melek Yüzlüm* (1985), yön. Şahin Gök. Filmin jeneriğinde Konak Meydanında bulunan Hasan Tahsin Anıtı (solda) ve Saat Kulesi (sağda) görsellerine yer verilmiştir.

Şükran Esen, arabesk filmlerin genel özelliklerini dile getirirken filmlerde sıklıkla arabesk müziklere yer verildiğini belirtmiştir.¹⁶¹ Filmin başrolünü canlandıran arabesk şarkıcı Gökhan Güney'ün filmin çekildiği 1985 yılında aynı zamanda filmle aynı ismi taşıyan Melek Yüzlüm albümü piyasaya sunulmuştur. Şarkıcının yeni çıkan albümünde bulunan parçalara filmin birçok sahnesinde yer verilmiştir. Gökhan Güney'in *Melek Yüzlüm* albümünde yer alan *Bir Anda* isimli parçasının, *Melek Yüzlüm* filminin jeneriğinde yer verilen kent görsellerinin fonunda kullanıldığı duyulmaktadır. Arabesk filmlerin bu bağlamda hem şarkıcının hem de albümünün tanınırlığını artırmaya yönelik, bir tür albüm reklamı niteliğinde çalışmalar oldukları yorumu yapılabilmektedir.

Arkadaşı Suphi'nin tavsiyesi üzerine Gökhan, hemşerisi ve babasının eski bir arkadaşı olan Süreyya Bey'in fabrikasında çalışmaya başlar. Gökhan fabrikada gördüğü Melek'ten (Bahar Öztan) etkilenmiştir. Melek boş zamanlarında fabrikadan arkadaşı Rıfat (Ümit Yesin) ile vakit geçirmektedir. Rıfat, Melek'le evlenmeyi düşlemektedir fakat Melek, Rıfat'ı ağabeyi olarak gördüğünü belirtir. Gökhan'ın Melek'e karşı ilgisi Rıfat'ı

¹⁶¹ Bkz: s. 90.

rahatsız etmektedir.

Melek, Suphi'yle aynı mahallede oturmaktadır. Fabrika çalışanlarının yaşadıkları mahalle kentin uzağında bir kırsaldır. Zamanla arkadaş olan Melek ve Gökhan birlikte işe gitmeye başlarlar ve kısa süre sonra aralarında bir ilişki başlar. İkilinin işten arta kalan zamanlarında birlikte vakit geçirdiklerinin anlatıldığı sahneler, kent algısını pekiştirmek adına, ardı ardına sıralanan kent mekânlarının görülmesiyle gerçekleşir. Kordon Boyunda el ele yürüyen ikilinin, ardından Kadifekale'ye çıktıkları görülür. Daha sonra Karşıyaka Sahilinde görülen Melek ve Gökhan, Anayasa Meydanı'nda bulunan *Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı*'nın civarında gezindikten sonra yeniden Kadifekale'de çay içerken görülürler. İkilinin kentin sembolik mekânlarında hoşça vakit geçirdiklerinin görüldüğü sahnelerde fon müziği olarak Gökhan Güney'in arabesk albümünde yer alan *Melek Yüzlüm* parçasına yer verilmiştir.



Görsel 95: *Melek Yüzlüm* (1985). Gökhan ve Melek, Kordon Boyunda görülmektedir.



Görsel 96&97: Gökhan ve Melek, Karşıyaka'nın en önemli sembol anıtlarından Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtının bulunduğu Anayasa Meydanında görülür (solda). Ardından ikili, Kadifekale'deki kent manzarasının önünde çay içerken görülürler (sağda).

Kasabadan kente gelerek kısa sürede zengin olma hayali kuran Gökhan, fabrika sahibi Süreyya Bey tarafından terfi ettirilir. Süreyya Bey'in limandaki teknesiyle ilgilenmekle görevlendirilen Gökhan, zamanla Süreyya Bey'in sevgilisi ile yakınlaşır. Bu süreçte Melek ile ilişkileri kopma noktasına gelir. Bir süre sonra Süreyya Bey, Gökhan ile sevgilisi arasındaki ilişkiyi fark eder ve Gökhan'ın işine son verir. Filmin finalinde Melek'in de fabrikadan arkadaşı Rıfat'la evlenmesi üzerine ortada kalan Gökhan, kentin

kendisine sunduğu imkânları yitirmiş olur.

1980 sonrası İzmir’de çekilen *Şabaniye* ile *Melek Yüzlüm* filmlerinin anlatıları, hikâyeleri birbirlerinden farklı olsa dahi kentsel mekânı değerlendirme biçimlerinin benzerlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Yeşilçam Sinemasına özgü anlatı geleneğini sürdüren *Şabaniye* ile arabesk türdeki *Melek Yüzlüm* filmlerinde yer verilen sembolik kent mekânları ile kentin gündelik rutini vurgulanarak, kent algısı pekiştirilmeye çalışılmıştır.

Bu bölümde incelenecek olan son yapım Memduh Ün’ün 1990 tarihli *Bütün Kapılar Kapalıydı* filmidir. Film türü bakımından kadın filmi kavramına denk düşmektedir. Esen’e göre “*Türk Sinemasında kadın filmi kavramının ortaya çıkışı 80’li yılların başına denk düşmektedir*”.¹⁶² Nermin Orta, 80’li yıllarda Türk Sinemasının kadına bakışının; geleneksel Yeşilçam tarzı bakış ve çok boyutlu, gerçekçi bakış açısı şeklinde iki başlık altında değerlendirilebileceğini belirtmiştir.¹⁶³

*Geleneksel Yeşilçam tarzını benimseyen filmlerde halkın sevdiği sanatçılar kullanılmış, yine mutlak iyi mutlak kötü karakterlere yer verilmiş ve sonunda daima kötüler yenilmişlerdir. Geleneksel Yeşilçam tarzı filmlerdeki kadın tipi yine edilgen, daima erkeğinin yanında olan, çocuğu için her fedakârlığı yapan, ne olursa olsun kaderine boyun eğen; ya da dişiliğini ön plana çıkaran, yuva yıkan kötü kadınlar olmuştur. Kadına çok boyutlu bakmaya çalışan ikinci tür ise; özellikle kadın sorunlarını, kadının toplumdaki yerini ele alan, kadını gerçekçi bir biçimde ortaya koyan filmlerden oluşmuştur. Bu filmlerde kadının karşı cinsten beklentileri, ilişkileri, toplumdaki yeri, yaşadığı zorluklar daha gerçekçi bir yaklaşımla ortaya konmaya çalışılmıştır. Kadın karakterlerin kent yaşamındaki zorluklar karşısında gösterdikleri direnç ve kararlılıklar filmlerdeki ortak özellik olarak karşımıza çıkmıştır.*¹⁶⁴

Memduh Ün’ün *Bütün Kapılar Kapalıydı* filmi, altı yıl boyunca ceza evinde kalan ve işkence gören Nil’in (Aslı Altan) tahliye olduktan sonra hayata tutunma çabasını konu edinir.

¹⁶² Aktaran: Nermin Orta, *Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)*, Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, 2007, s. 133.

¹⁶³ Nermin Orta, s. 133.

¹⁶⁴ A.g.e., s. 133.

İzmirli olan Nil, İstanbul'da bir üniversitede mimarlık öğrencisi olduğu 80 döneminde işlediği öne sürülen bir takım siyasi suçlardan dolayı hapse atılmış ve uzun süre kötü şartlar altında hüküm giymiştir. 1987 yılında tahliye olan Nil, annesinin yanına İzmir'e döner. Nil, bir süre İzmir'de kaldıktan sonra İstanbul'da yaşayan arkadaşı Özlem'i görmek ve yarım kalan eğitimine devam edebilmek üzere İstanbul'a geçer. Sabıka kaydı sebebiyle üniversiteden kabul alamayan Nil, İstanbul'da bulunduğu süreçte arkadaşı Özlem'in evinde kalır. Nil bu süreçte Özlem'in arkadaşı Ateş'le tanışır. Ateş Nil'e yakın ilgi gösterir fakat Nil dış dünyaya karşı tepkisiz, suskun bir ruh halindedir. Hapishanede geçirdiği işkence dolu zamanlar Nil'in psikolojisinde ağır etkiler bırakmıştır. Hapse girmeden önce evlenip boşanan Nil, boşandıktan üç ay sonra doğum yaptığını, Deniz isminde bir kızı olduğunu söylemektedir. Eski eşinin kızıyla birlikte İzmir-Çeşme'de yaşadıklarını, eski eşinin kendisine kızını göstermediği öne sürmektedir. Kızını geri alabilmek için bir iş sahibi olması gerektiğini dile getiren Nil'in sabıka kaybından ötürü iş başvuruları olumsuz sonuçlanmaktadır. İstanbul'da yaşadığı hayal kırıklıklarıyla İzmir'e geri dönen Nil, dış dünyaya giderek daha karamsar bakmaya başladığı sırada Ateş, İstanbul'dan İzmir'e gelerek, Nil'e açacakları mimarlık ofisinde kendisine yardımcı olmasını ister. İkili İstanbul'a dönerek yeni bir düzen kurmayı dener. Ateş, bir gün Nil'in kızıyla ilgili olan çizimlerine ve ona yazdığı fakat hiç göndermediği mektuplara denk gelir. Ateş, kızına kavuşmayı dilediği Nil'e birlikte Çeşme'ye gidip eski eşine ulaşmayı teklif eder. Fakat Çeşme'de geçirdikleri süreçte psikolojisi giderek daha da kötüye giden Nil, hastaneye kaldırılır. Bu sırada Ateş, Nil'in eski eşine ulaşır, fakat Nil'in eski eşi Ateş'e hiçbir zaman bir çocuklarının olmadığını dile getirir.

İşleri dolayısıyla İstanbul'a dönmek zorunda kalan Ateş, hastaneden çıkan Nil'i İzmir'e annesinin yanına bırakmıştır. Bir süre sonra Ateş'in yanına İstanbul'a dönen Nil, Ateş ile birlikte Büyükkada'ya gider. Adada öğrencilik döneminden arkadaşlarıyla geçirdiği güzel zamanları hatırlayan Nil'in psikolojisi tekrar kötüye gider. Adadan vapurla İstanbul'a döndükleri sırada Ateş'in çay almaya gittiği bir anda yalnız kalan Nil, vapurdan atlayarak intihar eder.

1980 sonrası Türk Sinemasında görülür hale gelmeye başlayan kadın filmleri, kadınların sorunlarına, toplum içerisindeki konumlarına ve yaşadıkları zorluklara karşı

göstermiş oldukları dirençleri ortaya koyan yapımlardır. Bu türün bir örneği olan *Bütün Kapılar Kapalıydı* filmi, Nil karakterinin yaşadığı psikolojik travmaları sade bir sinema diliyle beyaz perdeye aktaran önemli bir yapımdır.

Filmin kent mekânını değerlendirilme biçimi, geleneksel Yeşilçam sinemasından farklı bir şekilde ele alınmıştır. İzmir üzerinden değerlendirilecek olursa, filmdeki sembolik kent mekânlarının, karakterin psikolojisindeki açmazları vurgulamak adına kullanıldığı şeklinde yorumlanabilir. Filmde Nil'in hapisten çıktıktan sonraki süreçte topluma ve toplumdaki değişimlere ayak uydurmakta zorlandığı gösterilmeye çalışılmıştır. Nil, kenti oluşturan kalabalığın arasına karışmaya çalışarak geçmişte yaşadıklarını ardında bırakmaya çalışır. Bu durum, Konak Meydanındaki üst geçitten yapılan bir genel plan çekimiyle gösterilmek istemiştir. Nil bir süre kalabalıkla birlikte üst geçitte düşünceli bir ifadeyle ilerlerken görülür. Daha sonra geçitte karşılaştığı ve kendisiyle benzer acılara sahip üniversiteden arkadaşıyla karşılaşır ve ikili Konak Sahilinde oturarak geçmiş ve gelecek üzerine konuşurken görülürler. Nil uzun süredir görmediği arkadaşına yaşadıklarını “*günlerini İzmir’den İstanbul’a, İstanbul’dan İzmir’e kaçarak geçirdiğini ve iki şehirde de hayata tutunmayı beceremediği*” şeklinde özetler.



Görsel 98&99: *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1990). Nil, Konak Meydanında bulunan üst geçitte kalabalığın arasında ilerlerken görülür (solda). Uzun yıllardır görmediği arkadaşı Ayten ile Konak Sahilinde bir bankta oturan Nil, başından geçenleri arkadaşına özetlemektedir (sağda).

Yeşilçam Sinemasında birçok filmde hoşça vakit geçirmek, faytonla dolaşmak için kullanılan, çiftlerin el ele gezindiği Kordon Boyu, *Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde, ıssız bir biçimde karakterin yalnız başına yürüdüğü bir kent mekânı olarak kullanılmıştır.



Görsel 100: Nil, Kordon Boyunda tek başına görülür.

Filmde kentleşmenin bir parçası olan apartman türü konutlar, mimari açıdan kentlerin değişen yapısının vurguladığı bir nokta olarak göze çarpmaktadır. Örneğin; Nil tahliye olduktan sonra gittiği İzmir’de ilk olarak üniversiteye başlamadan önce annesiyle birlikte yaşadıkları eve uğrar. Annesi Bornova semtindeki bahçeli evlerini, yerine apartman yapılmak üzere yüklenici firmaya vermiş, büyük oğlunun Kordon Boyundaki evinde kalmaktadır. Nil, eski evlerinin yerine yapılmakta olan inşaatla üzüntülü ve şaşkın bir ifadeyle bakarken görülür.



Görsel 101&102: Nil’in üniversiteye gitmeden önce annesiyle birlikte yaşadıkları Bornova, Erzene Mahallesiindeki bahçeli evleri (solda). Evin yerine yapımına başlanan apartmanın inşaatı (sağda).

Bir başka örnek İstanbul’da Nil ve Ateş’in, Nil’in öğrencilik yıllarında kaldığı evi ziyaret etmeye gittikleri araba sahnesinde görülmektedir. Aracın ön camından İstanbul’daki apartman yapıların gösterildiği sahne esnasında ikili arasında geçen diyaloglar şu şekildedir:



Görsel 103: Filmde İstanbul’da görülen apartmanlar.

Nil: Her şey ne kadar çok değişmiş.

Ateş: Değişim hüzünlendiriyor mu seni?

Nil: Değişimi yaşamamış olmak hüzünlendiriyor.

Ateş: Bana da bu ülkede hiçbir şey kolay kolay değişmezmiş gibi geliyor. Belki görüntüler değişiyor ama her şey öylesine geleneksel yapılar üzerine kurulu ki...

Nil: Yanılıyorsun. Değişiyor oysa. Üstelik öylesine hızla değişiyor ki, çoğu kez bilincimiz zorlanıyor değişime uymakta.

Sonuç olarak *Bütün Kapılar Kapalıydı* filminin İzmir’de çekilen kısımları incelendiğinde yönetmen Memduh Ün’ün, kentsel mekânı filmin merkezinde yer alan Nil karakterinin psikolojisini destekleyecek bir biçimde ele aldığı söylenebilir. Sembol mekânların bir araya getirdiği kent algısı, yönetmen tarafından alışlagelmiş özelliklerinin dışında değerlendirilmiştir.

Ana akım filmlerde yalnızca fon olarak yer verilen kentsel mekân, *Bütün Kapılar Kapalıydı* gibi bireysel sorunlara ağırlık veren hikâyelerin işlendiği, sinemaya ticari yaklaşmayan yönetmenlerce anlatıda bir anlam yaratım mekânı olarak kullanılmaktadır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde, kent sınırları içerisinde yer alan karakterlerin bireysel sorunlarının öyküleştirildiği, Türk Sinemasında 2000 sonrası İzmir’de çekilen film incelemelerine yer verilecektir.

4. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İZMİR

4.1. SIEGFRIED KRACAUER'İN SİNE-KENT KONSEPTİ ÇERÇEVESİNDE İZMİR'İN SİNEMATOGRAFİK TEMSİLİ

Sinematografik açıdan kentsel mekânın farklı temsillerinden bahsetmek söz konusudur. Kentler, çoğu zaman görsel gücü ve anlatı yapısını destekleyecek türden bir etki oluşturulması adına filmlerde fon olarak kullanılırlar. Bir başka temsil türü ise fon olmanın ötesinde temel bir öge olarak, mekâna etken bir rol biçilmesiyle ortaya çıkar. Bu durum, kamera dili ile birleştirilerek karakterlere ve filmin anlatısına dair izleyicinin çıkarımlarda bulunmasına zemin hazırlar. Ayrıca atmosferinin filmin merkezine yerleştirilmesi ile gerçekleştirilen temsil biçimiyle kent, önemli bir karakter olarak sinematografinin merkezinde yer alır.

Bu bölümde, 2000 sonrası İzmir'de çekilen filmler, Siegfried Kracauer'ın Sine-Kent konsepti çerçevesinde ele alınacaktır. Bölüm için seçilen filmler, içerikleri ekseninde İzmir'de geçen tüm filmler arasından taranarak oluşturulmuştur. İzmir'in baskın biçimde temsil edildiği filmler ayrılarak, içlerinde konuları ve kente yaklaşım biçimlerine göre bir kategorizasyona gidilmiştir. Bu bağlamda tezin odağını oluşturan filmleri, *Masumiyet* (Yön: Zeki Demirkubuz, 1997), *Kader* (Yön: Zeki Demirkubuz, 2006), *Karnaval* (Yön: Can Kılıcıoğlu, 2013), *Köksüz* (Yön: Deniz Akçay, 2013), *Ben O Değilim* (Yön: Tayfun Pirselimoglu, 2013) ve *Bornova Bornova* (Yön: İnan Temelkuran, 2009) şeklinde sıralamak mümkündür. Seçilen filmler; realitenin öyküleştirilerek stilize edilmesi, gündelik yaşantının fiziksel gerçeklik aracılığıyla sunulması ve sosyo-sinetik çözümler gibi Sine-Kent konseptini oluşturan başlıklar dâhilinde incelenecektir.

Filmler; “*Filmin Künyesi*”, “*Filmin Konusu*” ve “*Filmin Sine-Kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi*” başlıkları altında incelenecektir.

Filmin Künyesi başlığı altında yönetmen, yapımcı, senarist, oyuncular gibi film üretim sürecine katkıda bulunan isimler sıralanacak; ayrıca filmin türü, dili, süresi, yapım tarihi ile vizyon tarihi gibi detaylara yer verilecektir.

Filmin Konusu, başlığında filmlerin hikâyelerinin genel hatlarıyla özetlenmesi amaçlanmıştır.

Son olarak “*Filmin Sine-Kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi*” başlığı altında öncelikle incelemeye konu olan karakterler ile hikâyenin geçtiği mekânlar hakkında bilgi verilmesi planlanmıştır. Ardından İzmir’in sinematografik temsilinin sistematik bir biçimde sorgulanabilmesi adına filme Sine-Kent konsepti doğrultusunda şu sorular yöneltilecek cevapları aranacaktır: *Filmde kentsel yaşam İzmir üzerinden nasıl betimlenmiştir? İzmir’in gündelik rutini filme yansımış mıdır? Gerçek görüntüler ve mekânlar kullanılmış mıdır? Simge mekânlar hangi duyguya ve durumlara fon olmuştur?*

4.1.1. Taşranın Sınırsızlığında “Mekâna Dönüşen Karakterler”: Masumiyet (1997) ve Kader (2006)

Bu bölümde, Zeki Demirkubuz’un filmografisi dâhilinde *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinde yönetmenin mekânsal olarak İzmir kentini değerlendirme biçimi incelenecektir. Çalışmanın dördüncü bölümündeki incelemenin kapsamını 2000 yılı sonrasında çekilen filmler oluşturmaktadır. Fakat Demirkubuz’un 2006 yapımı *Kader* filmi ile 1997 yapımı *Masumiyet* filmleri, birbirlerinin tamamlayıcısı olan bir hikâyeye sahip oldukları için ve hikâyenin İzmir’de geçen bölümlerinin *Kader*’e kıyasla *Masumiyet*’te daha fazla oluşu, çalışmanın inceleme kapsamına *Masumiyet* filmi de dâhil edilmesini gerekli kılmıştır.

Demirkubuz, 1997 yapımı *Masumiyet* filminde Yusuf karakteri ekseninde anlattığı Bekir, Uğur ve Zagor Orhan’ın hikâyesinin gerisine giderek 2006 yılında çektiği *Kader* filmiyle merkeze aldığı üç karakter hakkında tamamlayıcı bir yapı sunar. Bu sebeple iki filmi birbirinden bağımsız değerlendirmek güçtür.

Demirkubuz’un *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinde ele aldığı hikâye; İstanbul’dan Kars’a, İzmir’den Sinop’a, kısacası ülke coğrafyasının tamamına yayılan bir inanmışlığın öyküsüdür. Hikâye ilerledikçe gidilen şehirlerin, yaşanan mekânların karakterler için değersizleştiği görülürken; önemli olanın inandığı şeyin peşinde, yılmadan sonuna dek mücadele etmek olduğu kanısına varılabilir.

4.1.1.1. Masumiyet (1997)

4.1.1.1.1. Filmin Künyesi:

Yapımcı: Zeki Demirkubuz, Nihal Koldaş

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senarist: Zeki Demirkubuz

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1997

Özellikler: 35 mm, Renkli, 1.78:1

Süre: 108 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 24 Ekim 1997

Oyuncular: Güven Kıraç (Yusuf), Haluk Bilginer (Bekir), Derya Alabora (Uğur), Melis Tuna (Çilem)¹⁶⁵

4.1.1.1.2. Filmin Konusu:

Yusuf (Güven Kıraç), on yıllık mahkûmiyet süresini doldurmuş fakat cezaevi müdürüne içeride daha fazla kalabilmek için bir dilekçe yazmıştır. İstemeyerek de olsa cezaevinden tahliye olan Yusuf'a cezaevinden arkadaşı Orhan, dışarı çıktığında babasının İstanbul'daki kahvesinde çalışabileceğini söylemiştir. Tahliye olan Yusuf, İstanbul'a gitmeden önce eniştesi ve ablasını ziyaret etmek üzere İzmir'e gelir. Geceyi bir otelde geçiren Yusuf ertesi gün eniştesini bulur fakat orada kalmaktan vazgeçip otele geri döner. Aynı otelde geçimini pavyonda şarkı söyleyerek sağlamaya çalışan Uğur (Derya

¹⁶⁵ <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2105/masumiyet>

Alabora), arkadaşı Bekir (Haluk Bilginer) ve Uğur'un sağır ve dilsiz kızı Çilem (Melis Tuna) da kalmaktadır. Yusuf'un otele geldiği ilk akşam, lobide halsiz bir şekilde oturan Çilem'i hastaneye götürmesine üzerine Bekir teşekkür etmek adına Yusuf'u Uğur'un çalıştığı pavyona davet eder.

Yusuf günlerini Bekir ve Uğur'a eşlik ederek geçirir. Bir sabah Bekir, Çilem'i gezmeye götüreceği yere Yusuf'u da davet eder. Bekir burada Yusuf'a geçmişte Uğur ile aralarında geçen tüm hikâyeyi özetler. Bekir Uğur'a âşıktır fakat Uğur; Zagor lakaplı Orhan adında bir başkasını sevmektedir. Zagor'un suç dolu geçmişi, uzun süreli mahkûmiyeti ve hapishanelerde sık sık olaylara karışması dolayısıyla kaldığı cezaevlerinin yeri sürekli değişmekte; Uğur Zagor'un, Bekir de Uğur'un peşinden il il gezmektedirler.

Uğur, bir sabah bir iş için Aydın'a gitmesi gerektiğini belirterek Yusuf'tan kendisine eşlik etmesini ister. Yusuf ile Uğur aynı akşam İzmir'deki otele geri dönerler. Bekir, Uğur'un Yusuf'u da yanına alarak arkasından iş çevirmesine çok öfkelenir. İkili arasında çıkan şiddetli bir tartışması sonrası herkes odasına çekildikten sonra bir silah sesi duyulur. Bekir intihar etmiştir.

Bekir'in ölümü sonrası, Yusuf zamanla Bekir'in yerini alır ve pavyonda Uğur'a eşlik eder. İşlerden arta kalan zamanlarda da Çilem'le vakit geçiren Yusuf, giderek Uğur'a âşık olmaya başlar fakat Uğur, Bekir'de olduğu gibi Yusuf'la da aynı hisleri paylaşmamaktadır.

Bir akşam otele yapılan bir baskın sonucu Yusuf göz atına alınır ve sorguya çekilir. Zagor hapisten kaçmış, Uğur'da onunla gitmiştir. Otelin işletmecisi karakoldan otele dönen Yusuf'a, Uğur'un kendisine bir miktar para bıraktığını ve bir süre sonra Çilem'i de alarak Aydın'a gelmesini söylediğini iletir. Çilem'i yanına alarak İzmir'den Aydın'a giden Yusuf orada bir otele yerleşerek nerede olduğunu bilmediği Uğur'dan gelecek bir haberi bekler. Birkaç gün sonra oteli arayan Uğur, Yusuf'tan Çilem'i de yanına alarak Ankara'ya gelmelerini ister. Çilem'i ile bu kez Aydın'dan Ankara'ya geçen Yusuf, Uğur'un verdiği adreste kimseye ulaşamaz. Adresteki yer bir pavyondur ve bir gece önce Zagor burada işlediği cinayetlere bir yenisini eklemiştir. Pavyonun önünde

oturan yaşlı bir adam, Yusuf'a Ankara'yı terk etmeleri aksi halde hayatlarının riske girebileceğini söyler. Yusuf, Çilem'e bakabileceği güvenli bir ortam ararken hapisten arkadaşı Orhan'ın kendisine İstanbul'da babasının kahvesinde çalışabileceğini söylediğini hatırlaması üzerine Çilem'le İstanbul otobüsüne binerler.

Ankara'dan İstanbul'a giden otobüs mola verdiğinde, Çilem'in dinlenme tesisinde yemek yerken izlediği televizyonda yayınlanan haberlerde Zagor ve Uğur'un cinayete kurban gittikleri görülür. Yusuf, sesi kısık olan televizyona arkası dönük olduğu için olan bitenden habersizdir. Otobüs İstanbul'a vardığında Çilem ile Yusuf geceyi Esenler Otogarında geçirirler. İkili ertesi sabah Orhan'ın babası Mevlüt'ün kahvesini bulurlar. Fakat Mevlüt amca yıllar önce kahveyi başkalarına devretmiştir. Kahvenin şimdiki sahibi Yusuf'a Mevlüt amca'yı filmciler sokağındakilere sorarak bulabileceğini belirtir. Yusuf ve Çilem, geceyi bir otelde geçirdikten sonra ertesi gün, İstanbul sokaklarında Mevlüt amca'yı aramayı sürdürürlerken izbe bir film seti görünümündeki apartman katında Mevlüt amca'yı bulurlar. Yusuf kendini Orhan'ın hapisaneden arkadaşı olarak tanıttığı sırada, Mevlüt amca Yusuf'a sarılarak ağlamaya başlar. İçeriye giren Yusuf ve Çilem Zagor Orhan'ın üzeri örtülü cansız bedeniyle karşılaşır.

4.1.1.1.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi:

Masumiyet filminin hikâyesi Yusuf karakteri ekseninde anlatılmaktadır. Filmdeki kentsel yaşam ve gündelik rutin betimlemelerine değinmeden önce karakter – mekân ilişkisini detaylıca değerlendirebilmek adına hikâye dâhilinde Yusuf karakterine değinilmesi gerekli görülmüştür.

Film, Yusuf'un hapisane müdürü karşısında oturduğu sahneyle açılır. Yusuf, tamamladığı hükümlülük süresinin uzatılması konusunda hapisane müdürüne dilekçe yazmıştır. Yusuf için dışarıda yapılacak bir iş gidilecek bir yer ya da görüşülecek birisi yoktur. Demirkubuz, yarattığı karakterlere dair detaylara gösterdiği özeni diyaloglara yükleyerek filmlerindeki karakterler hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olunmasını sağlar. Yusuf'un hapisanede kalmayı sürdürmek istemesinin sebebi onu dışarıda bekleyen hiçbir şeyin ve hiç kimsenin olmamasından ileri gelir. Yakınlarını depremde kaybeden Yusuf'un dışarıdaki dünya ile tek bağı İzmir'deki ablası ve eniştesidir. İlerleyen

sahnelerde Yusuf'un hapse giriş sebebinin ablasıyla ilgili olduğu ayrıntısı diyaloglar aracılığıyla belirtilir. Yusuf, ablası ile en yakın arkadaşının sevgili olup kaçmalarının intikamını arkadaşını öldürerek almıştır. Bu esnada ablası da dilinden yaralandığı için konuşamaz. Cinayetten on yıl hapis yatan Yusuf, cezası bitmesine rağmen içeride alıştığı düzeni bırakıp dışarıdaki dünyanın belirsizliğine adım atmak istemez fakat kanunen mümkün olmadığı için tahliye edilir.

Sakin ve içine kapanık bir karakter olan Yusuf, hapishanede geçirdiği on yılın ardından hevesiz bir şekilde tekrar dış dünyaya adım atar. Demirkubuz filmlerinde genel anlamda hissedilen kapalılık ve klostrofobik atmosfer, *Masumiyet* filminde açılış jeneriği sonrası görülen ilk plandan itibaren hissedilmeye başlanır. Mahkûmiyet süresini tamamlayan Yusuf, eniştesini ziyaret etmek üzere gecenin karanlığında İzmir'e giden bir otobüste başını kayıtsızca cama dayamış şekilde görülür. Yusuf için yıllar sonra tekrar dışarıda olmak, bir özgürlük hissiyatı uyandırmadığı gibi aksine muğlak bir belirsizlik, tutsaklık ve çaresizlik olarak kendini hissettirmektedir. Demirkubuz, sinematografisi aracılığıyla "demir parmakların ardında olmak" kavramını, tüm yan anlamlarıyla birlikte (kısıtlanmışlık, kapatılmışlık, çaresizlik) dış dünyaya ait ya da belki dışarıdaki hayatın bir tür "içeridelik" olduğunu imleyen bir öge olarak kullanmıştır.¹⁶⁶



Görsel 104&105: Yusuf otelin camından dışarıyı izlerken pencerenin parmaklıkları ardında görülür (solda). Yusuf ile Çilem İstanbul'da bir apartmanda, yine demir parmaklar ardından gösterilmiştir (sağda).

Filmde gerçek görüntüler ve gerçek mekânlar kullanılmıştır. İzmir'e gelen Yusuf geceyi geçirmek adına Basmane'de bulunan Oteller Sokağında rastgele bir otele girer. Oteller, hem *Masumiyet* hem de *Kader* filmlerinin baskın mekânlarıdır. Otel; seyahat, lüks, tatil gibi kavramlarla özdeşir. Demirkubuz'un ele aldığı otel sakinlerinin ise aidiyet duygusundan yoksun bu izbe otellerde konaklamalarının yegâne sebebi mecburiyettir.

¹⁶⁶ Asuman Suner, Hayalet Ev, s. 179.

Herkesin bir gün ayrılmak için bavulunu odanın bir köşesinde hazır beklediği bu otellerde yine de bir şekilde aile ortamını aratmayacak bir samimiyet de hissedilmektedir. Mahremiyet sınırının ince duvarlar ve kapanmayan kapılar ardına gizlenmeye çalışıldığı hikâyede Demirkubuz, çerçeve içinde çerçeveler oluşturarak aynı karede birden çok yorumlamaya olanak sağlar.



Görsel 106: Yusuf, Basmane Oteller Sokağında.

Filmde kentsel yaşam ve gündelik rutin, Yusuf karakterinin psikolojisi üzerinde olumsuz etki yaratan bir unsur olarak ele alınmıştır. Bu durum, Yusuf'un otelden çıkıp eniştesinin çalıştığı otopara doğru giderken görüldüğü sahnelerde net bir biçimde hissedilir. Basmane Tren Garı, Alsancak Sevgi Yolu gibi simge mekânlar karakterin dış dünya karşısındaki tedirgin psikolojisine fon olurken, bu sahnelerde kullanılan aktüel takip kamerası, diyagonal açılar ve fondaki gerginlik hissiyatı veren tını ile karakter için dış dünyanın tekinsizliği pekiştirilmiş olur.



Görsel 107&108: Yusuf, İzmir kent sokaklarında gezinip eniştesinin yanına gitmeye çalışmaktadır. Basmane Tren Garı (solda), Alsancak, Sevgi yolu (sağda).

Masumiyet ve Kader, birbirinin tamamlayıcısı filmler oldukları için birçok ortak noktaları bulunmaktadır. İki film süresince İzmir'den Kars'a, Sinop'tan Adana'ya dek kısacası ülkenin dört bir yanına uzanan bir hikâyeye anlatılır. Fakat Demirkubuz'un iki filme sığdırdığı hikâyesi farklı şehirlere taşınsa dahi sinematografik açıdan tercih ettiği mekânlar ve çerçeveleme tekniği sebebiyle koca bir taşrada geçiyor hissi uyandırır. Yönetmenin mekânı değerlendirme biçimini Suner şu şekilde açıklamaktadır:

Sahnelerin açılışında panoramik kent ve çevre çekimlerine hemen hiç yer

verilmez. İronik biçimde, *Masumiyet*'te gördüğümüz açık alan ve "manzara" görüntülerinin tümünü, (Yusuf ile Bekir'in birbirlerine açıldıkları kırdan geçen "itiraf" sahnesinin dışında) Yusuf'un otel odasını paylaştığı işporta poster satıcısının resimleri oluşturur. Bu anlamda, sözgelimi, filmdeki yegâne "Boğaz manzarası" görüntüsü, bir taşra otel odasının içine kapatılmış olarak çıkar karşımıza. *Masumiyet*'teki dış mekân çekimlerine ilişkin çarpıcı bir diğer nokta da öykünün farklı kentlerde geçiyor olmasına karşın, bu kentlerin ayırt edici özelliklerinin tümünden silinmesi, tüm dış mekânların tek bir taşra kenti görüntüsüne indirgenmesidir. Bu anlamda, söz konusu taşra kentinde çekilen sahnelerle, Ankara ve İstanbul'da çekilen sahneler birbirinden ayırt edilemez niteliktedir filmde. Tüm mekânlara aynı taşra kasveti hâkimdir.¹⁶⁷

Filmde, sadece yeni bir kente değil dış dünyaya yabancı olan bir bireyin kentsel yaşam deneyimini tecrübe edinmek adına kent sokaklarında gezindiği görülür. Bu durum Bekir ile Yusuf arasındaki diyaloglarda şu şekilde dile getirilmiştir:

Bekir: "Ne yapıyorsun bugün?"

Yusuf: "Bilmem. Dolanıyorum işte."

Bekir: "Doğru. Yabancı bir şehirde ne yapar insan..."

Yusuf, Bekir'e bahsettiği gibi kent sokaklarında gezinmektedir fakat burada çarpıcı olan nokta karakterin, kentin simge mekânlarında değil, kenar mahalle olarak adlandırılabilir bölgelerinde dolaşıyor olmasıdır. Yönetmen, bu tutumunu filmde geçen tüm şehirlerde sürdürmesiyle, kendi sinema diliyle sınırları olmayan bir taşra mekân tasarlamış olur.



Görsel 109&110: Yusuf, İzmir kent sokaklarında gezindiği sırada Uğur'u fark edip takip etmeye başlar (solda). Yusuf ile Çilem İstanbul'da bir arka sokakta ilerlerken görülürler (sağda).

¹⁶⁷ Suner, s. 178.

Filmde, kentsel yaşamın parçalarını oluşturan bireylerin yaşadıkları iç mekânlar, klostofobik atmosferler olarak betimlenirken ile kırsal bölgenin ise bir nefes alma alanı olarak değerlendirildiği gözlenmiştir. Örneğin Yusuf'un eniştesiyle ablasının yaşadığı ve bir apartmanın bodrum katı olan ev, Demirkubuz sinemasının klostofobisi için ideal bir mekândır. Enişte, yemek masasında Yusuf'a yıllardır süre gelen evdeki huzursuz ortamdan yakını. Hapse girmenin ya da ölümün bir kurtuluş yolu olduğu görüşünü dile getirir. Eniştenin çocuğuna ve eşine uyguladığı sözel ve fiziksel şiddet Demirkubuz tarafından çerçeve içinde çerçeve kullanmak yöntemiyle aktarılır.



Görsel 111: Demirkubuz'un çerçeve içinde çerçeve mizansenini. Yusuf kadrajın sağ kısmında salon olarak adlandırılacak alanda yer alırken, aynı anda kadrajın sol taraftaki pencerede eniştesinin ablasına uyguladığı şiddet gözler önüne serilir.

Otelde geçen bir sahnede Bekir, Yusuf'u uyandırarak onu ve Çilem'i saklı cennet olarak adlandırdığı bir kırsala gezmeye götürür. Ortak hikâyeye sahip *Masumiyet* ve *Kader* filmleri göz önüne alındığında dış mekânda geçen ve belki de klostofobi yüklü Demirkubuz sinemasının en ferah mizansenine sahip bu sahne, hikâyedeki birçok açmaza ışık tutacak detayları Bekir'in Yusuf'a anlatacaklarında barındırır. Ayrıca kırsal geçen sahneler, hikâyedeki en uzun sekanslardan birini oluşturur.



Görsel 112&113: Etrafında gelişen olayların edilgen karakteri olan Çilem, oteldeki ifadesizliğinden farklı olarak kırsalda yaşatları gibi eğlenirken görülür (solda). Bekir'in Yusuf'a yaşamını özet geçtiği kır sahnesi (sağda).

Masumiyet ve *Kader* filmlerindeki bütüncül hikâye dikkate alındığında Uğur'un, sevgilisi Zagor'un; Bekirin ise Uğur'un peşinden mekân gözetmeksizin şehir şehir dolaşmalarından, karakterlerin mekâna dönüştüğü sonucu çıkarılabilir. Şehir şehir, hapisane hapisane dolanan Zagor, Uğur'un mekânı olmuştur. Bekir'in mekânı ise

çaresizce peşinden ayrılmadığı Uğur'dur. Benzer durum Yusuf için de geçerli olacaktır. Bekir'in ölümünden sonra yavaş yavaş Yusuf'un onun yerini alması Uğur'u tedirgin ettiği için artık Uğur, artık yollarının ayrılması gerektiğini belirtir. Fakat Yusuf'un Uğur'a; "artık sen varsın" diyerek gidemeyeceğini belirtmesi, yukarıda bahsedilen karakterin mekâna dönüşmesi kavramı dâhilinde tekrarlanmış olur. Yusuf'un bundan sonraki tek mekânı Uğur'un kendisidir. Bekir'i kaybetmenin acısını taşıyan Uğur benzer olayların tekrarlanmaması adına Yusuf'u İzmir'den ayrılmaya ikna eder. Fakat Bekir'in de zaman içerisinde Uğur'la defalarca yollarını ayırdığını, neticede dönüp dolaşıp, nerede olursa olsun Uğur'a geri döndüğü bilinmektedir. Nitekim aynı durum Yusuf için de geçerli olur. Sabah bavulunu alıp otelden ayrılmak üzere otel işletmecisi Mehmet ile vedalaşarak otopara geçen Yusuf, İzmir'den (Uğur'dan) uzaklaşmadan akşam otele geri döner. Yusuf'un geri döneceğini Mehmet de Uğur'da önceden bilmektedirler. Çünkü benzeri ikilemleri Bekir ile birçok kez yaşamışlardır.

Filmde yer verilen simge mekânlara ilişkin yönetmen iki ayrı tutum sergiler. Bunlardan ilki, Yusuf, işlerden arta kalan tüm zamanını Çilem'e ayırdığı onu Oteller Sokağına yürüme mesafesindeki Kültürpark'ta yer alan lunaparka götürdüğü sahnede görülür. Bu sahnede Fuar'ın genel planlarla girişindeki



Görsel 114: Bekir'in yokluğunda Yusuf, Çilem'i Kültürpark Fuar Alanındaki lunaparkta, eğlenmektedir.

veya içerisindeki detayların hiçbirine yer vermeyen yönetmen kamerasını yalnızca Yusuf'un Çilem'i bindirdiği dönme-dolabın önüne koyarak tek ve yakın bir planda aktararak mekândan çok eylemi ön plana çıkarır. Simge mekânların kullanım biçimine ilişkin yönetmenin ikinci tutumu ise kent meydanında bulunan karakterleri gösterirken kullandığı geniş açı tercihidir. Farklı şehir merkezlerinde, benzer açı ile gösterilen karakterler kalabalık arasından güçlkle seçilmektedir. Kent merkezlerindeki kalabalık ve akışkan gündelik rutin, kullanılan genel planlar aracılığıyla filme yansımıştır. Ayrıca gittikleri şehirlerde tam olarak nereye gideceklerini bilmemeleri ve bir başlarına oluşları da yine genel plan kullanımının sebepleri arasında gösterilebilir.



Görsel 115&116: Yusuf, Uğur'un isteği üzerine Çilem'i Aydın'dan Ankara'ya getirir (solda). Ankara'da kalmamaları konusunda uyarılan Yusuf, Çilem'le İstanbul'a gelir (sağda). Ankara'daki görselde, sol altta Çilem'i montundan tanımak mümkündür. İstanbul'daki görselde ise ikilinin tramvay raylarının üzerinde ilerledikleri görülür.

Daha önceki bölümlerde bahsedilen 'Sinemada Toplumsal Bir Karakter Olarak Çocuk – Sokak İlişki'ne örnek olarak; İstanbul'da bir dükkânın önünden geçtikleri sahnede Çilem ve Yusuf'un, dükkânın camına yapıştırılmış olan Charlie Chaplin'in *The Kid* (1921) filminin afişine denk gelmeleri gösterilebilir.*

Sonuç olarak, Yusuf'un hapisten çıktığı gün İzmir'de bir otelin lobisinde tesadüfen görüp hastaneye götürdüğü Çilem'i, hikâyenin sonunda yeniden Yusuf'a emanet eden Demirkubuz, böylelikle döngüsel anlatımını tamamlar. Masumiyet, Samuel Beckett'in "Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Gene dene. Gene yenil. Daha iyi yenil." sözleriyle ve fonda çalan bir ağıtla sonlanır. Filmin sonunda ortada ne suça âşık bir adam kalır ne adama âşık bir kadın ne de kadına âşık bir adam... Herkes bir "uğur"da canını yitirene dek mücadele eder. "Mekânsız" kalan Yusuf ve Çilem'in hayat mücadelesi ise yeni baştan şekillenecektir.



Görsel 117: Yusuf ile Çilem. *The Kid* (1921) filmindeki Chaplin'in canlandığı serseri (a Tramp) karakteri ile *Masumiyet*'teki Yusuf göz göze gelirler. Kendilerinin ve ellerinden tuttukları çocukların kaderlerindeki benzerlikler, *Masumiyet* filmindeki bu sessiz fakat güçlü sahne ile yansıtılmıştır.

* Çalışmanın 30. sayfasında *İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Roma* başlığı altında ele alınan sokak – çocuk ilişkisinin Türk Sinemasındaki örneklerinden birine *Masumiyet* filminde rastlanır.

4.1.1.2. Kader (2006)

4.1.1.2.1. Filmin Künyesi:

Yapımcı: Zeki Demirkubuz, Lilette Botassi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senarist: Zeki Demirkubuz

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2006

Özellikler: 35 mm, Renkli, 1.85:1, Dolby Digital

Süre: 102 dk

Ülke: Türkiye, Yunanistan

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 17 Kasım 2006

Oyuncular: Ufuk Bayraktar (Bekir), Vildan Atasever (Uğur), Ozan Bilen (Zagor), Engin Akyürek (Cevat), Müge Ulusoy (Uğur'un Annesi), Mustafa Uzunyılmaz (Uğur'un Babası), Settar Tanrıöğen (Bekir'in Babası), Erkan Can (İrfan)¹⁶⁸

4.1.1.2.2. Filmin Konusu:

Bekir (Ufuk Bayraktar), İstanbul'un kenar semtlerinin birinde, babasının kendisine açtığı halı dükkânını işletmektedir. Günlerinin çoğunu dükkânda geçiren Bekir, sakin bir hayat sürmektedir. Uğur (Vildan Atasever), bir gün alışveriş için Bekir'in dükkânına gelir. Bekir, dükkânına gelen Uğur'dan çok etkilenir. Fakat Uğur'un hapisanede olan Zagor lakaplı Orhan adında bir sevgilisi (Ozan Bilen) vardır.

¹⁶⁸ <http://www.tsa.org.tr/tr/film/ekip/2582/kader>

Bekir, bir gün dükkânına kısa bir süre sonra tekrar uğrayan Uğur'u takip etmeye başlar. Uğur, hapishaneye Zagor'u ziyarete gitmiştir. Uğur'u bir takıntı haline getiren Bekir, akşamları kadının evinin önünde onu balkonda görebilmek için bekler. Bekir'in tavırlarındaki değişikliklerden rahatsız olan ailesi, oğullarını evlendirmenin her şeyi düzene sokacağını düşünseler de Bekir bu duruma sıcak bakmaz. Bu sırada Zagor hapisten çıkar. Fakat kısa bir süre sonra mahalledeki bir kahvede tartıştığı Cevat'ı (Engin Akyürek) bıçaklar ve Uğur'u da yanına alarak İstanbul'dan İzmir'e giderler.

Bir daha Uğur'dan haber alamayan Bekir, ailesinin aracı olduğu kişiyle evlenmiş, çocuk sahibi olmak üzeredir. Günleri dükkân ile ev arasında geçen Bekir'in kurduğu düzen, bir akşam televizyonda rastladığı haberle yeniden değişecektir. Habere göre İzmir Eşrefpaşa'da bir eve yapılan operasyon sonucu Zagor ve Uğur gözaltına alınmıştır. Operasyon sırasında iki polisi öldüren Zagor'u Buca Kapalı Cezaevinde uzun süreli bir mahkûmiyet beklemektedir.

Zagor'un hapse girmesinin ardından İstanbul'a dönen Uğur, Bekir'in dükkânına giderek ondan Zagor'a avukat tutabilmek için borç ister. Uğur, borcunu geri ödeyebilmek için çalışacağını, gerekirse Bekir'e onun metresi olabileceğini dile getirir. Bu olayın ardından Uğur'un Zagor'u ne derece sevdiğini gören Bekir, başına gelecekleri bile bile tüm düzenini, ailesini ardında bırakarak Uğur'un peşinden İzmir'e gider.

İzmir'de bir pavyonda sahne alarak geçimini sağlamaya çalışan Uğur fırsat buldukça Zagor'u ziyarete gitmektedir. Bekir ise Zagor'un varlığını kayıtsızca kabullenmiş bir şekilde Uğur'un yanında kalmayı sürdürmektedir. Bekir'in Uğur'un etrafında oluşundan rahatsız olan Zagor, dışarıdaki bağlantılarını kullanarak Bekir'i Uğur'undan uzaklaştırmaya çalışır. Pavyonda uğradığı silahlı saldırı sonucu yaralanan Bekir'e Uğur, İstanbul'a dönmesi için ısrar eder.

İstemeyerek de olsa İstanbul'a dönen ve taksi şoförlüğüne başlayan Bekir, eşi ve çocuğuyla yeniden bir düzen kurmaya çalışsa da aklı hep İzmir'de Uğur'dadır. Bir süre daha İstanbul'da kalan Bekir, sonunda dayanamaz ve kimseye haber vermeden tekrar İzmir'e gider. Bekir, Uğur'a buradaki düzenini bırakıp İstanbul'da yeni bir sayfa

açabileceklerini söylese de Uğur, Bekir'in bu talebini net bir şekilde reddederek bir daha kendisini görmek istemediğini söyler ve Bekir'in yanından ayrılır.

Bir süreliğine daha İzmir'de kalmayı sürdüren fakat Uğur'un yanına gidemeyen Bekir, sabahladığı Konak sahilinde, eski çalıştığı pavyonun güvenliği olan bir arkadaşıyla karşılaşır. Arkadaşına Uğur'un hala orada çalışıp çalışmadığını soran Bekir, arkadaşının; Uğur'un Sinop'a gittiğini söylemesiyle bir zamanlar Uğur'la birlikte kaldıkları Basmane'deki otele gelerek otelin işletmecisinden Uğur'a ilişkin haber almaya çalışır. İşletmeci İrfan (Erkan Can) Bekir'e Zagor'un hapisshanede çıkarttığı isyan ve devamında iki kişiyi öldürmesi sonucunda Sinop Cezaevi'ne tahliye edildiğini, Uğur'un da Zagor'un peşinden gittiğini belirtir. Uğur giderken İrfan'a, Bekir'e vermesi için bir miktar para bırakmıştır. Uğur, Bekir'e eşinin yanına, evine dönmesi para bırakmıştır fakat İzmir'den ayrılan Bekir, İstanbul'a değil, Sinop'a Uğur'u bulmaya gider.

Bekir, Sinop'ta Uğur'un kaldığı oteli bulur ve onunla konuşmak ister fakat Uğur, Bekir'i sert bir biçimde azarlayarak odasına döner. Yaşananlardan ötürü otel işletmecisi Uğur ve Bekir'i otelden çıkaracaktır. Odasına dönen Uğur eşyalarını topladığı sırada başucunda Bekir'le olan fotoğraflarını görünce bir an için duraksar ve Bekir'e bakmak için odasının kapısını aralar. Koridorun sonunda sırtını duvara dayamış bir şekilde yerde hareketsizce oturan Bekir, yanında taşıdığı çakıyla bileklerini keserek intihara kalkışmıştır.

Yaşananların ardından, İstanbul'a bir kez daha eşi ve çoğunun yanına dönen Bekir, hastalanan çocuğuna ilaç almak üzere dışarı çıkmıştır. Bir müddet sonra nöbetçi eczaneyi bulup ilaçları alan Bekir, eve dönmeden önce ara sokakta bir meyhaneye girer. Elinde çocuğu için aldığı ilaç poşetiyle meyhanede içmeye başlayan Bekir, mekânda mahalleden bir arkadaşıyla karşılaşır ve daha sonra diğer arkadaşlarına katılmak üzere mekândan ayrılır. Arkadaşlarıyla gecekondü tipi bir evde zaman geçirirken, arkadaşlarının destansı bir aşk öyküsü gibi anlattıkları Bekir – Uğur 'aşkı'nın etkisiyle tekrar bastırmaya çalıştığı duygularına yenik düşen Bekir, elinde ilaç poşetiyle, karlı bir taşra yolunda ilerleyen otobüste uyurken görülür. Özetle, İstanbul'da, çocuğuna ilaç almak için üzerinde ince bir montla evden çıkan Bekir, uyandığında kendini ülkenin en doğusunda, karlarla kaplı Kars'ta, Uğur'un evinde bulur.

Bekir ile Uğur, Kars'ta derme çatma bir evde aynı sofraya oturmuş birbirlerine ayrı geçirdikleri zamanları özetlemekte; Uğur, Bekir'e karısı ve çocuğu, Bekir ise Uğur'a Zagor'la ilgili sorular sormaktadır. Uğur'un Bekir ve Zagor'la olan fotoğrafları evin duvarında asılıdır. Geçen süre zaafında Uğur ve Bekir'in başka kentlerde de (Isparta, Konya) benzer problemleri yaşadıkları diyaloglardan anlaşılmaktadır. Uğur başka biriyle evlenmiş, Çilem adını verdiği bir kız çocuğu olmuştur. Kocasını Zagor'un ziyaretine gitmesine izin vermediği için adamı bıçaklayan Uğur, kızını da alarak Zagor'un sürgün edildiği Kars'a yerleşmiştir. Hamileliği sırasında kocasından yediği dayaklar yüzünden Çilem, sağır ve dilsiz olarak dünyaya gelmiştir. Beşiğinde yatarken görülen Çilem, demir parmakların arasından gösterilmektedir.*

4.1.1.2.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi:

Film, Uğur'un (Vildan Atasever) Bekir'in (Ufuk Bayraktar) işlettiği dükkândaki halılara göz atmasıyla açılır. *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinin anlattığı hikâyeye göz önüne alınırsa bu tanışma sahnesinin, öykünün ilk kıvılcımını oluşturduğu söylenebilir. *Masumiyet* Yusuf, *Kader* Bekir ekseninde anlatılmaktadır. Her iki filmde de Uğur'a 'gönlünü kaptıran' erkek karakterler; Yusuf ve Bekir'in, Uğur'la tanışmadan önceki ve sonraki halleri birbirine benzerdir. *Masumiyet*'teki içine kapanık, sakın görünümlü Yusuf gibi *Kader*'deki Bekir de filmin başında uysal, düzgün görünümlü, traşlı bir delikanlıdır.

Bekir'in işlettiği dükkân, hikâyenin başlıca iç mekânlarından biridir. Dükkân, Bekir'in durağan hayatını sembolize etmektedir. Bu mekân, Bekir'in içinde bulunduğu bir kabuk olarak düşünülebilir. İçine kapanık bir karakter olan Bekir için yalnızca kendisine soru yöneltildiğinde yanıt verdiği bir mesleğin seçilmiş olması ve dükkânın işlek olmayan konumu karakter – mekân ilişkisini destekleyen bir biçimde oluşturulmuştur. Bir gün dükkânda karşısında beliren Uğur'u görmesiyle birlikte, içine kapanıklığının yerini merak bıraktığı Bekir, dükkândan dışarı çıkacak merakının peşinden gidecektir. Kendisinde merak uyandıran durumlar karşısında beklediği sonuçları alamayan Bekir'in, yaşadığı çelişkiler dâhilinde tekrar dükkânına yani durağan hayatını sembolize eden iç mekâna dönüşü Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı

* Hikâyenin devamı niteliğinde olan ve yönetmenin 1997 yılında çektiği *Masumiyet* filmine ilişkin çalışmanın bir önceki bölümüne bakınız: s. 85-93.

çalışmasının *Kabuk* bölümünde dile getirdiği şu yaklaşımla açıklanabilir: “*Bir kabuğun içinden çıkan varlıkta her şey diyalektiktir. Ve dışarı bütünüyle çıkamadığı için, dışarı çıkan, içerde kalanla çelişir.*”¹⁶⁹



Görsel 118&119: Bekir günlük hayatının bir rutini olarak dükkânında oturmuş, müşteri beklerken görülür (solda). Bekir'in, arkadaşlarıyla mahallede gezerken görüldüğü sokak sahnesi, dükkân, ev, kahvehane gibi iç mekân çekimleriyle başlanan filmin ilk dış mekânını oluşturmaktadır (sağda).

Bekir, Uğur'la tanıştıktan sonra akşam semtten arkadaşlarıyla mahallede gezintiye çıkar. Bu sokak sahnesinde Bekir, arkadaşları aracılığıyla Uğur hakkında bilgiler edinirken, ayrıca fonda karakterlerin yaşadığı çevrenin sosyo-ekonomik koşulları da gözlenebilmektedir.

Çalışmada gerçek kent mekânını kullanan filmlerde yer verilen görüntülerin filmlerin hikâyelerine kattığı gerçekliği pekiştirdiği dile getirilmiştir. Bu görüntüler ayrıca filmin çekilmesinden sonraki yıllar adına arşiv görüntüsü oluşturabilecek belge niteliğindedir. Bu durumu *Kader* filmi üzerinden değerlendirecek olursak Bekir'in, bir süreliğine dükkânına uğrayan Uğur'u takip ettiği sahne örnek verilebilir. Uğur'un nereye gittiğini merak eden Bekir, kadının hapisteki sevgilisi Zagor'u ziyarete geldiğini görür. Bu hapisane günümüzde faaliyeti sonlandırılan Bayrampaşa Cezaevidir.



Görsel 120: Filmde yer verilen Bayrampaşa Cezaevi'nin 2006 yılına ait dışarıdan bir görünümü.

Bekir'in Uğur'u takibe başlarken görüldüğü dükkân önü sahnesi, yine karakterin yaşadığı mekânın koşullarını gözlemlemeye olanak sağlamaktadır. Kentsel mekânın içinde barındırdığı taşra görünüm, bu sahnenin dışında Zagor'un hapisaneden çıktığında

¹⁶⁹ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 128.

Uğur ile Haliç Köprüsünün altında buluştukları sahnede de hissedilmektedir. İşlevi gereği köprülerin birleştirici yönünün bir süredir birbirlerinden ayrı kalan karakterlerin bir araya gelmek için buluştukları bir mekân olarak tercih edilmesi dikkat çekicidir. Fakat sahnenin daha da dikkat çekici olan yönü, yönetmenin bu buluşma sahnesinde kamerasını köprü'nün altına konumlandırmış olmasıdır. Araç trafiği açısından üç şeritli bir yapısı bulunan Haliç Köprüsünün üst kısmı, devinim içerisindeki kalabalığı ve modern görünümü ile kent yaşamına dair önemli izler taşırken; alt kısmının tek edilmiş, bakımsız bir arazi görünümü yani bir bakıma taşralığı, iki ayrı yüzü olan kente yönelik sunulan bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 121&122: Bekir, dükkânından aceleyle çıkan Uğur'un nereye gittiğini merak ederek kadını takip etmeye başlar. Soldaki görselde Bekir, dükkânın önünde Uğur'u izlerken görülürken aynı zamanda dükkânın yer aldığı sokak hakkında bilgi sahibi olunur. Sağdaki görselde ise hapisten çıkan Zagor'un, Haliç Köprüsü altında Uğur'u beklediği görülür.

Filmde Uğur'un ailesinin ekonomik durumundaki değişimler yaşadıkları mekânlar üzerinden resmedilmiştir. Uğur'un içerisinde bulunduğu huzursuz aile ortamının başlıca karakterlerini; annesi, yatalak hasta olan babası, kahvehanede çalışan küçük kardeşi oluşturmaktadır. Uğur'un babasına oranla genç olan annesinin semtin 'yakışıklı delikanlısı' Cevat (Engin Akyürek) ile aralarında karşılıklı birtakım çıkar ilişkileri bulunmaktadır. Uğur ve ailesi, Cevat'ın maddi desteği ile bir apartman dairesinde oturmaktadırlar. Fakat ilerleyen sahnelerde Zagor ile tartışmalarının ardından kahvede çıkan arbede sonucu Cevat'ın ölmesi ve Uğur'un da bu olay sonrasında Zagor'la kaçarak evi terk etmesi ailenin geleceğini her anlamda olumsuz yönde etkilemiştir. Filmde bu değişim, Bekir'in elinde poşetlerle bir gecekondu'nun önüne dek yürürken görüldüğü sahne ile yansıtılmıştır. Cevat'ın ölümünün ardından geçim sıkıntısına düşen aile, apartman dairesinden taşınmak zorunda kalmıştır. Derme çatma olan bu evde yatalak kocasına bakmaya çalışan kadın, mahallelinin yardımlarıyla geçimini sürdürmeye çalışırken, maddi imkânsızlıklarının acizliğinden yararlanmak isteyen kişilerce cinsel

saldırıya maruz kalmaktadır. Bekir'in amacı ise Uğur'dan bir haber alabilmektir.



Görsel 123&124: *Filmin başında Bekir'in Uğur'u görebilmek için evlerinin önünde gittiği sahnede Uğur ve ailesinin yaşadıkları apartman dairesi görülmektedir (solda). Cevat'ın ölümü ve Uğur'un evi terk etmesi sonrası Uğur'un anne ve babasının yaşadıkları gecekondu (sağda).*

Zagor'un İzmir'de tutuklanıp cezaevine konulmasının ardından İstanbul'a dönerek Bekir'den sevgilisine avukat tutmak için borç isteyen Uğur, borcunu ödeyebilmek için İzmir'de bir gazinoda sahne almaya başlar. Filmin hikâyesinin Bekir karakterinin ekseninde anlatılması sebebiyle Bekir'in İstanbul'daki düzenini, ailesini geride bırakarak Uğur'un yanına gitmesiyle filmin hikâyesine İzmir arka planında devam edilir. Geriye doğru taradığı saçları ve kirli sakalıyla filmin başındaki görünümünden oldukça uzaklaşan Bekir, Uğur'un sahne aldığı pavyonda çalışmakta, ikili İzmir'de bir otelde, ayrı odalarda konaklamaktadırlar. Zagor'un varlığını kayıtsızca kabullenen Bekir'in İzmir'deki rutini, Uğur'un peşinden koştuğu pavyon ve otel köşeleridir. İşten arta kalan zamanlarını ise Kordon'da geçirdiği görülür. Kordon, kent sakinlerinin yürüyüşe çıktıkları, spor yaptıkları, çimlerine uzanıp kitap okuyabildikleri, arkadaşlarıyla bir araya geldikleri, balık tutabildikleri, bisiklete binebildikleri kısaca körfez manzarası ve temiz havasıyla kendilerini yenileyebildikleri büyük bir kamusal alandır. Uğur'un Zagor'u ziyarete gittiği bir günün sabahında Bekir, İzmir'deki gündelik rutinlerden birini temsil eden Kordon'da tek başına bir bankta öylece gecenin karanlığına dek hareket etmeksizin düşünceli bir şekilde oturur. Bu sahne, yönetmenin kentsel mekânı değerlendirme biçiminde gösterdiği özeni açığa çıkaran önemli bir detaydır. Çünkü gündelik rutinde önemli bir eğlence mekânı olabilen Kordon, Bekir için yalnızca bir bekleme alanıdır. Çünkü İzmir'de bulunuşunun tek nedeni, Uğur'a yakın olabilmektir. Fakat zaman geçtikçe Uğur, Zagor'un da isteği doğrultusunda Bekir'i kendinden uzaklaştırmaya, İstanbul'a geri göndermeye çalışacaktır.



Görsel 125&126: Bekir, gün boyu Kordon'da bir bankta otururken görülmektedir.

İstanbul'a dönerek eski düzenini devam ettirmeyi deneyen Bekir, kısa bir süre sonra İzmir'e dönerek Uğur'la tekrar konuşmak ister. Uğur'la Bekir arasında geçen hararetli tartışmanın mekânı yine Kordon'daki bir bank olur. İzmir'in mekânsal açıdan vitrini sayılabilecek, en renkli, en kalabalık yerlerinden biri olan Kordon; *Kader* filminde içinden kimsenin geçmediği, tekinsiz, karanlık haliyle resmedilmiştir. Birbirlerine sarf ettikleri ağır sözlerin ardından Uğur, bir daha kendisini görmek istemediğini söyleyerek Bekir'in yanından ayrılır.



Görsel 127&128: Bekir ile Uğur'un hikâyesinin en hararetli tartışmalarından birisini gerçekleştirdikleri Kordon sahnesi (solda). Konak İskelesi yakınındaki bir bankta sabahlayan Bekir (sağda).

Geceyi Konak İskelesi yakınlarında bir bankta geçiren Bekir telefonunun çalmasıyla uyanır. Annesine otelde olduğunu söyleyen Bekir, İzmir'de bir süre daha bu 'otel'lerde konaklayacaktır. Bekir'in telefonla konuştuğu sahnede arka planda İzmir'in simge mekânlarının başında gelen Konak Meydanı ve Saat Kulesi yer almaktadır. Fakat yönetmenin karakterini tam olarak şehrin simgesini kapatacak biçimde konumlandırılmış olması, kentlere özgü simge mekânların popülaritesinden sıkça faydalanan ana akım filmlere bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Bekir, akşam olduğunda Uğur'un çalıştığı gazinoya giderek onunla konuşmaya çalışır. Fakat çıkan arbede sonucu gazinodan atılır ve Kordon'a deniz kenarına gelir. Kordon'daki aydınlatmaların önünde bulunan bayrakların uzun gölgeleri Bekir'in üzerine

düşmektedir. Bayrak iplerinin demirlere vurarak çıkarttığı sesler sahnenin tekinsizliğini vurgular. Uğur ile tanışmasa, ona karşı bu kadar güçlü hisler içerisinde bulunmasaydı belki de Bekir'in yolu hiçbir zaman İzmir'den geçmeyecek, hep İstanbul'da kalacaktı. İzmir'de olmasının tek sebebi Uğur'dur. Uğur'un İzmir'de olmasının nedeni ise Zagor'un Buca Kapalı Cezaevinde hüküm giyiyor olmasıdır. Nitekim devam eden sahnelerde Uğur'un İzmir'den ayrıldığını tesadüfen öğrenecek olan Bekir 'koşarak' şehri terk edecektir. Bekir'in Kordon'daki bayrak gölgeleri altında görüldüğü sahne, karakterin kentteki esaretine ilişkin sanatsal bir metafordur. Bekir'in hemen arkasında, simgesel anlatımda sıkça, özgürlük temsili olarak kullanılan deniz yer almaktadır. Fakat son derece karanlık betimlenen bu sahnede denizin varlığı seçilememektedir. Yalnızca Karşıyaka'nın ışıkları bir sınır çizgisi oluşturur. Bekir, istemeden geldiği bu şehirde tutsak bir hayatın aktörü olmuştur. Ne İstanbul'a dönmek ister ne de İzmir'de kalması istenir.



Görsel 129&130: Dev bayrakların kısıtladığı kapalı alan ile simsiyah görünen denizin arasında sıkışıp kalan Bekir'in Kordon'daki endişeli görünümüleri.

Filmin buradan sonraki sahneleri özetle; Uğur'un Zagor'un nakledildiği cezaevlerinin bulunduğu şehirlerde yaşamını sürdürmeye çalışması, Bekir'in ise Uğur'un izini sürmeye devam etmesi şeklinde gelişir. Bekir, Kordon'da bir bankta sabahlarken eski iş arkadaşından Uğur'un Sinop'a gittiğini öğrenmesinin ardından yukarıda da dile getirildiği üzere 'koşarak' İzmir'den ayrılır çünkü kentle olan tek bağı Uğur, kenti terk etmiştir. Bu sahne, *Kader*'in İzmir'deki son sahnesi olur.



Görsel 131: Bekir, arkadaşından Uğur'un İzmir'den ayrıldığını öğrenir öğrenmez konu hakkında daha fazla bilgi alabilmek için Basmane'deki otele doğru koşar.

Bir sonraki sahnede Andrei Tarkovski'nin 1979 yapımı *Stalker / İz Sürücü* filminde çalan Edward'ın *Meditasyon* parçası eşliğinde bir otobüsün camından karlı bir yolda ilerlendiği görülür. Sinop otogarında otobüsten inen Bekir, üzerinde İzmir'deyken giydiği kıyafetleriyle, kapalı ve nemli bir havada, dalgaların sert bir şekilde kıyıya çarptığı sahil kenarından kente doğru ağır ağır ilerlemekte, Uğur'un izini sürmektedir. Sinop'ta geçen sahnelerde kentsel yaşama dair ayrıntılara girilmezken, Uğur'un İzmir'de olduğu gibi burada da izbe bir otelde konakladığı görülür. Burada da Uğur'dan beklediği ilgiyi göremeyecek olan Bekir, yine İstanbul'da ardında bıraktığı hayata dönecek olsa da inceleme süresince dile getirilen 'karakterin mekâna dönüşmesi' kavramı yinelenen ve Bekir bir kez daha İstanbul'dan, ailesinden ayrılıp Uğur'un yanına bu kez ülkenin en doğusunda yer alan kentlerden biri olan Kars'a doğru yola çıkacaktır.



Görsel 132&133: Bekir, Kars'a gitmeden hemen önce İstanbul'da, arkadaşlarıyla bir müddet vakit geçirdiği gecekonduvan elinde kızına aldığı ilaçlarla kapıdan çıkarken görülür (solda). Yönetmen, burada daha önce *Masumiyet* filminde de kullandığı gibi çerçeve içerisinde çerçeve tekniğine yer vermiştir. Devam eden sahnede ise karlı bir coğrafyada ilerleyen bir otobüs görülür (sağda).

Son olarak Bekir ile Uğur arasında Kars'taki bir taşra evde geçen diyaloglarda Bekir'in, Uğur'un neden geldiğini sorduğu soruya verdiği yanıt, hikâyenin bütününde dile getirilen 'karakterin mekâna dönüşmesi' kavramını özetler niteliğindedir:

Bekir: "Herkesin inandığı bir şey vardır bu a... k... hayatında, benimkisi de sensin! Geçen gece çocuk hastaydı. İlacı bitmiş, almak için dışarı çıktım. Sağa sola saldırıp nöbetçi eczane arıyoruz. Birden durup dururken içim cız etti. Bir baktım gene aynı karın ağrısı... Öyle özlemişim ki seni! Dönerken bir meyhane gördüm. İçeri girdiğimi hatırlıyorum, bir de rakıya yumulduğumu. Arkasından en az dört sigaralık... Sonra gözümü bir açtım, karşıdan karlı dağlar geçiyor. Bir daha açtım, başımda bir çocuk. Kalk abi diyor, Kars'a geldik. Otobüsten indim yürümeye başladım. Dedim Allah'ım neredeyim ben? Burası neresi? Sonra güç bela burayı buldum. Kapının önünde durup düşündüm. Dedim Bekir, bu kapı ahiret kapısı, burası sırat köprüsü. Bu sefer de

geçersen bir daha geri dönemezsin. İyi düşün dedim. Düşündüm, düşündüm, ama olmadı, dönemedim. Sonra bak oğlum dedim kendi kendime. Yolu yok çekeceksin, isyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli, eğer başını usul usul yürü şimdi...”

Bekir’in anlattıklarını ağlayarak dinleyen Uğur daha sonra Bekir’in yatacağı yeri hazırlayıp, kızıyla kaldığı odaya döner. Üzerindeki ince montuyla yatağın başına oturan Bekir, odanın kapanmayan kapısının eşliğinde düşünceli bir biçimde otururken ekran kararır.



Görsel 134&135: Bekir, Kars’a geldikten sonra şehirdeki taş köprü’nün ortasında düşünceli bir biçimde görülür (solda). Bekir, kendisinin de tanımlamakta güçlük çektiği bir şekilde yeniden kendini Uğur’un izini sürerken bulduğunu belirtirken aldığı bu karara ilişkin sırat köprüsü benzetmesi yapar. Uğur’un sağır ve dilsiz kızı Çilem, beşiğinin parmaklıkları arasında görülür (sağda).

Masumiyet’le tanışılan Bekir, Uğur ve Çilem karakterleri ile ilgili tamamlayıcı bilgilerin edinildiği *Kader* filminde kentsel mekân, bütüncül bir taşra mekân olarak değerlendirilmiş; kalabalık ve modern şehirler, içerisinde barındırdığı taşra halleriyle ve tekensiz bir biçimde yansıtılmıştır. Tutkuları uğruna mücadele eden karakterlerin koşulsuz olarak birbirlerinin izlerini sürmesi ‘mekâna dönüşen karakter’ kavramını ortaya çıkarmıştır.

4.1.2. Yaşadığı Kente Sıkışanlar: Karnaval (2013), Köksüz (2013)

Çalışmanın bu bölümünde, Can Kılıcıoğlu'nun toplumsal sebeplerden ötürü yaşadığı kente sıkışan karakterlerin bireysel direnişlerini hikâyeleştirdiği filmi *Karnaval* ile Deniz Akçay'ın kent ile taşra arasına sıkışan bir ailenin portresini çizdiği filmi *Köksüz* incelenecektir.

4.1.2.1. Karnaval (2013)

4.1.2.1.1. Filmin Künyesi:

Yapımcı: Doğa Kılıcıoğlu Esen

Yönetmen: Can Kılıcıoğlu

Senarist: Can Kılıcıoğlu

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2012

Özellikler: Renkli, 1.85:1

Süre: 91 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 27 Eylül 2013

Oyuncular: Serdar Orçin (Alis), Tülin Özen (Demet), İpek Bilgin (Alis'in Annesi/Gülay), Sait Genay (Alis'in Babası/İsmail), Vedat Erincin (Demet'in Babası/Cihan), Sarp Aydınnoğlu (Alis'in Arkadaşı/Eray)¹⁷⁰

¹⁷⁰ <http://tsa.org.tr/tr/film/ekip/3322/karnaval>

4.1.2.1.2. Filmin Konusu:

30'lu yaşlarının ortalarındaki Ali Sinan (Serdar Orçin), uzun süredir çalıştığı babasının döşemeci dükkânında daha fazla çalışmak istememesi sonucu babasıyla tartışmıştır. Çıkan tartışma sonucu anne ve babasıyla yaşadığı evden ayrılarak, evin yakınlarına park ettiği arabasının içinde yaşamaktadır. Annesinin düzenli olarak getirdiği yemeklerle beslenen Alis*, geçimini sağlayabilmek adına düzenli olarak gazetede ki iş ilanlarını takip etmektedir. Gazetede gördüğü satış temsilciliği işine başvuran Alis, kapı-kapı dolaşarak karnaval isimli halı yıkama makinesini pazarlamaya çalışacaktır.

Alis, annesinin hazırladığı yemekleri yerken manzarayı izlemeye çıktığı tepeden dönüşünde yol kenarında bozulan motosikletini tamir etmeye çalışan Demet (Tülin Özen) ile karşılaşır. Bozulan motosikleti aracın üzerine bağlayarak Demet'i gideceği yere kadar bırakan Alis, kadından etkilenmiştir. Demet, babasının düğün salonundaki işlere yardımcı olmakta, işletmenin mutfağında pastacılık yapmaktadır.

Alis'in annesi Gülay (İpek Bilgin), Alis'e yemek getirdiğinde oğlunun iş görüşmelerinde nasıl davranması, kendini nasıl ifade etmesi gerektiğini belirten kontrolcü bir karakterdir. Bir gün Alis'e, tanışmaları için komşularının kızı Ayşem (Pınar Gök) ile bir görüşme ayarladığını dile getirir. Fakat bu durum Alis'in ilgisini çekmez. Annesi yine de Ayşem'in bir vesikalık fotoğrafını arabanın dikiz aynasına ilişirir.

İşi gereği sattığı ürünlerden komisyon alacak olan Alis, yanında taşımasının güç olması sebebiyle karnavalın* alt kısmına bir tekerlek düzeneği yerleştirir. Yanına aldığı karnaval ile İzmir'in çeşitli bölgelerine giderek apartmanlara el ilanı dağıtan Alis, Demetlerin düğün sarayına da bir el ilanı bırakmıştır. İlanda yazan numarasından kendini arayan müşterilerin evlerine gidip ürünü tanıtan Alis, karnavalın yüksek fiyatı sebebiyle hiç satış yapamaz.

Annesinin ısrarı sonucu Ayşem'le buluşmaya giden Alis, aynı gün karnavalı tanıtmak için Demet'in babasına verdiği sözü hatırlar ve bir şey söylemeden Ayşem'in

* Filimde Ali Sinan'a Alis şeklinde hitap edildiği için incelemede de bu isim kullanılacaktır.

* Filme adını veren halı yıkama makinesine karnaval şeklinde, bir karaktermişçesine hitap edildiği için incelemede de halı yıkama makinesinden kısaca karnaval olarak bahsedilecektir.

yanından ayrılır. Salonuna geç kalan Alis, düğün organizasyonu için mutfakta olan Demet'e yardımcı olur. Düğün sonrası salonu süpüren Alis Demet'in babasıyla konuşma fırsatı bulamadığı için ertesi gün salona tekrar gelir fakat Demet'in babası da karnavalı yüksek fiyatından dolayı satın alamayacağını dile getirir. Bu süreçte hiç satış gerçekleştiremeyen Alis için en önemli kazanım Demet'le aralarındaki ilişkinin gelişiyor olmasıdır.

Ertesi gün Alis'le buluşan Demet, arabanın aynasında Ayşem'in fotoğrafını görüp sinirlenir ve araçtan atlar. Hafif bir şekilde yaralanan Demet'i pansuman için bir sağlık kuruluşuna götüren Alis, kendisine gelen telefonla yıkılır. Arabayı bıraktıkları sokakta, arabanın içinde olan karnaval çalınmıştır.

Kendisine zimmetli olan karnavalın parasını ödeyebilmek için aracını satılığa çıkaran Alis, son sahnede bir araba pazarında aracının içinde gazetedeki iş ilanlarına göz atarken görülür. Bir süre sonra Alis'in yanına gelen Demet de araca biner ve ikili iş ilanlarına birlikte bakarlar.

4.1.2.1.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi:

Karnaval filmi, henüz açılış sahnesiyle kamerasını sokağa konumlandırmış bir yapımdır. Kentsel olarak İzmir'in sembolik mekânlarından bağımsız bir şekilde ele alındığı filmin hikâyesi, Alis karakteri ekseninde anlatılmıştır. İzmir, Narlıdere'de sıcak bir yaz sabahı, arabasının içerisinde uyuyan Alis, çöp kamyonunun gürültüsüyle uyanır ve günlük rutini başlar. Babasıyla tartıştıktan sonra içine taşındığı eski model bir arabada hayatına devam eden Alis, ailesinden bağımsız bir şekilde kendi ayakları üzerinde durabilmenin mücadelesini veren bir karakterdir.



Görsel 136: *Karnaval* (2013), İzmir sıcaklığını resmeden bir kare.

Gerçek görüntü ve mekânlara yer verilen filmde Alis'in gündelik rutini iş görüşmeleri için arabasında bulundurduğu kıyafetlerini giyerek ve halka açık tuvalette

tıraş olarak başlar. Arabasının içinde iş ilanlarına göz gezdiren Alis, daha önce herhangi bir deneyimi olmamasına karşın satış temsilciliği işine başvurmaya karar verir.

Büyük çoğunluğu kent merkezinin dışında gerçekleştirilen filmde Alis'in boş zamanlarını değerlendirdiği sahneler açık alanlarda geçmektedir. Örneğin annesinin hazırladığı yemekleri yemek için bir tepeye çıkarak deniz manzarasını seyreden Alis, akşamları ise arkadaşı Eray'la sohbet etmek için parkta buluşur.



Görsel 137: Alis'in yemeğini yemek için geldiği tepe.

Satış temsilciliği işi için verilen eğitimi tamamlayan Alis kendisine zimmetlenen halı yıkama makinesi karnaval ile kent sokaklarında gezinerek el ilanı dağıtmaya çıkar. Pazarlama teknikleri eğitiminde “*Karnavalla hayatınız karnaval gibi olacak*” sloganına öncelikle satış temsilcilerinin kendilerinin inanması istendiği için Alis, karnavala özel bir ilgi göstermektedir. Kısa sürede karnaval Alis'in gündelik rutinlerine eşlik etmeye başlar. Önceleri yalnız başına yemek yemek için çıktığı tepeye karnavalı da götüren Alis, arkadaşı Eray'la havaalanından kalkan uçakları izlemek için gittikleri tepede karnavalı da yanına alır. Alis, ürünü müşterilere tanıtmaya başlamadan önce ürüne kenti tanıtır gibi; karnavalla Kordon'da gezerler, vapura binerler. Bu görüntülerde tercih edilen mekânlar yeni başlayan bir arkadaşlığa fon olacak şekilde kullanılmıştır.



Görsel 138&139: Alis, yanına aldığı karnavalla annesinin yaptığı yemekleri denize karşı yiyor (solda). Alis, arkadaşı Eray ile kentten uzaklaşan uçakları izleyip dertleşmektedirler (sağda).



Görsel 140&141: Alis yanına aldığı karnaval ile Konak'taki sahil kıyısından Kordon'a doğru yürümektedirler (solda). Alis ile karnaval birlikte denizi seyredirken görülmektedir(sağda).

Kentsel yaşam deneyimi filmdeki ana karakterler üzerinden farklı biçimlerde ele alınmıştır. Alis üzerinden incelenecek olunursa; ailesinden bağımsız bir hayat kurma hevesindeki bir karakter olan Alis'in yeni bir başlangıç için kenti terk edemeyişi, filmin yönetmeni tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: *“Bir tarafı aileye bağımlı, o yüzden, kaçıyor arabada yaşıyor ama birkaç sokak ötede. Başını alıp gidemiyor, ekonomik bağımlılık da var. O yüzden bunları hatırlayıp sınıyor. Tepki verebildiği yerler sınırlı.”*¹⁷¹ Aileye bağımlılık noktasında Demet de Alis karakteriyle benzer bir yapı içerisindedir fakat Demet'in Alis'ten farklı olarak İzmir'den ayrılıp İstanbul'a yerleşmek gibi bir hayali olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada filmde karakterler arası diyaloglarda İzmir'in İstanbul ve Mersin gibi kentlerle kıyaslandığı sahnelere değinmek gerekir.

Alis'in annesinin ısrar ve yönlendirmeleri üzerine bulunduğu Ayşem, çocukluğunu İzmir, Buca'da geçirmiş ve eğitim amacıyla Mersin'e gitmiştir. Ayşem, Mersin'den tekrar İzmir'e dönüşünü *“Mersin güzel de İzmir ayrı bir güzel, insan memleketini bir başka seviyor herhalde”* sözleriyle belirtmiştir.

Alis'in karnavalı tanıtmak için gittiği fakat geç kaldığı salon sahnesinde düğünden sonra Demet'le bir ağacın altında aralarında geçen konuşmalarda Demet, İzmir ve İstanbul hakkındaki görüşlerini Alis'e açıklar. Demet, düğün için yaptığı pastadan ikram ettiği Alis'e pastacılık hayalini anlatırken, bir gün birisinin gelip onun yaptığı pastalarını beğenerek kendisine İstanbul'da pastane açmayı teklif ettiğini düşlediğini dile getirir. İstanbul, Demet için keşfedilmeyi bekleyen kocaman bir dünya gibidir. Hayatı boyunca hep küçük yerlerde yaşamının canını sıkıldığını, belirten Demet, *“bazen burası*

¹⁷¹ Beyazperde sitesindeki röportaj linki: <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-50699/?page=3&tab=0>

bile basıyor beni” diyerek 4 milyonun üzerindeki nüfusa sahip İzmir’de hissettiği psikolojiyi dile getirir. Demet’i sakin bir şekilde dinleyen Alis yalnızca *“İzmir güzeldir”* diyebilmiştir. Çünkü Alis yaşadığı kente birçok etmeden ötürü sıkışıp kalmış fakat bu durumu kabullenerek hayatını devam ettirmeye çalışmaktadır. Demet yaşadığı semtte sürekli aynı simalarla karşılaşmaktan dolayı sıkıldığı için, İstanbul’un kozmopolit yapısına dâhil olmak, kendi deyimiyle her cins insanın var olduğu bir şehirde yaşamayı düşlemektedir. Alis buna karşılık Demet’e; *“O zaman belki İstanbul da küçük gelir sana”* şeklinde karşılık vermiştir.

Demet’in dile getirdiği ‘küçük yerlerde yaşamının bir sonucu olarak sürekli aynı simalarla karşılaşılması’ durumu, filmde Alis ile Demet’in farklı mekânlarda birçok kez birbirlerine rastladıkları sahnelerle vurgulanmıştır Bu duruma ilişkin bir başka örnek de Alis’in düğün salonunda organizasyon için Demetlere yardım ettiği sırada babası ile karşılaştıkları sahnedir. Demet’in babasının düğün salonu için kaplatmak üzere sipariş verdiği koltukları getiren kişi, Alis’in babasıdır. Durumdan habersiz olan Alis, Demet’in sandalyeleri taşımak için kendisinden yardım istemesi sonucu kamyonete doğru yöneldiğinde babasıyla karşılaşır. Babasının Alis’e, sandalyeleri uzatırken hala bir iş bulup bulamadığını sorarak, *“Yine beğenmediğin sandalyeleri taşıyorsun”* demesi üzerine baskı altında kaldığı mekânlardan kaçarak uzaklaşma eğilimi gösteren Alis, karnavalı yanına alarak oradan hızla uzaklaşır.

Son olarak, kentin filmde hangi durum ve duygulara fon olduğu sorusu Demet karakteri üzerinden açıklanmak istenirse, cevaba ulaşmak için Demet’in söylemleri üzerinden gündelik rutinine göz atılması gerekmektedir. Demet’in sahip olduğu gündelik rutininin başlıca mekânı babasının sahibi olduğu düğün salonudur. Annesinin yokluğunda babasının sağlık problemleriyle ilgilenen Demet, deneyimlediği hayatın mekânsal olarak sınırlandığı düzenine karşı tepkisini Alis’e filmin son sahnelerinde sert bir biçimde göstermiştir. Arabada geçen sahnede Alis, Demet’e nereye gideceğini sorar. Yaşadığı problemlerin git gide canını daha da sıkmasıyla Demet, sitem dolu bir şekilde: *“Hiçbir yere gitmiyorum ben! Hayat boyu bu küçücük boktan şehirde, hasta bakıcı olarak kalacağım ben, hiçbir yere gitmiyorum! Ev, eczane, düğün salonu arasında koşturup duracağım. Her şeye ben koşacağım!”* diyerek dert yanar. Daha sonra Alis’in annesinin

arabanın dikiz aynasına iliştirdiği Ayşem'in fotoğrafını fark eden Demet, Alis'e bağırmaya başlayarak arabayı durdurmasını ister fakat aracın durmasını beklemeden kapıyı aarak kendini yola atar. Alis, hızlıca aracı durdurup Demet'e müdahale etmek ister. Canı yanmasına rağmen yerden kalkan Demet Alis'e küfredip yumruk atarak oradan uzaklaşır. Alis, Demet'in peşinden giderken aniden arkasını dönen Demet yumruğunu Alis'e doğru sıkarak; *“Gidicem ulan bu şhirden! Hepiniz göreceksiniz!”* şeklinde bağırır. Demet'in bu serzenişi, yaşanılan şehirde sıkışıp kalmışlığın yarattığı bir öfke patlaması olarak değerlendirilebilir.



4.1.2.2. Köksüz (2013)

4.1.2.2.1. Filmin Künyesi:

Yapımcı: Deniz Akçay

Yönetmen: Deniz Akçay

Senarist: Deniz Akçay

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2013

Özellikler: Dijital, Renkli

Süre: 81 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 14 Mart 2014

Oyuncular: Ahu Türkpençe (Feride), Lale Başar (Nurcan), Savaş Alp Başar (İlker), Sekvan Serinkaya (Gülağa), Melis Ebeler (Özge), Mihriban Er (Gülten)¹⁷²

4.1.2.2.2. Filmin Konusu:

Köksüz, babanın ölümü ardından bir ‘aile’ olarak hayata devam etmenin ağırlığıyla baş etmeye çalışan bir anne ve üç çocuğun hikâyesini anlatmaktadır. Eşinin kaybını kabullenemeyen Nurcan, bütün ailenin yükü omuzlarına çöken Feride, ergen bir erkek çocuk olarak kendi kaçışlarına sığınmaya çalışan İlker ve her şeyi sessizce izleyerek büyüyen Özge...¹⁷³

¹⁷² <http://www.tsa.org.tr/tr/film/ekip/3414/koksuz>

¹⁷³ <http://www.altiyazi.net/soylesiler/deniz-akcay-katiksiz-ile-koksuz-uzerine/>

İzmir’de bir ofiste çalışan 30’lu yaşlarındaki Feride (Ahu Türkpençe), kardeşleri ve annesiyle paylaştığı evin ekonomik yükünü üstlenmektedir. Babasının yokluğuyla başa çıkmakta zorlanan Feride’nin lise çağlarındaki erkek kardeşi İlker (Savaş Alp Başar), savruk bir gençlik dönemi geçirmektedir Annesiyle tartışıp evi terk eden İlker, bir süreliğine okuldan bir arkadaşının evinde kalmaktadır. Bu sırada kız kardeşi Özge (Melis Ebeler) ise halk oyunları gösterisine hazırlanmaktadır. Eşinin yokluğunda ailesinde baş gösteren problemlerle başa çıkmakta zorlanan Nurcan (Lale Başar)’ın, gündelik rutini ev işleriyle ilgilenerek ve çoğunlukla da temizlik yaparak geçmektedir.

İş yerinden izin alamadığı için kardeşi Özge’nin gösterisini kaçıran Feride, evde yaşanan problemlerden ötürü de yaşlılarıyla iş sonraları dilediği gibi vakit geçirememektedir. Bir gün evlerinde bozulan musluğun tamiri için iş yerinden tanıdığı Gülağa (Sekvan Serinkaya)’dan yardım ister. Musluk için gerekli malzemeyi almaya gittikleri sırada Gülağa Feride’ye evlenme teklifi eder. Feride, içerisinde bulunduğu durumlardan ötürü istemeyerek de olsa Gülağa’nın teklifini kabul edecektir.

Kendisinin ve ailesinin sürüklendiği olumsuz hayat koşullarına daha fazla dayanamayan Nurcan kızı Feride’nin kınası esnasında mutfağa giderek dolaptan rastgele aldığı hapları yutarak intihar girişiminde bulunur.

Yönetmen Deniz Akçay’a göre *Köksüz*, temelde babasını kaybetmiş bir ailenin, bu kayıp üzerine oluşan o derin oyuğu beceriksizce kapatma çabasıdır.¹⁷⁴ Hayatın daima olduğu gibi devam edeceği düşüncesi, bir ölümle sarsılarak gündelik ezberleri tümünden değiştirecektir. *Köksüz* filmi, nesillere dayanan ezberlerinin kökten değişimiyle ayrı ayrı başa çıkmaya çalışan aile fertlerinin öykülerine yer vermektedir.

4.1.2.2.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi:

Deniz Akçay’ın ilk yönetmenlik deneyimi olan *Köksüz*, babasını kaybeden bir ailenin yaşadığı kayba ilişkin mücadelesini merkezine taşırken, mekânsal olarak da İzmir’deki kentleşme problemine odaklanan bir filmidir. Filmde, İzmir’in varoş olarak nitelendirilebilecek mahallelerinden birinde yaşayan bir aileye yer verilirken aynı

¹⁷⁴ <https://filmhafizasi.com/yonetmensenarist-deniz-akcay-ile-roportaj/>

zamanda İzmir'in en bilinen mekânları da çeşitli sebeplerden ötürü kentleşemeyen bireylerin kentteki tutsaklıklarını, varoluşsal mücadelelerini betimlemek amacıyla kullanılmıştır.

Eşini kaybeden Nurcan'ın iki kızı ve bir oğlu ile zaman zaman yaşadıkları ruhsal bunalımları içeren hikâyenin mekânsal zemini, İzmir'in Konak ilçesine bağlı Göztepe mahallesinde geçmektedir. Tıpkı, İstanbul'daki gösterişli İstiklal Caddesinin birkaç sokak yanındaki ve bambaşka bir hayata açılan Tarlabası'nda olduğu gibi, ya da benzeri biçimde Alsancak'taki Kıbrıs Şehitleri Caddesinin yine birkaç sokak kenarındaki varoş mahalleleri gibi *Köksüz*'de; Güzelyalı Sahilindeki lüks yalılarının sadece birkaç blok gerisinde, kente tutunmak bağlamında yaşam mücadelesi veren bir mekânda geçmektedir.



Görsel 142: *Köksüz* (2013), yön. Deniz Akçay. İlker ve kardeşi Özge balkonda oturmuş çiğdem yiyerek, sokakta oynayan çocukları izlemektedirler.

Film, açılış sahnesi ile birlikte yaşadıkları yere sıkışıp kalan bireylere yönelik göndermesini, karakterleri balkon demirleri arasından göstererek gerçekleştirir. Liseye giden İlker, küçük kardeşi Özge'yi ikna ederek anneleri içeride uyurken gizlice anahtarını aldıkları babalarından kalan arabayla mahallede tur atmak isterler. Arabayı kaçırdıkları ve annelerinin peşlerinden koştuğu sahnedeki çekimler, yaşadıkları mahallenin fiziki, sosyal, ekonomik durumunu, yani kısaca kentin kıyısındaki yaşam alanını gözler önüne sermektedir. Filme ismini veren köksüz tanımı mekân için de geçerlidir. Ailenin yaşam alanı ne kasabadır ne de kent. Orada taşralı da olunabilir, şehirli de. Nurcan taşralı kalmıştır, tıpkı annesi gibi. Kızı Feride ise taşralılık ve şehirlilik arasında sıkışıp kalanlardandır, şehirli olmaya en yakın isim ise ailenin en küçük kızı Özge'dir.

Ailenin maddi yükünü omuzlarında taşıyan büyük kız Feride, Alsancak'taki bir ofiste çalışmaktadır. Feride, eğitim almış, kendini kentin kabullenebileceği seviyeye

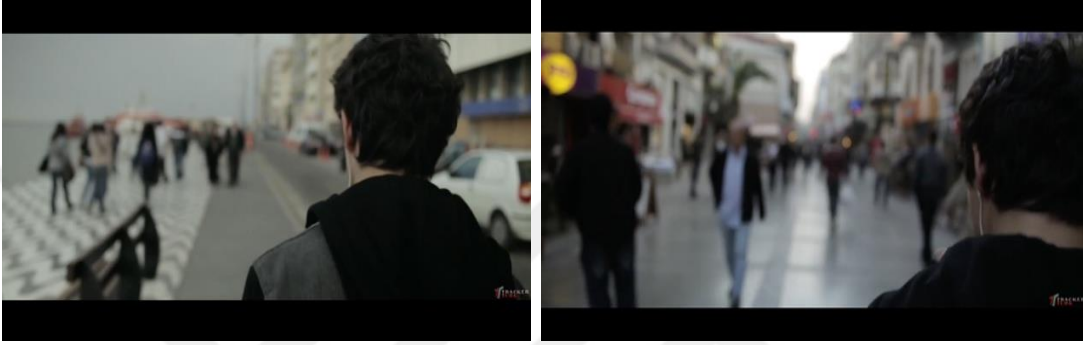
getirmiş, ailesinin geçimini sağlamaktadır. Filmin merkezine konumlandırılan 32 yaşındaki Feride'nin yaşadığı tüm ikilemlerin kaynağı taşra – kent ikileminin çıkmazlarında gizlidir. Filmde, kentsel ve toplumsal değişimlerin kadın karakterleri üzerinden anlatılmasına ilişkin Candansayar'ın görüşleri şu şekildedir:

*Köksüz, toplumsal değişimi kadın üzerinden anlatıyor. Üç hatta dört kuşak kadın filmde bir arada. Anneanne, anne, büyük kız ve küçük kız. Anneanne geleneği, taşrayı anne ve büyük kız geçişi ve küçük kız geleceği, kenti temsil ediyor. Başında tülbenti, basma entarisi ve örgü yeleğiyle anneanne geçmiştir ve filmde bir tür kaybolan cennetmişcesine şefkatli, tatlı sert, koruyucu ve besleyicidir. Küçük kız gelecektir; bibaşinalığını, kimliksizliğini, kendisini yansıtabilecek bir yüz bulamamasını seyrederiz. Anne (Nurcan) ve büyük kız (Feride) ise ne gelenek ne gelecek ne kır ne kent tam da o araf halinde hem o hem bu olarak tutunmaya çalışırlar. Nurcan ve Feride filmin ana karakterinin ikiye bölünmüş hali gibidirler. Birbirlerinin gençliği ve yaşlılıklarıdır.*¹⁷⁵

İlker, ev içerisinde sürekli annesi ve ablasıyla tartışmakta, huzursuzluk yaratmaktadır. Bu sebeple evi terk edip bir süreliğine arkadaşında kalır. Ev içerisinde ailesine karşı gösterdiği hırçınlığı dışarıda etrafına, arkadaşlarına karşı gösteremez aksine ürkek bir ruh haline bürünür. Ergenlik çağında olması sebebiyle gençlik ve yetişkinlik arasında gidip gelmesi başlı başına bir ikilem oluşturmaktayken, kentin kıyısında geçen taşra ile kent arasındaki yaşamları dolayısıyla içinde bulunduğu ikilemler pekişmektedir. Kendini kentin bir parçası hissetmek ve asiliğini doyurmak için sigara içip kulaklıklarıyla yüksek sesle müzik dinleyerek Kordon ile Alsancak'taki Kıbrıs Şehitleri Caddesi gibi İzmir'in en kalabalık mekânlarında amaçsızca dolanır. İlker'in kentin bir parçası olması için henüz erkendir. Kalabalığın içine karışarak yürüdüğü, ya da sahilde tek başına oturduğu sahnelerde İlker'in haricinde kente dair olan her şey bulanıktır. Muzaffer İzgü Sokağında bulunan bir bara girmek ister fakat yaşı dolayısıyla içeri alınmaz. Hâlbuki içeri alınmadığı mekânda İlker'le benzer yaşlardaki gençler görülür. Kent net bir dille İlker'i bünyesine henüz kabul etmeyecektir. Benzer bir durum ablası Feride için de geçerlidir. Alsancak'ta bir ofiste çalışıyor olması bireyi kentli yapmaya yetecek gibi görünürken yaşadığı, yani geldiği yer dolayısıyla Feride'nin kentliliği de kısıtlıdır. İş yerinde çay servisi yapan kadın Feride'yi görmezden gelir gibidir. Candansayar'ın varsayımına göre:

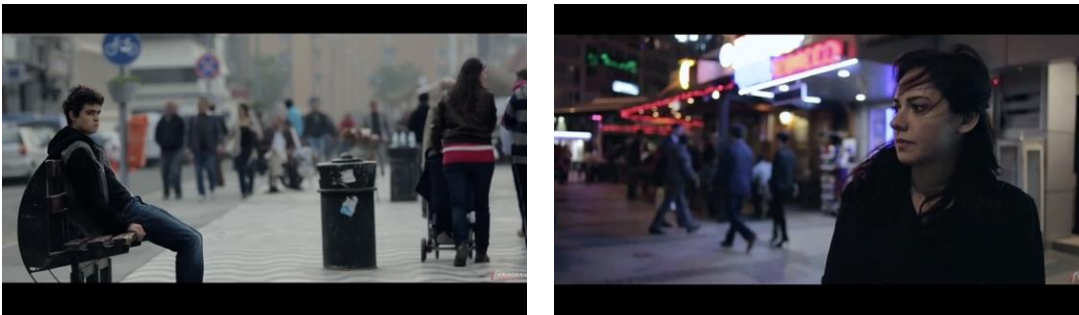
¹⁷⁵ <http://ayrintidergi.com.tr/koksuz-olemeyen-baba-ve-olunamayan-kentlilik-ya-da-cagdas-bir-feride-hikayesi/>

Belki de kadınla aslında aynı sınıfsal kökten olduklarından kadın onu ciddiye almaz, Feride ise var olduğunu kendisi de hissedemediğinden, yanlış yerde, yanlış konumda olduğu kaygısından sesini yüksek çıkaramaz. Kim bilir Feride ve çay görevlisi kadın aynı mahallede bile oturuyor olabilirler. Feride, işte bir şekilde okuyarak mahallenin dışına çıkmış, modern olduğu anlaşılan bir işletmenin açık ofisinde bir pozisyona gelebilmiştir ama henüz bu mekânsal değişim, karakterinde bir değişime yol açamamıştır.¹⁷⁶



Görsel 143&144: Kaybedilen babanın yokluğu ile aile bireylerinin ayrı ayrı başa çıkma mücadelelerinin sergilendiği *Köksüz*'de genç İlker de evde yaşadığı problemlerden ötürü soluğu kent sokaklarına almak ister. Fakat kalabalığın arasına karışmayı denediği sahnelerin neredeyse tamamı bulanıktır. Bu durum benzer bir şekilde ailenin diğer üyeleri Feride ve Nurcan'da da görülecektir.

Filmdeki köksüz olma durumu mekânsal açıdan tanımlanması güç bir kent kırsalının dışında, psikolojik açıdan koruyucu erkeğin/babanın yokluğundan dolayı gibi görünmektedir. Fakat babanın yokluğu bir otorite boşluğu olarak gösterilmez aksine kaygı verici bir durumdur çünkü otoritenin yokluğu özgürlüğü doğurmamış, tutsaklığı pekiştirmiştir. Akçay, bu duruma yönelik eleştirilere, *Köksüz*'de kullandığı 'babanın yokluğu' evrenini, anne – kız çatışmasını anlatmak için yalnızca bir astar olarak kullandığını dile getirerek karşılık vermektedir.¹⁷⁷



Görsel 145&146: İlker, okul çıkışı Kordon'da (solda); Feride ise iş çıkışı Alsancak'ta görülmektedir (sağda).

¹⁷⁶ <http://ayrintidergi.com.tr/koksuz-olemeyen-baba-ve-olunamayan-kentlilik-ya-da-cagdas-bir-feride-hikayesi/>

¹⁷⁷ <http://www.altiyazi.net/soylesiler/deniz-akcay-katiksiz-ile-koksuz-uzerine/>

İlker, anneannesinin de direktifleriyle ailenin tek erkeği olarak koruyucu baba rolüne kendini hazırlamaktadır. Annesinin yol bilmezliği, dışarıdaki hayata dair başlı başına olan korkusu ve ablasının iş yerinde çıkan son andaki toplantı Özge'nin halk oyunları gösterisini tüm aile fertlerinin kaçırmasını anlamına gelmektedir. Gösteri boyunca izleyicilerin arasında ailesini bulmaya çalışan Özge, çıkışta abisini gördüğünde çok mutlu olur ve birlikte eve yürürler. Filmde ön planda tutulmasa dahi şehir içi ulaşım kolaydır. Vapurlar, sokaklar, otobüsler İstanbul'la kıyaslandığında gayet sakin ve tenhadır. Durumu köksüz noktasına getiren de bir nevi bu yakınlıktır. İlkerlerin yaşadıkları mahalle şehrin ne çok dışında ne de içerisinde. Yukarıdaki alıntıda, annenin taşra, büyük kızın geçiş, küçük kızın ise geleceğin temsili olarak tanımlanabileceğinden bahsedilmişti. Gösteri sonrası Özge ile abisiyle Mithatpaşa Caddesinde yürürlerken bir zamanlar ablası Feride'nin de halk oyunları oynadığını dile getirir. Bu ayrıntı geleceğin, kentin temsili olan Özge'nin ablası Feride gibi yalnızca bir geçiş evresi olarak kalabileceği mesajını taşımaktadır. Tıpkı film boyunca Feride'nin almış olduğu birtakım kararların onu annesinin izlerini takip etmeye yani geçiş evresinden taşralılığa geri dönüşe götürmesi gibi, 4 kuşak kadın karakter üzerinden anlatılan filmde bir sonraki nesil potansiyelini, imkânını kullanmayarak kendinden bir önceki neslin takipçisi olmakla yetinmişlerdir. Abi kardeş cadde kenarında yürürlerken konu babalarından açıldığında sessizliğe bürünürler. Bu ana dek kardeşleri takip eden kamera o suskunluk anı ile olduğu yerde kalır ve kardeşlerin gidişlerine seyirci kalınır. Tıpkı aynı zamanda kadrajın sağında İzmir Kız Lisesi yakınlarından cadde kenarına doğru akıp giden şelale gibi zaman her şeyi yok etmiştir. Özge, annesine doğum günü hediyesi olarak yaptırdığı saatin üzerine annesinin gençliğine dair bir fotoğraf bulup ekletmiştir. Gençliğindeki güzel ve bakımlı haliyle tam bir kentli gibi görünen Nurcan, akıp giden zamana ve yaşadıklarına boyun eğmiş ve taşranın tutsağı olmuştur.



Görsel 147: İlker ile Özge gösteri sonrası Mithatpaşa Caddesi üzerinden evlerine dönmektedirler. Özge'nin dâhil olduğu kent sokakları diğer karakterlerin aksine çoğu zaman güneşli ve tam olarak nettir.

Akıp giden zamana ilişkin ailenin en genç üyesi ile en yaşlı üyesi arasında evin

salonunda geçen aşure ayıklama sahnesinde Özge, anneannesine elindeki yaşlılık lekelerinin ne zaman çıktığını sorar. Ardından annesinin tek başına Karşıyaka’da oturan kardeşinin yanına nasıl gittiğini sorar. Nurcan, agorafobi* derecesinde dışarıdan çekinmektedir. Daha önce de doğum günü kutlamak için hazırlamış olan Özge ve Feride’nin heveslerini “*bu saatte ne işimiz var dışarıda iti uğursuzu var*” gibi genel geçer bahanelerle yarıda bırakmış, sonuç olarak dışarı çıkmak için hazır olan kızlar kıyafetleriyle mutfakta oturmak zorunda kalmışlardır. Nurcan’ın kardeşinin ziyaretine gitmesine ilişkin anneanne torununa Nurcan’ın çocuk olmadığını, yolu kolayca bulabileceğini, tek yapması gerekenin evden otobüsle Konak’a oradan da vapurla Karşıyaka’ya geçmesi gerektiğini söyler. Fakat sahnenin devamında Konak otobüsünde görülen Nurcan son derece tedirgin ve paniktir. Son durak olmasına rağmen ısrarla duracak butonuna basar. Konak’ta inip vapur iskelesine doğru yürürken kalabalığın arasında ilerlemekte çok zorlanır. Etraftaki seyyar satıcılardan gelen seslerden ürken Nurcan, hızlı adımlarla telaşlı bir biçimde vapur iskelesine gelir fakat yardım almadan turnikeden geçmeyi dahi başaramaz. Yine de vapurda cam kenarından İzmir’i seyrederken orada olmanın anlık mutluluğunu yaşayarak kendisiyle gurur duyar. Fakat mutluluğu kısa sürecektir. Vapurdan inip tekrar kalabalığa karıştığı an yine aynı korkular baş gösterir, etraftaki biletçi ve gevrekçinin sesleri Nurcan’ı tedirgin eder. Kalabalığın içinde ilerleyerek yaya geçidine doğru geldiğinde, uyarı zili çalmasına rağmen görmediği bisikletli Nurcan’a çarpar. Sonuç olarak Özge annesinin tek başına dışarı çıkmasındaki endişelerinde haklı çıkar. Anneannenin, ailedeki kadınların güçlü bir şekilde kendi ayakları üzerinde durabilmesine ilişkin kurduğu cümlelerin hemen ardından sarf ettiği tutucu söylemler, bir tezatlık meydana getirdiği için, içi dolu olmayan temenniler olarak kalırlar. Anneannenin, kızı Nurcan’a ilişkin; “*E artık ablanı da verdik, e O (Nurcan) da ayaklarının üstüne basmayı öğrensün*” demesinin ardından Özge’nin ablası Feride’ye dair “*Ablam belki evlenmez, vazgeçer*” düşüncesini dile getirebilmesi, yine küçük kızı modernle, kente dair olanla eşleştirmemize olanak tanır.

* “Agorafobi” teşhisi 1871’de kalabalık insanların bulunduğu mekânlarda bulunmaktan korkan hastalar için kullanılmış bir terimdir. Latince’de “agora” alışveriş yapılan pazar yeri, “phobus” ise korku anlamına gelmektedir. Kaynak için bkz: Uz. Dr. Tahir Özakkaş, *Anksiyete Bozuklukları Ve Tedavisi*, Psikoterapi Enstitüsü, Eğitim Yayınları No: 2, s. 24.



Görsel 148&149: Nurcan tek başına evden çıkıp Karşıyaka 'da oturan kardeşine gitmek için otobüse biner. Otobüs Konak'a geldiği sırada şehir merkezi ve kentin sembolik imgesi olan Saat Kulesi görülür (solda). Son durakta inecek olan Nurcan 'ın otobüs içerisindeki tedirgin tavırları dikkat çekmektedir (sağda).



Görsel 150&151: Nurcan, bulutlu bir havada, İzmir şehir merkezi olarak adlandırılan Konak Meydanındadır. Kalabalığın arasından hızlı adımlarla sıyrılan Nurcan, Saat Kulesi 'nin yanından geçerek vapur iskelesine doğru gittiği sırada oldukça tedirgin olduğu gözlenir.

Filmin, mekânsal incelemesi yapılırken, ailenin yaşadığı eve de değinmek gerekir. *Köksüz*'ün açılış planında evin tamamı görülür. İki katlı evin bir de teras katı bulunmaktadır. Candansayar'ın önermesine göre ev, ilk olarak tek katlı yapılmış zamanla üst katları çıkılmış yapılar gibidir. Bir kat daha sonra kiraya verilmek ya da İlker evlendiğinde oturabilsin düşüncesiyle inşa edilmiş olabilir. Belki de anne baba aşağı katta kalırlarken, üst kat çocuklara ayrılmıştır da denilebilir. Alt katın eve dâhil olduğu, Nurcan'ın kanepede uyuklamak için aşağıya örtü almaya inmesinden anlaşılmaktadır. Alt kattaki tüm eşyaların üzerleri tozlanmasın diye örtülmüştür. Nurcan alt kattaki yatak odasının ışığını yaktığında eskiden eşiyile uyudukları yataklarına bir süre bakar. Mekân – zaman ilişkisi bakımından alt katın geçmiş olduğu anlaşılır. Candansever'e göre; “Üst kat taşralı alt kat ise kentlidir. Yatak odası, koltuk takımı ile bir şehirli evi. Ama henüz günlük kullanıma girememiş, misafire açılan bir alan; tıpkı şehrin sadece alışveriş ve iş için kullanılması ama hayata dâhil olamaması gibi”.¹⁷⁸

¹⁷⁸ <http://ayrintidergi.com.tr/koksuz-olemeyen-baba-ve-olunamayan-kentlilik-ya-da-cagdas-bir-feride-hikayesi/>



Görsel 152&153: Nurcan, televizyon karşısında uyuklamak için aşağı kata yastık ve örtü almaya iner (solda). Alt kattaki yatak odasının ışığını açtığına bir süre hareketsizce yatağa bakan Nurcan, görmeyi reddettiği, üzerini örtmek için çok çaba sarf ettiği fakat bir türlü normalleştiremediği kaybıyla yüzleşmektedir (sağda). Nurcan'ın hastalık düzeyinde sürekli evi temizlemesi de bir nevi geçmişin izlerinden kurtulma mücadelesi olarak yorumlanabilir.

Sonuç itibariyle, Deniz Akçay'ın anne – kız çatışmasını merkeze aldığı film, kente dair olan her şeye geleneksel bir veda ile sonlanır. Feride, potansiyel olarak tıpkı bir zamanlar kardeşi Özge gibiyken şehirli bir birey olmasının önüne hep bir engel çıkmış ve süreç içerisinde evrilerek annesine dönüşmüştür. Sonuç olarak iş yerindeki, 'yakışıklı arkadaşı'yla değil, Anadolu kökenli Gülağa'yla evlenir. Evlerinin önünde yapılan geleneksel törenle, Harmandalı eşliğinde birbirlerinin gözlerinin içine bakarak ana – kız bu hikâyenin taşralı iki kaybedeni olarak kalacaktırlar.

4.1.3. Kimliksiz bir Mekân: Ben O Değilim (2013)

Tayfun Pirselimoglu'nun filmi *Ben O Değilim*, kent mekânının sinematografik düzlemde ele alındığı biçimiyle incelendiğinde, filmin fonunu oluşturan İstanbul ve İzmir kentlerinin, tasarlanmış çerçeveler aracılığıyla yalın temsiller sunduğu görülmektedir. Yaşanan mekânların içindeki nesnelere karakterler arasında kurulan ilişkiler açısından dikkat çekici ayrıntılara sahip olan filmde özel hayatın özensizce boyanmış ince duvarları arasında akıp giden ömürler, kimliksiz mekânlarını terk edip, kimliklerin mekânlar haline dönüştüğü tesadüflerle dolu bir masalın içerisine dolacaktır.

4.1.3.1. Ben O Değilim (2013)

4.1.3.1.1. Filmin Künyesi:

Yapımcı: Veysel İpek, Nikos Moustakas, Guillaume de Seille, Konstantina Stavrianou, İnci Demirkol, İrfan Demirkol

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Senarist: Tayfun Pirselimoglu

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2013

Özellikler: Dijital, Renkli

Süre: 129 dk

Ülke: Türkiye, Fransa, Almanya, Yunanistan

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 26 Eylül 2014

Oyuncular: Ercan Kesal (Nihat), Maryam Zaree (Ayşe), Rıza Akın¹⁷⁹

¹⁷⁹ <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7502/ben-o-degilim>

4.1.3.1.2. Filmin Konusu:

40'lı yaşlarındaki Nihat (Ercan Kesal), İstanbul'da bir yemekhanede bulaşıkçı olarak çalışmaktadır. Sakin bir hayat rutinine sahip olan Nihat, işten arta kalan vakitlerini tek başına yaşadığı evinde geçirmektedir. Bir akşam iş arkadaşlarının ısrarı üzerine hevessiz bir şekilde evden çıkan Nihat, iki arkadaşı ve bir seks işçisi kadın ile Beylikdüzü'nde bir yol kenarına gelirler. Nihat, arabadan biraz uzakta, bir taşın üzerine oturmuş bira içerken civardan geçen bir polis aracının sirenlerini duyan Nihat'ın evli iş arkadaşları araçla hızla olay yerinden uzaklaşırlar. Yol kenarında tek başına kalan Nihat, gözaltına alınır ve geceyi nezarethanede geçirir.

Nihat'la aynı yerde çalışan Ayşe (Maryam Zaree), Nihat'a karşı ilgi duymaktadır. Birlikte bulaşık yıkadıkları sırada Ayşe, Nihat'ı evine davet eder. Nihat, daha önceleri görmezden geldiği ve hakkındaki dedikodulara kulak asmadığı iş arkadaşı Ayşe'nin yemek davetini kabul eder. Ayşe, kocası Necip'in hapiste olması sebebiyle üç yıldır tek başına yaşamaktadır. Evin salonundaki bir fotoğraf Nihat'ın dikkatini çeker. Bu fotoğrafta Ayşe ve kocası Necip yer almaktadır. Fotoğraftaki Necip fiziksel görünüm Nihat'a çok benzemektedir. Necip, çalıştığı tersanede birtakım arkadaşlarıyla bulaştığı evrakta sahtecilik suçu sebebiyle hüküm giyer. İçeride eşine küfredildiği gerekçesiyle iki kişiyi şişlediği için cezası 10 yıla çıkmıştır. Ayşe, Nihat'a eşinin cezaevinden çıkması için daha 7 yılı olduğunu söyler.

Nihat'ın evi ile işi arasındaki sakin rutini, işi ile Ayşe'nin evi olarak değiştirir. Ayşe, Nihat'ı kocasına çok benzetmektedir. Nihat'tan Necip gibi davranmasını, onun gibi giyinmesini özetle kocasının yerini almasını talep eder. Necip'in arabasını da Nihat'a verir. Ayşe, görüşme günü Necip'e temiz çamaşır götürmek için Nihat'tan kendisini cezaevine götürmesini ister. Nihat, Necip'e ait olan aracın içinde Metris cezaevinin önünde Ayşe'yi beklemektedir. Bir süre sonra cezaevinden çıkan Ayşe, çamaşırını kocasının hücre cezası alması sebebiyle teslim edememiştir. Yolda elindeki çamaşırını arabanın camından dışarı fırlatarak bir daha eşini görmeye gelmeyeceğini dile getirir.

Evde oturdukları bir akşam Ayşe, Nihat'tan kendisini denize götürmesini ister. Daha önce hiç denize gitmemiş olan Ayşe, Necip'in mayosunu giymesini istediği Nihat'la

İstanbul'da bir kumsaldan kiraladıkları kayıkla denize açılırlar. Kayığın ayrı uçlarında güneşlendikleri esnada bir süreliğine uyuklayan Nihat, uyandığında Ayşe'nin kayıkta olmadığını görerak endişelenir. Nihat kayıkla sahile yanaştığında, Ayşe'nin kıyıya vuran cansız bedeniyle karşılaşır.

Olayın ardından sakin bir şekilde Ayşe'nin evine geri dönen Nihat, ertesi gün arkadaşını arayarak işe gelmeyeceğini söyler. Şüphe uyandırmamak adına daha fazla Ayşe'nin evinde kalamayacağını anlayan Nihat, evde Necip'e ait tüm eşyaları bir bavula doldurarak evi terk eder. Yaşanan olayların ardından Nihat, görünüm olarak kendisini Necip'ten ayıran bıyığını keserek, Necip'in kıyafetlerini giyerek ve gözlüğünü takarak, kısacası hayatına Necip olarak devam edecektir.

Nihat, bir gün kahvede oturduğu sırada Necip'in tersaneden iş arkadaşıyla tanışır. Bu kişi Necip'in sahtecilikten hapse girdiği sırada muhtemelen suçu birlikte işledikleri arkadaşısıdır. Necip ile Nihat yalnızca dış görünüm olarak değil ayrıca birtakım karakter özellikleri açısından da birbirlerine benzemektedirler. Nasıl ki Nihat, sonu nezaretle biten o akşam diğer arkadaşlarını gımmazlamadığı gibi Necip de hapse girmesine sebep olan olayla ilgili suç ortağı arkadaşlarının isimlerini polise vermemiştir. Ayrıca Necip, arkadaşının askerde hayatını kurtarmıştır. Arkadaşı -Necip sandığı- Nihat'a hapisten firar ettiğini, saklanması gerektiğini ve artık başka bir yere gitmesi gerektiğini söyler. Nihat'a İzmir'de bir arkadaşısı vasıtasıyla şehir hatlarında bir iş ayarladığını ve İzmir'e gitmesini söylerken "sana olan borcumda bitmiştir böylece" diyerek kahveden gider. Eve gidip bavulunu hazırlayan Nihat, bir sonraki sahnede elinde çay tepsisi, üzerinde bordo bir iş önlüğü ile İzmir şehir hatlarındaki bir vapurda, Konak'ı seyrederken görülür.

Nihat, işten arta kalan zamanlarında kent sokaklarında Necip görünümüyle dolaşmaktadır. Konak'ta bulunan ve İzmir'in en işlek çarşısı olan Kemeraltı'nda gezindiği sırada tesadüfen gördüğü bir kadın Nihat'ı şaşkınlığa uğratar. Boyalı saçları ve sürmeli gözleri dışında birebir Ayşe'ye benzeyen bir kadını karşısında gören Nihat, çarşının avlusunda bir adamla konuşan kadını uzaktan takibe alır. Nihat ikilinin Oteller Sokağında bir otele girdiğini görür fakat içeri girmeden kapı önünde bekler. Bir süre sonra otelden çıkan kadının tekrar takip eden Nihat kadınla konuşur ve devam eden sahnede

ikili bir otel odasında görülür. Seks işçisi olan kadın, ısrarla ücreti olan 50 lirayı isterken, Nihat tek amacı kadının adını öğrenebilmektir. İsminin Asiye olduğunu öğrendiği kadının yanında bir süre uzanıp uykuya dalan Nihat, uyandığında kadının gittiğini giderken de cüzdanını çaldığını fark eder.

İş dışındaki vakitlerinde daha önce Asiye'yi gördüğü yerleri dolaşan Nihat, bir süre sonra kadını görür ve takip etmeye başlar. Kadını evine dek takip eden Nihat, evin kapısını çalar ve kadına cüzdanı için gelmediğini sadece konuşmak istediğini belirterek içeri girer. Kadını daha yakından tanımak için ona bir takım sorular yönelten Nihat kadına bir miktar para bıraktıktan sonra evden ayrılır.

İzmir'e geldiğinden beri kaldığı otelden ayrılan Nihat, Asiye'nin yanına yerleşir. Asiye'ye bir bulaşıkhanede iş bulan Nihat, Asiye'yle kurdukları düzene alışmak üzereyken bir gün vapurda karşılaştığı bir durum neticesinde düzeni tekrar bozulacaktır. Hapisten kaçan Necip, İzmir'e gelmiştir. Nihat, bir gün tesadüfen çalıştığı vapurda Necip'i görür ve adamı İzmir'de kaldığı otele dek takip eder. Otelin önünde bir müddet bekleyen Nihat, Necip'in otelden dışarı çıkmasıyla otele girerek ve Necip'in odasına geçer. Bir süre sonra Necip'in yatağında uyuklayan Nihat, polisin oteli basması sonucu gözaltına alınır. Polis, hapisten kaçan Necip'in izine ulaşarak Nihat'ı sorguya çeker fakat o, o değildir.

4.1.3.1.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi:

Ben O Değilim filmi anlatı olarak iki bölümden oluşuyor denilebilir. Hikâyenin ilk kısmı İstanbul'un, ikinci bölümü ise İzmir'in kenar semtlerinde geçmektedir. Her iki bölümdeki hikâye de Nihat karakteri ekseninde gelişir. Ana karakter Nihat, filmin ilk yarısında İstanbul'da bir yemekhanede; İzmir'de geçen ikinci yarısında ise şehir hatlarındaki bir vapurda çalışmaktadır. Açılış sahnesi ile birlikte izleyici Nihat'ın gündelik hayatının durağan rutinleriyle özdeşleşir; patates soyar, bulaşık yıkar, günü minimum diyalog ile tamamlar, eve gelip televizyon karşısında yemek yer ve gün sonunda olduğu yerde uyuyakalır. Pirselimoğlu'nun özellikle Nihat'ın yaşam alanının sergilendiği iç mekân mizansenlerde kullandığı soluk tonlardaki sarı, yeşil, kahverengi ve gri renkler, karakterin soğuk iç dünyasını yansıtmaya işlevi görmektedir.



Görsel 154&155: Nihat'ın İstanbul'daki evinden yatak odası (solda) ve mutfak (sağda) görüntüleri. Nihat'ın yalnız, özensiz hayat rutinine dair iç mekân dekorları; kırık duvar aynası, ocağı olmayan mutfaktaki küçük tüp gibi ayrıntularla pekiştirilmektedir. Uyku ve yemek yemek; gelmeyecek birini ya da olmayacak bir olayı bekler gibi bir hayat süren Nihat'ın hikâyesinde sıklıkla gösterilen eylemlerdir.

Gerçek görüntü ve mekânların kullanıldığı filmin, süre bakımından yarısından fazlası İstanbul'da geçmesine rağmen kullanılan dış mekânların azlığı kentsel açıdan yapılabilecek yorumları kısıtlamaktadır. Hikâyenin aktarımında seçilen dış mekânlar, İzmir ve İstanbul kentlerindeki gündelik rutin hakkında bilgi sahibi olunabilecek işlevde değildir. Mevcut dış planlardaki araç plakası, ceza evi tabelası gibi ayrıntılar ile Beylikdüzü'nde yer alan TV kulesi gibi sembolik imgeler ile kent mekânının konumu hakkında bilgi sahibi olunur.



Görsel 156&157: Ayşe ile Nihat, İstanbul'da bir sahilde denize açılmak üzere dirler (solda), Nihat, arkadaşları ve seks işçisinin تنها olduğunu düşünerek geldikleri yol kenarı (sağda). Aynı karede hem son derece modern bir TV kulesi hem de kulenin neredeyse hemen altında eski model bir arabanın içinde para karşılığı yaşanan bu birliktelik tablosunun oluşturduğu zıtlık, yönetmenliğini Mahmut Fazıl Coşkun'un yaptığı ve yine Ercan Kesal'ın başrolünü oynadığı Yozgat Blues (2013) filmindeki temel eleştirinin bir benzeri niteliğindedir. Filmde, bir müzik öğretmeni ve öğrencisinin İstanbul'dan Yozgat'a gelerek Blues türünde söyledikleri şarkılara şehirden kimsenin ilgi göstermemesi konusu ele alınmaktadır. Ben O Değilim filminde kullanılan mekân ile karakterlerin davranışları dikkate alındığında iki film arasındaki benzerlik göze çarpmaktadır. Bir tarafta Yozgat ve araba arkasında evli adamların cinsellik hevesleri, diğer yanda Blues müziği ve ışıklı restoran katıyla modern bir TV kulesi.

Gerek İstanbul'un gerekse de İzmir'in gündelik yaşam merkezlerinden uzakta gerçekleştirilen dış mekân çekimlerinde ağırlıklı olarak genel planlara yer verilen filmde, sinematografik açıdan özenle oluşturulmuş, yalın mizansenlerin varlığı dikkat çekicidir. Örneğin yukarıda sağdaki karede, karakterin Konak iskelesine yanaşan vapurdan inip Basmane'de, kalacağı otele gidişi gösterilmektedir. Fakat yönetmen, bu güzergâhta yer

alan Konak Meydanı ve Saat Kulesi gibi kentin simgesel imgelerine veya şehrin kalabalığına hiç değinilmeden, yalın ve hareketin minimize edildiği mizansenlere yönelmiştir. Benzer tercihlerin İstanbul'da da yapıldığının görülmesi, yönetmenin toplumun alt tabakası sayılabilecek ana karakterlerinin gündelik hayatlarını kent kalabalıklarının içerisine gömerek anlatmayı tercih etmeyerek onları bir takım zoraki başka mekânlara yöneltmesi filmin dikkat çekici noktaları arasında yer alır.



Görsel 158&159: Nihat, şehir hatları vapurunda servis personeli olarak çalışırken görülür (solda). Konak'tan bir sokak görünümü (sağda).

Nihat'ın İstanbul'da çalıştığı yemekhane ile evi arasındaki sakin rutini ardında bıraktığı olayların ardından Necip olarak; İzmir'de, çalıştığı vapur ile konakladığı otel arasında gerçekleşmektedir. İzmir'de, Basmane Garı'nın hemen karşısında bulunan ve Oteller Sokağı olarak adlandırılan yer, ülkenin birçok yerinden çeşitli sebeplerle İzmir'e gelmiş kişilerin konakladıkları otellerden oluşmaktadır. Bu oteller, hikâyesi en az Nihat kadar ilginç, kimi zaman daha acıklı birçok insanın evi gibidir. Bu kişiler, orada misafir değil genellikle daimî otel sakinleri olarak bilinirler. Bu durum, sakin bir İzmir akşamı, Nihat ile otelin avlusunda oturmakta olan bir başka otel sakini arasında geçen diyaloglar aracılığıyla şu şekildedir vurgulanmıştır:

Nihat: "Ne zamandır buradasın sen?"

Ali: "Yedi buçuk yıldır."

Nihat: "Yok mu karın, çocuğun falan?"

Ali: "Hiç evlenmedim... Siz evli misiniz?"

Nihat: "Vefat etti."

Ali: "Allah rahmet eylesin."

Nihat: “İsmin neydi senin?”

Ali: “Ali Dikici... Sizinki?”

Nihat: “Necip... Necip Kara.”

Ali: “Memnun oldum.”



Görsel 160: *Ali Dikici ve Nihat/Necip.*

Nihat'ın İzmir'de tanıştığı Asiye'nin kaldığı ev Ege Mahallesi'nde yer almaktadır. Filmde, Asiye'nin yaşadığı yer olarak Hilal durağı yakınlarındaki bu bölgenin seçilmiş olması konumu itibarıyla dikkat çekicidir. İzmir'deki banliyö tren hattı, bu semt ile kentin vitrin bölgelerinin tam arasında bulunan bir sınır çizgisi gibidir. Hilal durağı, İzmir'in şehir içi metrosu ile şehrin dışarıya açılan bir damarı olan banliyö tren hattının kesişim noktalarından biri konumundadır. Ulaşım hatlarının oluşturduğu sınırlar, sınır-kent kavramının tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Sınır-kentin, siyasi ve felsefi düşüncenin güncel teması olmadan önce filmlerde ele alındığını savunan Pjerron'a göre; *“sınır, modernliğin sineması için gerçeklikle onun temsil edilişi arasındaki çizgileri geri atmaya çabalayan kendi biçiminin ifadesini temsil etmektedir.”*¹⁸⁰



Görsel 161&162: *Asiye, üst geçidi kullanarak evine gitmektedir (solda). Nihat, Asiye'yi eve girene dek üst geçitten izler (sağda). Mahalleyi kentten ayırarak bir sınır hattı oluşturan demir yolunun beyaz parmaklıkları görülmektedir.*

¹⁸⁰ Marie-Joséphine Pjerron, Sınır-Kent: Wenders'ten Angelopoulos'a, **Kentte Sinema, Sinemada Kent** içinde. Der: Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Pales Yayınları, 2014, s. 169.

Filmdeki karakterlerin İzmir'e geliş sebepleri, filmin konusu üzerinde değerlendirilecek olursa, kentin toplumun alt tabakası olarak nitelendirilebilecek kimselere sağladığı barınma ve geçinme olanaklarının öne çıktığı söylenebilir. Asiye, Nihat'ın niçin İzmir'e geldiği sorusuna başından geçen olaylardan ötürü kaçtığını dile getirir. Kocasının boğularak hayatını kaybetmesi sonucu kendisini tekrar evlendirmek isteyen kimselerden kaçarak İzmir'e gelen Asiye, izini kaybettirebilmek adına kozmopolit yapısından ötürü kent kalabalığının arasında hem kalacak bir yer hem de çalışabilme imkânına erişmiştir. Nihat ise görünüm açısından Necip ile olan benzerliğini kullanarak bir nevi onun yerine geçmiş, İstanbul'daki heyecan uyandırmayan hayatını geride bırakarak İzmir'de başka bir kimlikle yeni bir sayfa açmayı düşünerek İzmir'e gelmiştir. Sonuç itibarıyla, filmde yer verildiği haliyle İzmir'in; umut, yeni bir başlangıç gibi duygu ve durumlara fon olduğu gözlenmektedir. Filmin son sahnelerinde, 'gerçek' Necip'in de hapisten kaçtıktan sonra İzmir'e geldiğinin görülmesi de yine izini kaybettirme, sığınma gibi durumlara karşılık gelmektedir. Geçmişini ardında bırakıp yeni bir başlangıç yapmak isteyerek İzmir'e gelen karakterler için nereli oldukları, nereden geldikleri gibi detaylar önemsizleşmiştir. Bu duruma ilişkin Nihat ile Asiye arasında geçen diyaloglar şu şekildedir:

Asiye: "Adın ne sahiden?"

Nihat: "Söyledim ya."

Asiye: "Nüfus kâğıdında başka yazıyor."

Nihat: "Seninkinde ne yazıyor?"

Asiye: "Söyledim."

Nihat: "Ben de söyledim işte... Aslen nerelisin?"

Asiye: "Oralı buralı, ne fark eder? Sen nerelisin?"

Nihat: "Ben de öyle; her yerli!"

İzmir'in kalabalık kent nüfusunun yanında denize kıyısının olmasının da

mekânsal açıdan filmin senaryosunu destekleyen bir öge olması sebebiyle tercih edildiği söylenebilir. Filmin İstanbul'da geçen ilk bölümünde Ayşe, Nihat ile -daha önce eşi Necip'in kendisini hiç denize götürmediğini söyleyerek- denize gitmeyi istemiştir. Filmin İzmir'deki ikinci bölümünde ise Asiye, -kendisini Necip olarak tanıtan- Nihat ile körfezin kıyısında oturdukları sahnede arkalarındaki Ege Denizine bakarak daha önce hiç denize girmediğini, denizi ilk kez İzmir'de gördüğünü dile getirir.

Sonuç olarak, Pirselimoglu'nun sıradan insanların sıra dışı hikâyelerini ele aldığı *Ben O Değilim* filminde kent, simge mekânlardan bağımsız bir biçimde ele alınmış ve kent mekânı yeniden tasarlanmasa da bilinçli çerçvelendirilmeler aracılığıyla yalın bir anlatıma fon oluşturacak şekilde değerlendirilmiştir.

4.1.4. Bu Semtte İyilere Yer Yok: Bornova Bornova (2009)

Bornova Bornova (2009), 1980 darbesi sonrası ülkenin içerisinde bulunduğu sosyal, siyasi, ekonomik duruma dikkat çekerken, darbe sonrası yetişen apolitik kuşakların işlevsizliğini ve kötücül karakterlerini sert bir dille yansıtmaktadır. Bu bölümde, İnan Temelkuran yazıp yönettiği film, Kracauer'ın Sine-Kent konseptine dâhil ettiği sosyo-sinetik çözümlere bağlamında incelenecektir.

4.1.4.1. Bornova Bornova (2009)

4.1.4.1.1. Filmin Künyesi:

Yapımcı: İnan Temelkuran

Yönetmen: İnan Temelkuran

Senarist: İnan Temelkuran

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2009

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 92 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 13 Kasım 2009

Oyuncular: Öner Erkan (Hakan), Kadir Çermik (Salih), Damla Sönmez (Özlem), Erkan Bektaş (Murat), Öner Ateş (Ali Onur), Murat Kılıç (İhsan)¹⁸¹

¹⁸¹ <http://www.tsa.org.tr/tr/film/ekip/2909/bornova-bornova>

4.1.4.1.2. Filmin Konusu:

Toplumsal bir yozlaşma hikâyesi olan film, İzmir'in Bornova semtindeki bir mahallede geçmektedir. Final sahnesinin dışında, filmin hikâyesi, semtte bir gün içerisinde gelişen olayları konu alır. Filmin odağında dört karakter yer almaktadır. 20'li yaşlardaki Hakan (Erkan Öner), askerden yeni gelmiştir. Gençliğinde profesyonel futbolculuk hayali ile lise eğitimini yarıda bırakan Hakan, dizinden -tedavisi çok zor olan- bir sakatlık geçirdiği için futbol kariyeri başlamadan bitmiştir. Askerlikten sonra bir an önce bir iş bulup, annesine bakabilecek biriyle evlenmeyi düşünmektedir.

Hakan'ın mahalleden tanıdığı fakat bir türlü konuşmaya cesaret edemediği Özlem (Damla Sönmez) ise bir lise öğrencisidir. Hakan günlerini mahalledeki bakkalın önünde Salih (Kadir Çermik) ile geçmiş ve gelecek hakkında konuşarak geçirmektedir. 30'lu yaşlardaki Salih, bisiklet tamirciliği yapmakta fakat asıl kazancını mahallenin gençlerine uyuşturucu satarak sağlamaktadır. Filmin diğer bir karakteri ise felsefe doktora öğrencisi olan Murat (Erkan Bektaş)'tır. Murat aynı zamanda Salih ile mahalleden çocukluk arkadaşlarıdır.

Hakan bir gün bakkal önünde otururken karşılaştığı Murat'la sohbete başlar. Murat'a Özlem'den bahsederek evlenebilmesi için taksi şoförlüğü yaparak para kazanması gerektiğini dile getirir. Hakan'ın, Murat'a geçimini nasıl sağladığını sorması üzerine Murat, sağdan soldan duyduğu hikâyeleri değiştirerek bir internet sayfasına gönderdiği fantezi yazılarıyla geçimini sağlamaya çalıştığını söyler. Geçenlerde Salih'in kendisiyle paylaştığı bir olayı nasıl hikâyeleştirdiğini Hakan'a anlatır. Salih'in Murat'a anlattığı hikâyeye göre Salih, lastikçinin üst katında oturan bir kızla birlikte olmuştur. Anlatılan hikâyedeki kızın Özlem olabileceğini düşünen Hakan, bir şey söylemeden hızlıca Murat'ın yanından ayrılarak lastikçinin bulunduğu apartmanın önünde Özlem'i beklemeye başlar. Önceleri Özlem'le konuşmaya çekinen Hakan, duyduğu olaydan sonra Özlem'in karşısına geçerek olayın aslını öğrenmek ister. Salih'in kendisine tecavüz etmeye kalktığını söyleyen Özlem, yaşananları kimseye anlatmaması için tehdit edildiğini dile getirir. Özlem, kendisinden hoşlandığını söyleyen Hakan'la görüşebileceklerini fakat Salih'in peşlerini bırakmayacağını belirterek Hakan'ı Salih'i öldürmesi için cesaretlendirir.

Bakkalın önüne dönen Hakan, Murat ve Salih'in yanına oturarak ikilinin sohbetine dâhil olur. Salih, Murat'a Hakan'ın taksici olma hevesini dile getirirken kendisinin de bir süre taksicilik yaptığından, taksicilik mesleğinin tehlikelerinden bahseder. Karşılaşabileceği tehlikeli durumlara karşı kendisini koruması için cebindeki çakıyı Hakan'a veren Salih, taksicilik yaptığı dönemde başından geçen bir olayı anlatır. Murat, Salih'in anlattıklarını dinledikten sonra eve dönüp fantezi yazmaya devam etmesi gerektiğini belirtir. Bu sırada araya giren Hakan, ısrarcı bir tavırla Murat'a anlatmak istediği bir hikâyesi olduğu dile getirerek aklında kurduğu fanteziyi anlatmaya koyulur. Hakan'ın anlattığı hikâyenin sonunda ilişkiye girdiği kadının Salih'in annesi olduğunu söylemesiyle bakkalın önünde hararetle bir kavga başlar. İkiliyi ayırmaya çalışan Murat, Salih'in darbesiyle yere düşer. Hakan, boğazına sarılan Salih'i cebinden çıkardığı çakıyla bakkalın önünde öldürür.

Salih'in öldürülmesindeki tek görgü tanığı olan Murat, sessiz kalması karşılığında Özlem ve Hakan ikilisine şantaj yapmaktadır. Özlem, Hakan'a Murat'tan kurtulmalarının tek yolunun onu da ortadan kaldırmak olduğunu dile getirir.

4.1.4.1.3. Filmin Sine-kent Konsepti Dâhilinde İncelenmesi:

İzmirli yönetmen İnan Temelkuran'ın ikinci uzun metraj filmi olan *Bornova Bornova*, 1980 darbesinin toplumsal sonuçlarını bir mahalle düzleminde, temsiller dâhilinde anlatması sebebiyle, tez kapsamında incelenen filmler arasından Kracauer'in Sine – Kent konseptince dile getirdiği *sosyo-sinetik* çözümlemesine en müsait yapım olarak göze çarpar.

Film, Kenan Evren ve Demet Akalın'dan iki alıntıyla açılır. Bu alıntılara ilişkin Önen'in görüşleri şu şekildedir:

Filmde, 12 Eylül'ün arkasındaki ideolojik ve politik motivasyonla bundan yaklaşık 30 yıl sonrasında ortaya çıkan toplumsallık arasındaki paralellik, Kenan Evren'in darbenin ilk gününde yaptığı konuşmada sarf ettiği, "yarının teminatı olan evlatlarımızın Atatürk ilkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek birer anarşist olmasını önleyecek tedbirler alınacaktır" sözleriyle, Pop şarkıcısı Demet Akalın'ın 2007 yılında bir gazeteye verdiği demeçte söylediği, "saygı korkuyla eşdeğer yürüyor. Bana

iki tokat atsaydı, ben dururdum, boşanmazdık” sözlerinin filmin başında bir aynı karede verilmesiyle kurulur. Ayrıca filmde, darbenin toplumsal sonuçlarının giderek yerleşiklik kazanması, darbe gerçekleştiğinde küçük birer çocuk olanlarla sonraki on yıllarda yetişen kuşakların aynı mahallede birbirleriyle ilişkilenecekleri ve aralarındaki diyaloglar üzerinden verilir. Darbe sonrası ideolojik atmosfer belirleniminde apolitikleşen ve geleceksizleşen gençler, bilardo salonları gibi kısıtlı sosyal alanlarda sahip oldukları gündelik düşünceleri, bedensel hazla güdülenen davranışları ve anlık eğlenceleri kısır bir döngü içerisinde yeniden ve yeniden üretirler.¹⁸²

Filmin açılış sahnesinde iki çocuğun, Bornova'nın -yapısını günümüze dek koruyan taş bahçe duvarlarının sınırladığı- dar sokaklarında, bir bisikletin üzerinde ilerledikleri görülür. İlerleyen sahnelerde bisikletin üzerindeki darbe döneminin çocuk tanıkları Salih ve Murat oldukları anlaşılır. İki arkadaşın heyecanlı bağırışmalarla kadrajdan çıkmalarıyla ekranın sol tarafından kadraja giren ve çalışmayan motorunu ittirerek ilerleyen Salih'in çocukların ardından baktığı görülür. Temelkuran, farklı zaman dilimlerini aynı kadrajda bir araya getirmesi, Salih'in akıp giden eğlenceli çocukluk günlerine özlemle baktığı şeklinde yorumlanabilir.¹⁸³



Görsel 163: Salih ve Murat'ın neşeli çocukluk günlerinin betimlendiği açılış sahnesi.

Filmin açılışında yer alan 80'ler döneminde bisiklet süren çocuklar sahnesini takip eden jenerik bölümünün ardından –filmin çekildiği yıl bağlamında– günümüze geçilir. Bu noktada, 80'lerden günümüze geçilmesi sırasında araya yerleştirilen jenerik bölümü, filmin genel anlatısına katkı sağlayacak önemli bir ayrıntıya sahiptir. Açılış sahnesinde görülen iki çocuk karakterin, jenerikte ayaklarından baş aşağı bağlanmış

¹⁸² <http://www.azizmsanat.org/2016/06/13/cogunluk-ve-bornova-bornova-filmlerinde-erkekligin-insasi-can-onen/>

¹⁸³ 1980 yılı ile başlayan ve iki arkadaşın döneme ait bir bisikletle ilerlediklerinin gösterildiği açılış sahnesi, ön yapımla ilgili süreçte yönetmen tarafından çok daha farklı tasarlanmış fakat maddi ve teknik yetersizliklerden dolayı gerçekleştirilememiştir. Gerçekleştirilemeyen açılış sahnesine ilişkin yönetmen İnançkuran, Bornova meydanına toplanan yerel kalabalığı yazlık sinema ortamında, gazoz ve çiğdem eşliğinde *Rocky* (Yön: John G. Avildsen, 1976) filmi izlerken göstermeyi ve devam eden sahnede birtakım görsel efektler aracılığıyla kent sokaklarına dağılacak beyaz kaz tüylerinin varlığından bahsetmiştir. (Bu bilgi, bu tez çalışmasının sahibi tarafından, 2013 yılında, *Bornova Bornova* filminin yürütücü yapımcısı İnan Yıldırım'ın Bornova'daki kafesinde çalışmakta iken, yönetmen İnan Temelkuran'ın ile tanışıp film hakkında gerçekleştirdikleri sohbet sırasında edinilmiştir.)

beyaz bir kazı yumrukladıkları görülmektedir. Burada seçilen hayvanın kaz olmasını yorumlayabilmek için Antik Roma dönemine dek gitmek gerekmektedir. Tarihte *Juno'nun Kazları* olarak da bilinen ve kutsal olarak nitelendirilen kazlar, M.Ö. 387'de Galyalıların Roma'ya düzenledikleri saldırının önlenmesinde etkin rol üstlenmişlerdir. Efsaneye göre; Galyalılar, bir gece sessiz sedasız Capitoline tepelerine (Kampidolyo) kadar gelirler. Nöbetçi askerlerin uyuklamalarını fırsat bilen Galyalılar içeri girdikleri anda büyük bir gürültü kopmuştur. Tapınakta bulunan kazların seslerini duyan Romalılar, tehlikenin farkına varırlar ve şehirlerini Galyalıları karşı savunurlar. Şehir, Galyalılarıdan kurtarıldıktan sonra da kaz kutsal bir hayvan olarak ilan edilir.¹⁸⁴ Kazlar, Roma halkının esir düşmesini, özgürlüklerini yitirmelerini önlemiştir. Bu bilgiler dâhilinde sahne tekrar yorumlanacak olursa, jenerikteki kazın savunmasız bir şekilde, ayaklarından bağlanarak baş aşağı getirilip işkenceye maruz bırakılmasıyla kaz ve çocuklar üzerinden; darbenin şiddeti ve sebep olduğu esaret betimlenmiştir denilebilir. Bu esaret, dönemin tanıklığını yapan çocukların yetişkinlik süreçlerinde birçok sancıya sebep olacaktır ve *Bornova Bornova* filmi de tam olarak bu kötücül esaretin tablosunu çizmektedir. Kötücül kavramının kullanılması filmdeki ana karakterlerin temsilleri ile ilişkilidir. Sırasıyla filmin kötücül karakterlerini incelemek film anlatısını anlamlandırmak ve sosyo-sinetik yaklaşımın çözümleme aracı olan toplumsal olayların karakter davranışlarına ve gündelik yaşantılarına göz atılması açısından önemlidir.



Görsel 164&165: Roma kentinin esir düşmesini önleyen Juno'nun 'Kutsal' Kazları (solda). *Bornova Bornova* filminde, baş aşağı, bağlanmış bir şekilde dövülmekte olan kazlar (sağda).

Bu Semtte İyilere Yer Yok başlığı altında incelenen film, temel olarak Hakan karakteri üzerinden ilerler. Hakan, aslında filmin 'iyi' olmaya en yakın karakteridir. Fakat Özlem'in Hakan'ın saflığından faydalanması, onu da kötücül bir karaktere dönüştürür.

¹⁸⁴ http://www.italyaonline.net/Italya/hakkinda/tarih/italik_kavimler_s.htm

Hakan'ın karakterindeki dönüşüm, filmin başında beyaz, sonunda ise siyah gömlek giyiyor olması ile renkler üzerinden sembolize edilerek vurgulanmıştır.

Filmin jenerikten sonraki ilk sahnesinde Hakan, annesi ve 'aile dostları' İhsan (Murat Kılıç) ile babasının mezarını ziyaretten dönmektedirler. İhsan, Hakan'a bir dizi nasihatın eşliğinde taksisini işletebileceğini dile getirir. İkili arasında geçen diyaloglar aracılığıyla Hakan'ın saflığına, naifliğine inandırılan izleyici, Hakan'ın arabadan iner inmez İhsan'a küfretmesiyle sarsılır. Sahnelerinin tamamına yakınının Bornova'nın Kazım Dirik Mahallesi'nde geçtiği filmdeki karakterlerin kötücül olmakla birlikte kullandıkları argo dil ortak bir özellik olarak göze çarpar. Taksi sahnesinin ardından İhsan'ın Hakan'a uzak durmasını söylediği Salih karakteri ile tanışılır.

Salih, Bornova'nın sembolik mekânlarından biri olan Büyük Parkta, havuzun kenarında sıraya dizdiği çocuklara elini öptürüp cep harçlığı verirken görülür. 30'lu yaşlardaki Salih'in çocukluğunda etrafınca özenilen bir aile ortamında büyümüştür. Fakat darbe sonrası mikro düzeyde (ailevi) yaşanan olumsuz gelişmeler Salih'i uyuşturucu satıcılığına dek sürüklemiştir. Filmin başında, neşeli çocukluk günlerinde, bisikletin üstünde gördüğümüz Salih büyümüş, bisiklet tamiri yaptığı dükkânında el altından uyuşturucu satmaktadır. Tamirci Salih'in film boyunca tamir edemediği motoru, darbe sonrası yetişen neslin vasıfsızlığına dair önemli bir ayrıntıdır.

Filmin merkezine taşıdığı darbe sonrası yitik neslinin bir diğer örneği, Salih'le mahalleden çocukluk arkadaşı olan Murat karakteridir. 30'lu yaşlardaki Murat, Hakan ve Salih'in aksine evlidir. Ayrıca felsefe doktora öğrencisi olan Murat, etrafındaki gelişmelere diyalektik bir perspektiften bakan fakat ürettiği fikirleri hiçbir zaman gerçekleştirme girişiminde bulunmayan bir karakterdir. Çalışan eşinin kazancı dışında, geçimini fantezi hikâyeleri yazarak sağlayan Murat'ın evde bilgisayar karşısında geçen gündelik hayatı son derece kısıtlı bir mekâna sahiptir. Filmin odağındaki dördüncü karakter Özlem 16 yaşlarında, meslek lisesi öğrencisidir. Görüldüğü ilk sahnede -negatif çıkan- gebelik testine bakan Özlem, ailesi ile geçinemeyen ve içinde bulunduğu durumdan kurtuluşu sınıfsal olarak kendinden daha üst konumda biriyle evlenmekte arayan bir gençtir. Okul dışındaki vakitlerini arkadaşlarıyla semtteki bilardo salonunda geçirmektedir. Bilardo salonu mekânsal açıdan farklı karakterleri bünyesinde barındıran

bir sosyalleşme alanıdır. Kendi okullarındaki kız arkadaşlarından bekledikleri ilgiyi göremeyen Anadolu Liseli erkekler, ‘geleceği garantili’ olarak gördükleri Anadolu Liseli erkeklere ilgi duyan Meslek Liseli kızlar, kafa tokuşturarak selamlaşan milliyetçiler, Che Guevara kolyeli sosyalistler ile uyuşturucu satıcısı Salih bilardo salonunun kitlesini oluşturan karakterlerdir. Özetle, filmdeki temsiliyle bilardo salonu, sınıfsal olarak farklı konumlardaki karakterleri, çeşitli çıkar ortaklıkları sebebiyle bir araya getiren bir mekândır.



Görsel 166&167: Özlem ve arkadaşları bilardo salonunda sigara içerken görülmektedir (solda). Salih, Özlem’in Anadolu Liseli erkek arkadaşının cüzdanını alıkoyar (sağda).

Filmde, İzmir’e özgü simge mekân kullanımına ya da İzmir’in gündelik rutinine dair izlere rastlanmaması bilinçli bir anlatı tercihidir. 1980 sonrası kuşağının günümüzdeki izdüşümünü odağına alan filmde, ülke genelinde hissedilen bir durumun toplumsal sonuçları dile getirilirken tercih edilen mekânların bakkal önü, bilardo salonu, apartman önü, park, çay bahçesi gibi her semtte bulunabilecek yerlerden seçilmiş olması, hikâyenin Bornova semtine özgü olmadığını kanıtlar niteliktedir. Filmin mekânsal zeminini körfeziyle meşhur şehrin denize kıyısı olmayan kırsal bir semtinin oluşturması bu durumu desteklemektedir. Örneğin Bilardo salonu sahnesinde, sınıfsal farklılıkları ortak bir sosyalleşme alanında bir araya getirerek oluşturulan tablo, dönem koşullarının sembolize edildiği bir ülke portesidir. Duru bir suya bırakılan taşın sebep olacağı iç içe geçen halkalarda olduğu gibi, filmin temel eleştirisinin de bilardo salonundan başlayarak Bornova – İzmir – Ege Bölgesi – Türkiye şeklinde yayıldığı söylenebilir.

Filmin üçte birlik kısmından fazlası Bornova, Kazım Dirik Mahallesiindeki bir bakkalın önünde geçmektedir.* Bakkal önü sahneleri hikâye açısından filmin; giriş,

* 92 dakika uzunluğundaki filmin yaklaşık 34 dakikası, Kazım Dirik Mahallesi, 229. Sokak’taki bakkal önünde geçmektedir. Bu durum, yüzdelik olarak filmin %37’sine tekabül etmektedir.

gelişme ve sonuç kısımlarının gerçekleştiği mekândır. Karakterlerin geçmişleri hakkında bilgi edinilmesi açısından önemli diyalogların yer aldığı sahnelerin üçünde de Hakan yer almaktadır.



Görsel 168&169: Hakan, bakkal önündeki ilk sahnede Salih’le (solda) ikinci sahnede ise Murat’la (sağda) konuşurken görülür.

Dört karakter üzerinden ilerleyen filmde tekrar eden mekân kullanımları, karakterlerin tekdüze hayatlarını ortaya çıkarmaktadır. Örneğin Murat yalnızca ev ve bakkal önünde görülürken Salih’in gündelik rutini de bakkal önü, tamirci dükkânı, bilardo salonu ve Büyük Park şeklinde birbirine yakın sınırlı alanlarda geçmektedir. Tüm bu alanlar, bir semtin sınırları dâhilindedir ve filmdeki karakterler etraflarını çevreleyen bu alanı terk etmeden hayatlarını bir şekilde kolay yoldan sürdürmeyi amaçlamaktadırlar. Aslında filmdeki karakterlerin hepsinin hayalinde yapmak istediği farklı bir meslek bulunur fakat çeşitli sebeplerden ötürü hiçbir karakter hedeflediği yere ulaşamamış ya da ulaşmayı denememiş bir miskinlik içerisindedir. Mahalle bakkalının, mezun olduğu lisans alanında bir kariyere yönelmek yerine diplomasını dükkânına asması bu durumun çarpıcı örneklerinden biridir. Bu psikolojiden ötürü, filmdeki semt sembolik açıdan karakterlerin etrafını çevreleyen görünmez bir fanus ile işlevi görmektedir. Örneğin; Murat, Manisa’daki fabrika işçilerinin grevini belgesele dönüştürme planı yapmakta, bu planını eşi Senem’e (Selen Uçer) detaylarına dek anlatmaktadır. Fakat hiçbir şekilde eylemini gerçekleştirmeye çalışmaz. Murat’ın eylemsizliğine dair eşinin tepkisi şu diyaloglarda açıkça belirtilmiştir:

Senem: “Bir şey yapacaksan git yap, bana anlatma abi!”

Murat: “Ne kıztıyorsun be, sesli düşünüyoruz işte. Dinlemeyeceksen dinleme.”

Senem: “...Ne yapacaksan s... git yap! Beş senedir sesli düşünüyorsun sen.”

Murat: "O kadar kolay değil o işler. Sonra iki gün gideceğim; 'nereye gidiyorsun?' diyeceksin."

Senem: "Ne zaman dedim be! Beş senede bir tane röportaj yaptın onun da dekodunu bana yaptırdın!"

Murat: "Deşifresini diyeceksin."

Senem: "Hadi abi hadi... Hakikatten istesen atlar gider yaparsın, kırımın dibi otuz beş kilometre... Sırf laf... Sen otur daha fantezilerini yaz!"

Filmin odağındaki karakterler yalnızca birbirlerine nasihatler vermekle yetinirler. Buldukları fanustan çıkma isteği Salih tarafından da 'fikir olarak' dile getirilir. "Benim gibi üç tane daha deli bulsam tüm ülkeyi haraca bağlarım" görüşündeki iktidar, saygınlık düşkünü Salih'in fikrine ilişkin Murat ile arasındaki diyaloglar şu şekildedir:

Salih: "...Zaten gideceğim ben buralardan. Artık yeter yani."

Murat: "Nereye gidiyorsun?"

Salih: "Almanya, Hollanda... İkisinden birine. Arkadaşlar var orada anlatıyorlar. Diyorlar böyle böyle, bir yere giriyoruz, herkes ayağa kalkıyor. Üzerimizde güzel, deri ceketler falan... Büyük oynuyoruz diyorlar, büyük! Yoksa senin dediğin gibi, öyle üç beş talebeye cigaralık satmakla olacak iş değil yani bu."

Murat: "Ettiğin lafa bak lan. Onlar korkudan ayağa kalkıyor oğlum, saygıdan değil... Burada da deri ceket var, al giy işte."

Salih: "Sen anlamıyorsun oğlum. Orada bir şeysin. Türk'sün, farklısın. Burada nesin a... k...? Millet butları yemiş, sen onlardan arta kalanlarla oynuyorsun. E, sen de biliyorsun yani, bilmiyorum deme bana şimdi!"

Murat: "İstersen burada da bir şey olursun! Elinden bir şey gelmiyor mu?"

Salih: "He, çiğ köfte yapıyorum a... k...! İstersen gideyim bir yerde ayda dört"

yüz kâğıda, asgari ücretle çalışayım...Lan ayda dört yüz kâğıda bir fabrikada çalışıp kendimi zehirleyeceğime, zengin bebelerini zehirlerim, hem de daha çok kazanırım!”

Filmin başlangıcında Salih'in, finalinde ise Özlem ile Hakanın Bornova'daki Büyük Parkta görülmeleri yine mekânın sınırlılığına dair önemli bir ayrıntıdır.



Görsel 170&171: *Bornova, Büyük Park. Havuz kenarında Salih, sıraya dizip elini öptüğü çocuklarla görülmektedir (solda). Özlem ve Hakan filmin final sahnesinde Büyük Park'ta bulunan çay bahçesinde görülürler (sağda).*

Filmde klasik anlatı yapısının dışına çıkan yenilikçi bir tarzın varlığından söz edilebilir. Örneğin, Özlem evlerinin önünde Hakan'a Salih'in kendisine tecavüz etmeye kalkıştığını anlattığı esnada araya giren flashback görüntüsünde Özlem'in olayın yaşandığı esnada kameraya bakarak konuştuğu görülür. Benzer biçimde Hakan'ın Salih'i bıçakladıktan sonra olay yerinden koşarak uzaklaşıp bir yol ayrımına geldiğinde kameraya bakıp gülümsediği görülür. Karakterin seyirciyle göz teması kurması olarak yorumlanan bu durum, kameranın stüdyolardan kent sokaklarına taşındığı Fransız Yeni Dalga Sinemasına özgü bir yabancılaştırma efektidir.



Görsel 172&173: *Olayın yaşandığı flashback sahnesinde Özlem hikâyeyi kameraya bakarak anlatmayı sürdürür (solda). İşlediği cinayetin ardından olay yerinden kaçan Hakan, endişeli tavırlarla bir süre etrafına bakındıktan sonra kameraya doğru gülümser ve ardından hızlıca görüntüden çıkar (sağda).*

Filmin final sahnesi dışında anlatılan hikâye, sıcak bir yaz gününde geçmektedir. İzmir'de hissedilen yaz sıcaklığının ve neminin boğuculuğu filmde kullanılan soluk renk düzenlemeleriyle vurgulanmıştır. Salih'in bakkal önündeki son sahnede Murat ve

Hakan'a Alsancak'ta taksicilik yaptığı dönemi anlattığı sahnede kullanılan flashback sahnesi ile film renklenir. Flashback, mekânsal olarak filmin Bornova dışında geçen tek sahnesidir. Alsancak'ın bir eğlence mekânı olarak renkliliği ve hareketli ritmi, filme de olduğu haliyle yansıtılmıştır.



Görsel 174: Salih'in Alsancak'ta taksicilik yaptığı döneme ait flashback sahnesinden bir kare.

Sonuç olarak filmde, bir mahalle üzerinden temsili karakterler dâhilinde bir günlük süre zaafında yaşanan gelişmeler, yenilikçi bir sinema diliyle aktarılmaya çalışılmıştır. Filmin başında belirtilen; '*anarşist olması önlenen*' darbe sonrası kuşağın, darbenin sebep olduğu etmenler ve ortam dâhilinde, filmin sonunda birer; uyuşturucu satıcısı, fahişe, şantajcı, fantezi hikâyecisi ve hatta katile dönüşmesi sert bir eleştirel perspektif sunmaktadır.

5. GENEL DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Sinema, görüneni göstererek görünmeyeni hissettiren bir araçtır. 1895 yılında Lumière Kardeşler'in ilk gösterimlerinde itibaren kentsel mekân, sinematografik temsilin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Filmler aracılığıyla seyircinin hayatı boyunca deneyimleme fırsatı bulamadığı kente ilişkin bir kent algısı yaratılabilmektedir. Modernitenin bir ürünü olan sinemada görülen kentsel yaşam, simge mekânlar ve kentlerin gündelik rutinleri, kent kültürünü temsil etme ve kent algısı oluşturma işlevleri görebilmektedir. Kent ve sinema ilişkisi içerisinde bireylerin yaşadıkları çevrede meydana gelen, toplumsal, ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasi gelişmeler hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir.

Giriş bölümünün ardından çalışmanın ikinci bölümünde üreten ve üretilen konumdaki sinemanın kentle kurduğu ilişkiye değinilmiş, kent imgesi ve mekân kavramları araştırılmıştır. Sinema tarihi boyunca üretilen ve üretilmeye devam edilen filmlerde yer verilen kentsel mekânların bellekte bıraktığı izler, geçmişe yaşanmışlık niteliği kazandırmaktadır. Tarihsel süreçleri içerisinde barındıran kent gerçekliğinin hareketli görüntülerin üzerine kaydedilmesi dolayısıyla dönemlere ilişkin görsel arşivlere sahip olunmaktadır. 1920'li yıllarda çekilen ve çalışmada 'kent senfonileri' başlığı altında incelenen filmler aracılığıyla, filmlerin çekildikleri zaman aralığında kentsel yaşam ve kentin gündelik rutini hakkında bilgi edinilebildiği gözlemlenmiştir.

Fiziksel kent gerçekliğinin yeniden ele alınarak film mekânının oluşturulması, başka bir deyişle mevcut mekânın belirli bir plan ve çerçeve dâhilinde yeniden tasarlanmış olması, sinema üzerinden değerlendirilecek olunursa algılanan mekân kavramını ortaya koymaktadır. Ana akım sinemanın sahip olduğu kurmaca düzen, simge mekânlardan destek alarak kentlere ilişkin kalıp niteliğinde kent algıları oluşturmaktadır. Bu noktada çalışmada, stüdyo geleneğine başkaldırarak kamerasını kent sokaklarına yönelten İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi sinema akımlarına yer verilerek, kenti oluşturan sokak ve caddeler aracılığıyla kente aktif bir sinematografik rol biçildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bahsedilen akımların öncü yapımların irdelenmesi; sokak gerçekliğinin, filmin gerçekliğine sunduğu katkının gözlenebilmesini sağlamıştır.

Sinema, gündelik hayatta sürekli karşılaşılan fakat önemsenmeyen ayrıntıların varlıklarını en çarpıcı biçimlerde kanıtlayabilecekleri bir alan olarak karşımıza çıkabilmektedir. Sinemanın kent gerçekliği ile ilişkisini inceleyen Siegfried Kracauer'e göre temel olarak fotoğraf ile aynı özelliklere sahip olan sinema; fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanıma sahiptir ve bu nedenle de fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetinin etkisindedir. Sinemanın hayatı olduğu haliyle sunması gerektiğini dile getiren Kracauer'in sine-kent konsepti, çalışmanın kuramsal dayanağını oluşturmaktadır.

Sinema – kent ilişkisi dâhilinde incelemelerden oluşan çalışmanın üçüncü bölümünde Türk Sinemasının başlangıcından itibaren geçirdiği süreçlere değinilerek, ülke sınırları içerisinde gerçekleştirilen ilk film gösterimleri ile çekilen ilk Türk filmi tartışmalarına yer verilmiştir. İstanbul ve İzmir kentlerinde sinema sektöründe yaşanan gelişmelerin incelenmesinin ardından İzmir'de çekilen konulu ilk uzun metraj film tartışmaları araştırılmıştır. Yapılan literatür ve arşiv incelemeler dahilinde İzmir'de çekilen konulu ilk uzun metraj olduğu öne sürülen, *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* (1949), *Çakırcalı Mehmet Efe* (1950) ve *Sihirli Define* (1950) filmleri, kentsel mekanı sunuş biçimleri açısından irdelenmeye çalışılmıştır. Ardından Türk Sinemasının seyirciyle buluşan film sayısı açısından en üretken olduğu, İstanbul merkezli Yeşilçam Sinemasının İzmir'de geçen hikâyelere sahip filmleri araştırılmıştır. Elde edilen bulgular dâhilinde, Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan filmlerde İzmir'e ilişkin yalnızca simge kent mekânlarının kullanıldığı ve bu simge mekânların filmlerde peşi sıra gösterildiği; bu durumun seyircide kent algısı oluşturmaya yönelik bir amacı olduğu sonucuna varılmıştır.

Özellikle televizyonun ülke genelinde yaygınlaşmasının ardından sahip olduğu kitlesini büyük oranda yitiren Türk Sineması, 1980 sonrası geçirdiği sancılı süreçler ve değişimler neticesinde yeni bir kimlik arayışına girmiştir. Bu sürecin bir sonucu olarak, ticari odaklı sinemaya bir alternatif getiren ve özellikle kentte yaşayan bireylerin sorunlarına yer verilen filmlerin varlığı dikkat çekicidir. 1980 ve sonrasında yaşanan gelişmeler, günümüz yaşam koşullarını ve dolayısıyla bu yaşamın hikâyelerini bünyesinde barındıran Türk Sinemasını biçimlendirmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde yer alan incelemeler, tezin odağını oluşturan

2000 sonrası Türk Sinemasında İzmir’de çekilen filmlerin Kracauer’in sine kent konsepti dâhilinde kentsel mekâna belirli bir bakış niteliğindedir. Dördüncü bölüm, İzmir kent sınırları içerisinde yer alan karakterlerin bireysel sorunlarını ayrıntılı bir biçimde ele alan ve kentsel mekânı farklı özellikleriyle değerlendirme eğilimindeki *Masumiyet*, *Kader*, *Karnaval*, *Köksüz*, *Ben O Değilim*, *Bornova Bornova* filmlerin irdelenmelerini kapsamaktadır. Filmler, realitenin öyküleştirilerek stilize edilmesi, gündelik yaşantının fiziksel gerçeklik aracılığıyla sunulması ve sosyo-sinetik çözümlene gibi sine-kent konseptini oluşturan başlıklar dâhilinde incelenmeye çalışılmıştır. İncelemelerde, filmlerde yer verilen kentsel yaşamın İzmir üzerinden nasıl betimlendiği, İzmir’in gündelik rutininin filme yansıtılıp yansıtılmadığı, filmlerde gerçek görüntü ve mekânların kullanılıp kullanılmadığı ile simge mekânların hangi duygu ve durumlara fon oldukları sorularına cevaplar aranmıştır.

Taşranın Sınırsızlığında “Mekâna Dönüşen Karakterler” başlığı altında incelenen ve birbirinin tamamlayıcısı öykülere sahip *Masumiyet* ve *Kader* filmleri, bütüncül yaklaşımla değerlendirildiğinde karakterlerin çeşitli sebeplerle İstanbul’dan Kars’a, İzmir’den Sinop’a, kısaca ülke coğrafyasına yayılan yer değişimleri söz konusudur. Karakterlerin birbirlerinin ardından mekân gözetmeksizin şehir şehir dolaşmaları, karakterlerin mekâna dönüştüğü yorumunun yapılmasına olanak tanımaktadır. Filmlerde yer verilen İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentler, sembolik mekânlarından bağımsız bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca karakterlerin kent sınırları dâhilinde yer alan taşra denilebilecek mekânlarda ikamet etmeleri, hikâyenin bütüncül bir taşra içerisinde geçtiği izlenimi uyandırmaktadır. *Masumiyet* filminde kentsel yaşam ve gündelik rutin, uzun süredir hapisanede bulunan ve dış dünyaya dair kayıtsız bir tutum sergileyen Yusuf karakteri üzerinde olumsuz etki yaratacak biçimde yansıtılmıştır. Yusuf’un kent sokak ve caddelerinde görüldüğü sahnelerde Basmane Tren Garı, Alsancak Sevgi Yolu gibi simge kent mekânları, karakterin dış dünya karşısındaki tedirgin psikolojisine fon oluşturmuştur. Karakterin dışarıdaki tutsaklığı, kapı ve pencere önlerindeki demir korkulukların arkasında konumlandırılmasıyla pekiştirilmiştir. Yönetmen, sembol mekânları alışlagelmiş kent algısının dışında bir açıdan ele alarak mekânın farklı bir yönünü açığa çıkarmıştır. İzmir’in mekânsal açıdan vitrini sayılabilecek, en renkli, en kalabalık yerlerinden biri olan Kordon; *Kader* filminde

içinden kimsenin geçmediği, tekinsiz, karanlık haliyle resmedilmiştir. Simgе mekânların kullanım biçimine ilişkin yönetmenin bir diğеr yaklaşımı *Masumiyet* filminde kent meydanında bulunan karakterleri gösterirken kullandığı geniş açı tercihidir. Farklı şehir merkezlerinde, benzer kamera açısı ile gösterilen karakterler kalabalık ve akışkan gündelik rutinin arasından güçlükle seçilmekte, nereye gideceklerini bilemeyen karakterlerin bir başlarına oluşları vurgulanmaya çalışılmıştır.

Yaşadığı Kente Sıkışanlar başlığı altında incelenen *Karnaval* ve *Köksüz* filmlerinde farklı aileler üzerinden anlatılan iki farklı öykünün de tamamı İzmir’de geçmektedir. Gerçek görüntü ve mekânlara yer verilen *Karnaval* filminde, babasıyla yaşadığı problemlerden ötürü evi terk eden fakat ekonomik nedenlerden ötürü ailesinin yaşadığı bölgeden uzaklaşmayan Ali Sinan karakterinin başından geçenler sade bir anlatımla öyküleştirilmiştir. Filmde yer verilen karakterlerin hayatlarının büyük çoğunluğunu İzmir’in güney bölgesindeki bir semtte geçirmeleri mekânın sınırlılığı kavramına işaret ederken; bu durum, semtteki karakterlerin sürekli birbirleriyle karşılaştıklarının gösterilmesiyle vurgulanmıştır. Filmde yer alan ana karakterlerden birisi olan Demet açısından içinde yer aldığı kentsel mekân, sıkışıp kalmış olmak duygusuna fon olurken, hayatını sınırlayan bu mekândan çıkış yolu olarak Demet, bir başka kentsel mekâna, İstanbul’a gitmeyi düşleyen bir karakterdir. İstanbul, Demet için keşfedilmeyi bekleyen kocaman bir dünya gibidir. Filmde Demet’in yaşadığı semtin dışına çıkarak mesleğı olan pastacılığı İzmir’de daha merkezi bir konumda gerçekleştirmek yerine doğrudan İstanbul’a gitmek istemesi, sahip olduğu gündelik rutininin canını sıkması ve problem olarak gördüğü durumlardan uzaklaşabilme isteğı ile açıklanabilir.

Köksüz, babasını kaybeden bir ailenin yaşadığı kayba ilişkin mücadelesini merkezine taşırken, mekânsal olarak da İzmir’deki kentleşme problemine odaklanan bir filmidir. Filmde, İzmir’in varoş olarak nitelendirilebilecek mahallelerinden birinde yaşayan bir aileye yer verilirken aynı zamanda İzmir’in en bilinen mekânları da çeşitli sebeplerden ötürü kentleşemeyen bireylerin kentteki tutsaklıklarını, varoluşsal mücadelelerini betimlemek amacıyla kullanılmıştır. Film, İzmir, Güzelyalı Sahilindeki lüks yalıların sadece birkaç blok gerisinde, kente tutunmak bağlamında yaşam mücadelesi

veren bir mekânda geçmektedir. Sinema – kent ilişkisi açısından değerlendirildiğinde filmdeki aile bireylerinin yaşadıkları taşranın sınırlarından çıkabilmek adına gösterdikleri çabaların çevresel etmenler dâhilinde kentliliklerinin sınırlandırıldığı vurgusu yapılmıştır.

Kimliksiz bir Mekân başlığı altında yer verilen *Ben O Değilim*, kent mekânının sinematografik düzlemde ele alındığı biçimiyle incelendiğinde, filmin fonunu oluşturan İstanbul ve İzmir kentlerinin, tasarlanmış çerçeveler aracılığıyla yalın temsiller sunduğu görülmektedir. Kentlerin gündelik yaşam merkezlerinden uzakta gerçekleştirilen dış mekân çekimlerinde ağırlıklı olarak genel planlara yer verilen filmde, yönetmenin toplumun alt tabakası sayılabilecek ana karakterlerinin gündelik hayatlarını kent kalabalıklarının içerisine gömerek anlatmayı tercih etmeyerek onları bir takım zoraki başka mekânlara yönelttiği gözlenmiştir. Filmin hikâyesi gereği karakterlerin yaşadıkları şehirlerden İzmir’e geliş sebepleri incelendiğinde, kentin kozmopolit yapısının öne çıkarıldığı, bu yapının karakterlere, sığınma, barınma ve iş imkânı gibi olanaklar sunduğu söylenebilmektedir. Özetle, filmde yer verildiği haliyle İzmir’in; umut, yeni bir başlangıç gibi duygu ve durumlara fon olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Sıradan insanların sıra dışı hikâyelerini ele aldığı *Ben O Değilim* filminde kent, simge mekânlardan bağımsız bir biçimde ele alınmış ve kent mekânı yeniden tasarlanmasa da bilinçli çerçevelendirilmeler aracılığıyla yalın bir biçimde yansıtılmıştır.

Bu Semtte İyilere Yer Yok başlığı altında incelenen *Bornova Bornova*, 1980 darbesinin toplumsal sonuçlarını bir mahalle düzleminde, temsiller dâhilinde ele alışından ötürü Kracauer’in sine-kent konseptince dile getirdiği sosyo-sinetik çözümlemesine olanak sağlayan bir yapıdır. Film, 1980 darbesi sonrası ülkenin içerisinde bulunduğu sosyal, siyasi, ekonomik duruma dikkat çekerken, darbe sonrası yetişen apolitik kuşakların işlevsizliğini ve kötücül karakterlerini sert bir dille yansıtmaktadır. Dört karakter üzerinden ilerleyen filmde tekrar eden mekân kullanımları, karakterlerin tekdüze hayatlarını ortaya çıkarmaktadır. Film, bakkal önü, tamirci dükkânı, bilardo salonu ve semt parkı gibi birbirine yakın sınırlı alanlarda geçmektedir. Tüm bu alanlar, bir semtin sınırları dâhilindedir ve filmdeki karakterler etraflarını çevreleyen bu alanı terk etmeden hayatlarını bir şekilde kolay yoldan sürdürmeyi amaçlamaktadırlar.

Filmde, İzmir’e özgü simge mekân kullanımına ya da İzmir’in gündelik rutinine

dair izlere rastlanmaması bilinçli bir anlatı tercihidir. 1980 sonrası kuşağının günümüzdeki izdüşümünü odağına alan filmde, ülke genelinde hissedilen bir durumun toplumsal sonuçları dile getirilirken tercih edilen mekânların her semtte bulunabilecek yerlerden seçilmiş olması, hikâyenin Bornova semtine özgü olmadığını kanıtlar niteliktedir. Filmin mekânsal zeminini körfeziyle meşhur şehrin denize kıyısı olmayan kırsal bir semtinin oluşturması bu durumu desteklemektedir. Örneğin Bilardo salonu sahnesinde, sınıfsal farklılıkları ortak bir sosyalleşme alanında bir araya getirerek oluşturulan tablo, dönem koşullarının sembolize edildiği bir ülke portesidir.

Toplumsal değişimlerin bir sonucu olarak sinema da alternatifler dâhilinde kendine özgü anlatım dilini değiştirme yoluna giderek varlığını sürdürmeyi amaçlamış, kent algısı filmler aracılığıyla yeniden yorumlanarak, ardında birçok açıdan incelemeye olanak tanıyan bir forma bürünmüştür.

Geniş bir literatür ve görsel arşiv taraması yapılarak oluşturulmaya çalışılan bu çalışmada, Türk Sinema Tarihi boyunca İzmir’de çekilen filmler, Siegfried Kracauer’in Sine-Kent konsepti dahilinde; sinema – gerçeklik ilişkisi içerisinde irdelenmiş, sosyal ve fiziki yapısı değişen İzmir kentindeki, kentsel yaşantının/kentin gündelik rutininin ve fiziksel kent gerçekliğinin fonu olan simge mekanlarının filmlerde farklı kullanım biçimlerinin gözlenebilirliğinin mümkün olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

EKLER

Ek 1: Filmografi / Film Dizini

Ek 2: Türk Sinemasında İzmir’de Çekilen Filmler Listesi



Ek 1:

Filmografi / Film Dizini

- Masumiyet / Innocence*, Zeki Demirkubuz, 1997, s.5,100-110,114,121,160,161.
- Kader / Destiny*, Zeki Demirkubuz, 2006, s.5,76,100,101,105,106,108,111-121,160,161.
- Bornova Bornova*, İnan Temelkuran, 2009, s.5,100,147-157,160,162,163.
- Ben O Değilim / I Am Not Him*, Tayfun Pirselimoğlu, 2013, s.5,100,138-146,160,162.
- Köksüz, Nobody's Home*, Deniz Akçay, 2013, s.5,76,100,122,129-137,160-162.
- Karnaval*, Can Kılıcıoğlu, 2013, s.5,100,122-128,160,161.
- Le Petit Soldat / The Little Soldier*, Jean-Luc Godard, 1963, s.13.
- Konets Sankt-Peterburga / The End of St. Petersburg*, Vsevolod Pudovkin, 1927, s.13.
- L'arrivée d'un train à La Ciotat / The Arrival of a Train*, Auguste Lumière, Louis Lumière, 1896, s.14,61.
- La sortie de l'usine Lumière à Lyon / Workers Leaving the Lumière Factory*, Louis Lumière, 1895, s.14,55,56.
- Le Voyage Dans la Lune / A Trip to the Moon*, Georges Méliès, 1902, s.15.
- Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924, s.15.
- La Fée aux Choux / The Cabbage Fairy*, Alice Guy, 1896, s.15.
- The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915, s.16.
- Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, David Wark Griffith, 1915, s.16.
- Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt / Berlin: A Symphony of a Big City*, Walter Ruttmann, 1927, s.17,21-23.
- Rien Que les Heures / Nothing But Time*, Alberto Cavalcanti, 1926, s.18-22.
- Chelovek s kino-apparatom / Man with a Movie Camera*, Dziga Vertov, 1929, s.18,19,24-26.
- Ziemia obiecana / The Promised Land*, Andrzej Wajda, 1975, s.24,26.
- Modern Times*, Charles Chaplin, 1936, s.24,26.
- Umberto D.*, Vittorio De Sica, 1952, s.28,32.

Ladri di Biciclette / Bicycle Thieves, Vittorio De Sica, 1948, s.28,30-32.

Roma Città Aperta / Rome, Open City, Roberto Rossellini, 1945, s.28,29.

Paisà, Roberto Rossellini, 1946, s.28.

Germania Anno Zero / Germany Year Zero, Rossellini, 1948, s.28,29,31,35.

Bronenosets Potemkin / Battleship Potemkin, Sergei M. Eisenstein, 1925, s.31.

The Kid, Charles Chaplin, 1921, s.31,110.

Et Dieu... Créa la Femme / ...And God Created Woman, Roger Vadim, 1956, s.33.

Les Quatre Cents Coups / The 400 Blows, François Truffaut, 1959, s.35,36,37,40.

À Bout de Souffle / Breathless, Jean-Luc Godard, 1960, s.35,39,40,42,43,45.

Vivre sa vie: Film en Douze Tableaux / Vivre Sa Vie, Jean-Luc Godard, 1962, s.37-39.

Manhattan, Woody Allen, 1979, s.41.

Midnight in Paris, Woody Allen, 2011, s.41.

To Rome with Love, Woody Allen, 2012, s.41.

Vicky Cristina Barcelona, Woody Allen, 2008, s.41.

Ultimo tango a Parigi / Last Tango in Paris, Bernardo Bertolucci, 1972, s.43.

The Dreamers, Bernardo Bertolucci, 2001, s.43.

Caché / Hidden, Michael Haneke, 2005, s.43.

Amour / Love, Michael Haneke, 2012, s.43.

Belle de Jour / Beauty of the Day, Luis Buñuel, 1967, s.43.

Moulin Rouge!, Baz Luhrmann, 2001, s.43.

Hugo, Martin Scorsese, 2011, s.43.

Frances Ha, Noah Baumbach, 2012, s.43.

Before Sunset, Richard Linklater, 2004, s.43.

Trois couleurs: Bleu / Three Colors: Blue, Krzysztof Kieslowski, 1993, s.43.

Frantic, Roman Polanski, 1988, s.43.

- La Haine / Hate*, Mathieu Kassovitz, 1995, s.43,44.
- Los Lunes Al Sol / Mondays in the Sun*, Fernando León de Aranoa, s.44.
- Love*, Gaspar Noé, 2015, s.45-47.
- Metropolis*, Fritz Lang, 1927, s.48.
- Ayastefanos'taki Rus Abide'sinin Yıkılışı*, Fuat Uzkınay, 1914, s.55,58.
- İzmir Ateşler İçinde*, Osman Nuri Ergün, 1959, s.57,68,69.
- Turskiot Sultan Mehmed V Resad vo poseta na Bitola*, Janaki Manaki, Milton Manaki, 1911, s.58.
- Sult / Hunger*, Henning Carlsen, 1966, s.63.
- İstiklal / İzmir Zaferi*, Merkez Ordu Sinema Dairesi, 1922, s.65.
- Rembetiko*, Costas Ferris, 1983, s.66.
- Sihirli Define*, Semih Evin, 1950, s.67,68,70-74,159.
- Hayatımı Mahveden Kadın*, Faruk Kenç, 1955, s.67,75.
- Ömrümce Ağladım*, Ülkü Erakalın, 1967, s.67.
- Dünyanın En Güzel Kadını*, Nejat Saydam, 1968, s.67,80,81,84-86.
- Yaşamak Ne Güzel Şey*, Halit Refiğ, 1969, s.67.
- Günahını Ödeyen Adam*, Ülkü Erakalın, 1969, s.67,80,83,84,86.
- Ben Doğarken Ölmüşüm*, Yücel Çakmaklı, 1973, s.67,80,81,86.
- Bak Yeşil Yeşil*, Hulki Saner, 1975, s.67.
- Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm*, Turgut Demirağ, 1949, s.68,159.
- Çakırcalı Mehmet Efe*, Faruk Kenç, 1950, s.68,69,75,159.
- Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi*, Faruk Kenç, 1952, s.70.
- Efelerin Efesi*, Şakir Sırmalı, 1952, s.70.
- Dokuz Dağın Efesi*, Metin Erksan, 1958, s.70.
- Dağlar Bizimdir*, Nejat Saydam, 1964, s.70.
- İzmir'in Kavakları*, Sırrı Gültekin, 1966, s.70.

Çakırcalı Mehmet Efe, Yılmaz Atadeniz, 1969, s.70.

Mutlu Aile Defteri, Nihat Durak, 2013, s.70.

Cici Kâtibem, Arşavir Alyanak, 1960, s.75.

Bütün Anneler Melektir, Orhan Aksoy, 1971, s.75,76.

Sevmek Zamanı / Time to Love, Metin Erksan, 1965, s. 76,77.

Saadet Güneşi, Nejat Saydam, 1970, s.76,80-84,86,87.

Susuz Yaz / Dry Summer, Metin Erksan, 1963, s.77.

Doktor, Zeki Alasya, 1979), s.79.

İsyankâr, Temel Gürsu, 1979, s.79.

Can Mustafa, Muharrem Gürses, 1960, s.80,82-84,86.

Gönül Avcısı, Nejat Saydam, 1962, s.80,81,84.

Sayın Bayan, Mehmet Dinler, 1963, s.80,81,86.

Hırsız, Zafer Davutoğlu, 1965, s.80,84,86.

Taçsız Kral, Atıf Yılmaz, 1965, s.80,81,83,86.

Kumarbaz, Orhan Aksoy, 1965, s.80,84,86.

Aşk Mücadelesi, Türker İnanoğlu, 1966, s.80,84.

İlk ve Son, Memduh Ün, 1968, s.80,83-86.

Menderes Köprüsü, Sırrı Gültekin, 1968, s.80,81,84,86.

Fatma Bacı, Halit Refiğ, 1972, s.80.

Canım Kardeşim, Ertem Eğilmez, 1973, s.80.

Uyanık Kardeşler, Hulki Saner, 1974, s.80,82,83,86.

Ateş Böceği, Osman Fahir Seden, 1975, s.80-84,86.

Baba Bizi Eversene, Oksal Pekmezoğlu, 1975, s.80,82,83,86.

Denizciler Geliyor, Feyzi Tuna, 1966, s.84.

Acele Koca Aranıyor, Muzaffer Arslan, 1975, s.85.

Küçük Hanımefendi, Ertem Eğilmez, 1970, s.86.

Şabaniye, Kartal Tibet, 1984, s.90-92,95.

Melek Yüzlüm, Şahin Gök, 1985, s.90,92-95.

Bütün Kapılar Kapalıydı, Memduh Ün, 1990, s.90,95-99.

Stalker, Andrei Tarkovsky, 1979, s.120.

Yozgat Blues, Mahmut Fazıl Coşkun, 2013, s.142.

Rocky, John G. Avildsen, 1976, s.150.



Ek 2:

Türk Sinemasında İzmir’de Çekilen Filmler Listesi

İzmir’in Sinematografik Temsili başlığı altında incelenmek üzere düzenlenen bu listede, Türk sinemacıları tarafından İzmir’de çekilen filmler, kronolojik olarak sıralanmıştır. Listenin hazırlanmasında belirleyici etmen olarak; çalışmaların, en az bir ya da birden çok sahnelerinin çekiminde mekânsal yönelim olarak İzmir kentini seçmiş sinema filmi olmaları kriteri aranmıştır. Bu sebeple belge-film niteliğindeki çalışmalara, televizyon için çekilen filmlere, klip, tanıtım ve reklam filmi gibi diğer çalışmalara yer verilmemiştir.

Bu çalışmada, sinematografik açıdan İzmir’in kentsel temsili üzerinde durulacağı için çekilen filmlerin tam olarak konumlarını belirleme gereksinimi doğmuştur. Konum olarak filmler üç ayrı kategoriye ayrılmıştır; kent, kırsal ve ilçeler. Kent kapsamında yer alan filmler, İzmir il merkezi ve merkeze yakın kesimlerde gerçekleştirilen çalışmalardan oluşmaktadır. (İzmir Saat Kulesi ve Konak Meydanı, Konak Pier, Kordon, Pasaport, Cumhuriyet Meydanı ve Efes Oteli, Alsancak Limanı, Basmane, Asansör, Güzelyalı, Güzelbahçe, Kültür Park Fuar Alanı, Kadife Kale, Varyant, Şirinyer Hipodromu ve Karşıyaka-Bostanlı Sahili vb.) Konum olarak kırsal kategoride yer alan filmler genellikle birer dönem canlandırmaları olan ve Ege köylerinde geçtikleri bilinen Efe filmlerinden oluşmaktadırlar. Yalnızca coğrafi açıdan bile doğal bir film platosu olan İzmir’in, kent merkezi ve kırsal alanları dışında kalan birçok ilçesi de zaman zaman Türk sinemacıların filmlerinde mekânsal tercihlerini oluşturmaktadır. (Tire, Urla, Seferihisar, Çeşme, Ödemiş, Selçuk, Buca, Bornova, Foça, Dikili, Çiğli vb.)

TARİH	FİLM	YÖNETMEN	KONUM
1950	Sihirli Define	Semih Evin	Kent
1950	Çakırcalı Mehmet Efe	Faruk Kenç	Kırsal
1951	Ali ile Veli	Orhan Atadeniz	Kent
1952	Çakırcalı Mehmet Efe’nin Definesi	Faruk Kenç	Kırsal
1952	Efelerin Efesi	Şakir Sırmalı	Kırsal
1953	İzmir Sokaklarında	Mümtaz Ener	Kent
1955	Hayatımı Mahveden Kadın	Faruk Kenç	Kent
1958	Dokuz Dağın Efesi	Metin Erksan	Kırsal

1959	İzmir Ateşler İçinde	Osman Nuri Ergün	Kent
1960	Can Mustafa	Muharrem Gürses	Kent
1960	Cici Kâtibem	Arşavir Alyanak	Kent
1962	Zorla Evlendik	Arşavir Alyanak	Kent
1962	Çıkar Yol	Semih Evin	Kent
1962	Gönül Avcısı	Nejat Saydam	Kent
1963	Sayın Bayan	Mehmet Dinler	Kent
1963	Susuz Yaz	Metin Erksan	Urla
1964	Fıstık Gibi Maşallah	Hulki Saner	Kent
1964	Dağlar Bizimdir	Nejat Saydam	Kırsal
1965	Hırsız	Zafer Davutoğlu	Kent
1965	Taçsız Kral	Atıf Yılmaz	Kent
1965	Şeker Gibi Kızlar	Muzaffer Arslan	Kent
1965	Kumarbaz	Orhan Aksoy	Kent
1965	Şoförün Kızı	Ülkü Erakalın	Kent
1966	Aşk Mücadelesi	Türker İnanoğlu	Kent
1966	Denizciler Geliyor	Feyzi Tuna	Kent
1966	Bitmeyen Çile	Arşavir Alyanak	Kent
1966	İzmir'in Kavakları	Sırrı Gültekin	Kırsal
1966	El Kızı	Nejat Saydam	Kent
1966	Eşrefpaşalı	Erdoğan Tokatlı	Kent
1967	Ömrümce Ağladım	Ülkü Erakalın	Kent
1967	Samanyolu	Orhan Aksoy	Kırsal
1968	Menderes Köprüsü	Sırrı Gültekin	Kent
1968	Aşka Tövbe	Türker İnanoğlu	Kent
1968	Arkadaşımın Aşkısın	Türker İnanoğlu	Kent
1968	Dünyanın En Güzel Kadını	Nejat Saydam	Kent
1968	İlk ve Son	Memduh Ün	Kent
1969	Yaşamak Ne Güzel Şey	Halit Refiğ	Kent
1969	Çakırcalı Mehmet Efe	Yılmaz Atadeniz	Kırsal
1969	Kader Ayırsa Bile	Semih Evin	Kent
1969	Günahını Ödeyen Adam	Ülkü Erakalın	Kent
1970	İste Kölen Olayım	Mehmet Bozkuş	Kent
1970	Saadet Güneşi	Nejat Saydam	Kent
1970	Vur Patlasın Çal Oynasın	Ülkü Erakalın	Kent
1970	Küçük Hanımefendi	Ertem Eğilmez	Kent
1971	Yağmur	Orhan Elmas	Kent
1971	Sevimli Serseri	Mehmet Aslan	Kent
1971	Bütün Anneler Melektir	Orhan Aksoy	Kent
1972	Fatma Bacı	Halit Refiğ	Kent-Kırsal
1972	Suçlu	Mehmet Dinler	Kent
1973	Turist Ömer Uzay Yolunda	Hulki Saner	Selçuk
1973	Ben Doğarken Ölmüşüm	Yücel Çakmaklı	Kent
1973	Canım Kardeşim	Ertem Eğilmez	Kent
1974	Veda	Orhan Aksoy	Kent

1974	Uyanık Kardeşler	Hulki Saner	Kent
1975	Acele Koca Aramıyor	Muzaffer Arslan	Kent
1975	Ateş Böceği	Osman Fahir Seden	Kent
1975	Baba Bizi Eversene	Oksal Pekmezoğlu	Kent
1975	Bak Yeşil Yeşil	Hulki Saner	Kent
1976	Mahallede Şenlik Var	Nazmi Özer	Kent
1977	Sivri Akıllılar	Zeki Alasya	Urla
1979	Doktor	Zeki Alasya	Kent-Buca
1979	İsyankâr	Temel Gürsu	Kent
1979	Nokta ile Virgül Paldır Küldür	Oksal Pekmezoğlu	Kent
1980	Durdurun Dünyayı	Osman Fahir Seden	Kent
1983	İdamlık	Çetin İnanç	Kent
1984	Şabaniye	Kartal Tibet	Kent
1984	Tutku	Feyzi Tuna	Urla
1985	Melek Yüzlüm	Şahin Gök	Kent
1984	Kader Çıkmazı	Temel Gürsu	Kent
1985	Bin Defa Ölürüm	Çetin İnanç	Kent
1985	Adı Vasfiye	Atıf Yılmaz	Kent
1986	Uzun Bir Gece	Süreyya Duru	Urla
1986	Korkusuz	Çetin İnanç	Foça
1986	Gülümse Biraz	İbrahim Tatlıses	Dikili
1987	Zamansızlar	Ömer Uğur	Foça
1987	Allah Allah	İbrahim Tatlıses	Kent
1990	Koltuk Belası	Kartal Tibet	Çeşme
1990	Bütün Kapılar Kapalıydı	Memduh Ün	Kent
1993	Yalancı	Osman Sınav	Kent
1993	Bir Düğün Masalı	Faik Kartelli	Kırsal
1997	Masumiyet	Zeki Demirkubuz	Kent
1998	Kayıkcı	Biket İlhan	Çeşme
2000	Şarkıcı	Ersin Pertan	Kent
2001	Herkes Kendi Evinde	Semih Kaplanoğlu	Çeşme
2005	Organize İşler	Yılmaz Erdoğan	Kent
2005	Babam ve Oğlum	Çağan Irmak	Seferihisar
2006	İlk Aşk	Nihat Durak	Foça
2006	Çinliler Geliyor	Zeki Ötken	Seferihisar
2006	D@bbe	Hasan Karacadağ	Selçuk
2006	Kader	Zeki Demirkubuz	Kent
2007	Yumurta	Semih Kaplanoğlu	Tire
2008	Süt	Semih Kaplanoğlu	Kent-Tire
2008	Öldür Beni	Korhan Uğur	Dikili
2008	Vicdan	Erden Kıral	Kent
2009	Sonsuz	Cemal Şan	Foça
2009	Bornova Bornova	İnan Temelkuran	Kent-Bornova
2010	Veda	Zülfü Livaneli	Kent-Seferihisar
2010	En Mutlu Olduğum Yer	Kağan Erturan	Kent

2010	Off Karadeniz	Nur Dolay	Kent
2011	Anadolu Kartalları	Ömer Vargı	Foça-Çiğli
2011	Pazarları Hiç Sevmem	Rezzan Tanyeli	Tire-Ödemiş
2012	Karnaval	Can Kılıcıoğlu	Kent
2012	Bir Gevrek,Bir Boyoz, İki de Kumru	Osman Dikiciler	Kent
2013	Mutlu Aile Defteri	Nihat Durak	Kent-Buca
2013	Ben O Değilim	Tayfun Pirselimolu	Kent
2013	Kusursuzlar	Ramin Matin	Çeşme
2013	Köksüz	Deniz Akçay	Kent
2014	Terkedilmiş	Korhan Uğur	Kırsal
2014	Mucize	Mahsun Kırmızıgül	Foça
2014	Mutlak Adalet	Hüseyin Eleman	Kent
2014	Hadi İnşallah	Ali Taner Baltacı	Kent
2014	Unutursam Fısılda	Çağın Irmak	Ödemiş
2014	Gece	Erden Kıral	Kent
2015	Niyazi Gül Dörtnala	Hakan Algül	Kent
2016	Adım Adım	Sinan Uzun	Buca
2016	Yağmurlarda Yıkansam	Gülten Taranç	Kent
2017	Körfez	Emre Yeksan	Kent
2017	İşe Yarar Bir Şey	Pelin Esmer	Kent

KAYNAKÇA

KİTAP

Ayça, Engin. “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk Sineması Üzerine Denemeler**. Süleymâ Murat Dinçer (hızl.). Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, ss.129-148.

Andrew, J, Dudley. **Büyük Sinema Kuramları**. Zait Atam (çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010.

Armes, Roy. **Arab Filmmakers of the Middle East: a Dictionary**. Indiana: Indiana University Press, 2010.

Arnheim, Rudolf. **Sanat Olarak Sinema**. Rabia Ünal (çev.). İstanbul: Öteki Yayınevi, 2002.

Bachelard, Gaston. **Mekânın Poetikasi**. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996.

Baker, Ulus. “Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili”, **Beyin Ekran**. Ege Berensel (drl.). İstanbul: Birikim Yayınları, 2000, ss.312-315.

Benjamin, Walter. **Tek Yön**. Tefik Turan (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Ahmet Cemal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Ceram, C. W. **Sinemanın Arkeolojisi**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.

Coral, Mehmet. **İzmir: 13 Eylül 1922**. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2003.

Deleuze, Gilles. **Cinema 2: The Time-Image**. Hugh Tomlinson ve Robert Caleta (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Demoglu, Elif. **Düş ile Gerçek Arasında Sahte Belgesel**. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.

Diken, Bülent ve Carsten B. Laustsen. **Filmlerle Sosyoloji**. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Eisenstein, Sergey. **Film Biçimi**. Nijat Özön (çev.). İstanbul: Payel Yayınları, 1985.

Esen, Şükran. “Türk Sinema ‘Endüstrisi’ Oluşmalı”, **Türk Sineması Üzerine Denemeler**. Süleymâ Murat Dinçer (hızl.). Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, ss.25-30.

Esen, Şükran. **Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016.

Hakan, Fikret. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: İnkılap Kitapevi, 2010.

Kracauer, Siegfried. **Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu**. Özge Çelik (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Lefebvre, Henri. **Mekânın Üretimi**. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.

Makal, Oğuz. **Tarih İçinde İzmir Sinemaları**. İzmir: Güsev Yayınları, 1999.

Marie, Michel. “Filmlerde Kentsel Tema”, **Kentte Sinema, Sinemada Kent**. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz (hızl.). İstanbul: Pales Yayınları, 2014, ss.73-78.

Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur?**. Ertan Yılmaz (çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2002.

Özakkaş, Tahir. **Anksiyete Bozuklukları Ve Tedavisi**. İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü, 2014.

Özön, Nijat. **Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**. İstanbul: Hil Yayın, 1985.

Özön, Nijat. **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013.

Öztürk, Mehmet. **Sine-Masal Kentler**. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.

Özuyar, Ali. **Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1985-1922)**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Perivolaropoulou, Nia. “Kracauer’in Sine-Kent Anlayışına Kuramsal Bir Yaklaşım”, **Sinematografik Kentler, Mekânlar, Hatıralar, Arzular**. Mehmet Öztürk (drl.). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, ss.25-40.

Pjerron, Marie-Josephe. “Sınır-Kent: Wenders’ten Angelopoulos’a”, **Kentte Sinema, Sinemada Kent**. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz (hızl.). İstanbul: Pales Yayınları, 2014, ss.169-178.

Scognamillo, Giovanni. “Türk Sinemasının Bugünü ve Yarını”, **Türk Sineması Üzerine Denemeler**. Süleymâ Murat Dinçer (hızl.). Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, ss.243-250.

Simmel, Georg. **Bireysellik ve Kültür**. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Suner, Asuman. **Hayalet Ev**. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Süalp, Z. Tül Akbal. **ZamanMekan**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2014.

Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2009.

Tönnies, Ferdinand. **Community and Society**. Charles P. Loomis (çev.). New York: Dover Publications, 2002.

Wiegand, Chris. **Fransız Yeni Dalga Sineması**. Serdar Güneri (çev.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2011.

SÜRELİ YAYIN

Avar, Adile Arslan. “Lefebvre’in Üçlü–Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân–Diyalektiği”, **Dosya Dergisi**. Sayı: 17, 2009, ss.7-16.

Beyru, Rauf. “İzmir’in İlk Sinema Gösterileri”, **Antrakt**. Şubat 1996, Sayı: 53, s.43.

Evcin, Erol. “Atatürk’ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı”, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**. Sayı: 47, Bahar 2011, ss.521-555.

Kalafatoğlu, Şermin Tağ. “Şehir Senfonileri: Modern şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları”, **Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**. Sayı: 10, 2016, ss.63-83.

Makal, Oğuz. “Tarih İçinde İzmir’de Sinema Yaşantısı”, **DEÜ Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi**. Cilt: 1, Sayı: 3, 1993, ss.201-208.

Odabaş, Battal. “Yeni Gerçekçi Ve Yeni Dalga Sinemaları'nda Kentsel Tema”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Sayı: 24, 2012, ss.187-197.

Orta, Nermin. “Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)”, **Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi**. Sayı: 18, 2007, ss.125-143.

Özen, Mustafa. “‘Hareketli Resimler’ İstanbul’da (1896-1908)”, **KEBİKEÇ İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**. Sayı: 27, Ankara: Kebikeç Yayınları, 2009, ss.183-190.

Tanyer, Turan. “1950’li Yıllarda Türk Sineması’nın Efeleri”, **KEBİKEÇ İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**. Sayı: 34, Ankara: Kebikeç Yayınları, 2012, ss.209-226.

Ülkeryıldız, Evren ve Ece Ceren Önder. “İzmir Kent Temsilinde Sinema ile Üretilen Kolektif Bellek: Yeşilçam Örneği”, **Ege Mimarlık**. Mimarlar Odası İzmir Şubesi, Sayı:84, 2013, ss.30-33.

Yiğit, Zehra. “Kracauer’in Basit Anlatı Sineması Ve Sonbahar”, **The Journal**

İNTERNET

- Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi, “İzmir’in Tarihi”,
<http://www.apikam.org.tr/Bagimsiz/izmirin-tarihi> (24.09.2017)
- Aytaç, Senem ve Berke Göl. “Deniz Akçay Katıksız ile ‘Köksüz’ Üzerine”,
<http://www.altyazi.net/soylesiler/deniz-akcay-katiksiz-ile-koksuz-uzerine/> (14.12.2017)
- Bozdemir, Banu. “Karnaval Film Ekibiyle Söyleşi!”,
<http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-50699/> (15.12.2017)
- Candansayar, Selçuk. “Köksüz: Öl(e)meyen Baba ve Olunamayan Kentlilik ya da Çağdaş bir Feride Hikâyesi”, <http://ayrintidergi.com.tr/koksuz-olemeyen-baba-ve-olunamayan-kentlilik-ya-da-cagdas-bir-feride-hikayesi/> (11.12.2017)
- Güleç, Tuğçe. “Yönetmen/Senarist Deniz Akçay ile Röportaj”,
<https://filmhafizasi.com/yonetmensenarist-deniz-akcay-ile-roportaj/> (12.12.2017)
- İtalyaonline, “İtalya’nın Tarihi, Roma ve Galyahılar”,
http://www.italyaonline.net/Italya/hakkında/tarih/italik_kavimler_s.htm (27.12.2017)
- Önen, Can. “‘Çoğunluk’ ve ‘Bornova Bornova’ Filmlerinde Erkekliğin İnşası”, <http://www.azizmsanat.org/2016/06/13/cogunluk-ve-bornova-bornova-filmlerinde-erkekligin-insasi-can-onen/> (23.12.2017)
- Saydam, Barış. “Kunt Tulgar: ‘Yutturabiliyorsan Yap Yutturamıyorsan Hiç Girişme’”, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/309/kunt-tulgar--yutturabiliyorsan-yap-yutturamıyorsan-hic-girisime-> (17.02.2018)
- Türk Sineması Araştırmaları, “Masumiyet Film Künyesi”,
<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2105/masumiyet> (03.12.2017)
- Türk Sineması Araştırmaları, “Kader Film Künyesi”,
<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2582/kader> (03.12.2017)

Türk Sineması Araştırmaları, “*Karnaval Film Künyesi*”

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3322/karnaval> (10.12.2017)

Türk Sineması Araştırmaları, “*Köksüz Film Künyesi*”,

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3414/koksuz> (10.12.2017)

Türk Sineması Araştırmaları, “*Ben O Değilim Film Künyesi*”,

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7502/ben-o-degilim> (17.12.2017)

Türk Sineması Araştırmaları, “*Bornova Bornova Film Künyesi*”,

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2909/bornova-bornova> (17.12.2017)

Y., Kerem. “*La Haine (1995): Geç Kalınan Treni Yakalama Problemi*”,

<https://sinemakafasi.com/2014/01/11/la-haine-1995-gec-kalinan-treni-yakalama-problemi/> (10.07.2018)

Yılmaz, Ayşe. “*Dilek Kaya: ‘Türk Sinemasının Başlangıç Mitini Oluşturan*

Kırık Bir Hikâye”, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/396/dilek-kaya---turk-sinemasinin-baslangic-mitini-olusturan-kirik-bir-hik%EF%BF%BD%EF%BF%BDye->
(05.03.2018)

TEZLER

Bayrakçı, Zeliha. “Sinema ve Kent Arakesitinde Bir Kenti Okumak: Berlin Örneği”, **Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi FBE, 2014.

Demoğlu, Elif. “Sinemada Gerçeklik ve Sahte-Belgesel”, **Yayınlanmış Doktora Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE, 2013.

Ümit Ertem, “Sinema Ve Mimarlık Etkileşiminin Örnek Kara Filmler Üzerinden İncelenmesi”, **Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi FBE, 2010.