

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**POPÜLER KÜLTÜR İLE KÜLTÜREL ELİTİZM ARASINDA İSTANBUL VE
SİNEMA**

Yüksek Lisans Tezi

DOĞUŞCAN GÖKER

İstanbul, 2015

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

**POPÜLER KÜLTÜR İLE KÜLTÜREL ELİTİZM ARASINDA İSTANBUL VE
SİNEMA**

Yüksek Lisans Tezi

DOĞUŞCAN GÖKER

PROF. DR. MEHMET ÖZTÜRK

İstanbul, 2015



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi DOĞUŞCAN GÖKER'nın POPÜLER KÜLTÜR İLE KÜLTÜREL ELİTİZM ARASINDA İSTANBUL VE SİNEMA adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 15.06.2015 tarih ve 2015-21/21 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 30/06/2015

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

| Öğretim Üyesi Adı Soyadı | İmzası |
|--|--------|
| 1. Tez Danışmanı Prof. Dr. MEHMET ÖZTÜRK | |
| 2. Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. GÖKSEL AYMAZ | |
| 3. Jüri Üyesi Doç. Dr. NAZLIM URALTAŞ | |

Genel Bilgiler

İsim ve Soyisim: Doğuşcan Göker

AnaBilim Dalı: Radyo Televizyon ve Sinema

Program: Sinema

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Öztürk

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans- Haziran 2015

ÖZET

POPÜLER KÜLTÜR İLE KÜLTÜREL ELİTİZM ARASINDA İSTANBUL VE SİNEMA

Popüler kültür ile kültürel elitizm arasında İstanbul ve sinema çalışmasının amacı, mekansal formlarla, sinema salonlarının ve yarattığı kültürün kenti ve kentin kendisinin yarattığı kültürün sinema salonlarını nasıl etkilediğini incelemektir. Modernitenin, iki kahramanını olan kent ve sinema karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Merkezlerden, çeperlere kentin büyüme şekilleri değıştikçe, sinema ve salonlarda farklı biçimlerde değışiklik göstermektedir. Bu değışimlerin izleri sürülmüştür. Değışimin getirdiğı etkiler kültürü biçimlendirirken, sinema salonlarının biçimini ve mimarisini de değıştirmiştir. Bu değışim kentlerin biçimlerini değıştirir ve yeniden biçimler.

Anahtar Sözcükler; İstanbul, şehir, sinema, sinema salonları, kent, kent merkezleri, çeperler, mimari, iletişim bilimleri, popüler kültür, kültürel elitizm, kültür üretimi, tüketim, Alışveriş merkezleri.

General Knowledge:

Name and Surname: Doğuşcan Göker

Field: Radyo Television ve Cinema

Programme: Cinema

Supervisor: Prof. Dr. Mehmet Öztürk

Degree Awarded and Date: Master – June 2015

ABSTRACT

İSTANBUL AND CİNEMA BETWEEN POPULER CULTURE AND CULTUREL ELİTSM

The purpose of the study in which is İstanbul and cinema between popular culture and cultural elitism, to examine cinema and theater halls how effects of urban culture; an opposite of urban culture how effects of cinema and theater's spatial forms. These two hero of modernity, cinema and city is effect of each other by mutual way. From the center to the periphery of urban growth patterns change, in theaters and halls vary in different formats. Traces of these changes were introduced to this study. Affect of the change is giving shape to culture and change the theater's form and architecture. This change transform the city's and reform the culture.

Key Words; cinema, theatre, İstanbul, city, urban, urban culture, city center, periphery, architecture, communication science, popular culture, cultural elitism, consumption, malls.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|----|
| GİRİŞ..... | 2 |
| 1. BÖLÜM | |
| 1.1. Modern Kent ve Kültürü..... | 7 |
| 1.2. Değişen Yapısıyla Modern Metropoller ve Kültürel Ayrımlar..... | 10 |
| 1.2.1 Değişen Modern Kent ve Yeni Mekanlar..... | 10 |
| 1.2.2. Yeni Mekanlarda AVM'ler ve Sinema | 21 |
| 2. BÖLÜM | |
| 2.1.1. Sinema ve İstanbul İlişkisi..... | 25 |
| 2.1.2. Sinema'nın İlk Gösterim Alanları..... | 28 |
| 2.1.3. Cumhuriyet Dönemi Sinema Salonları..... | 37 |
| 2.1.4. Popüler Kültür ve Sinema Mekanları..... | 45 |
| 2.1.5. Kültürel Elitizmin Kalesi Beyoğlu ve Sinema Salonları | 55 |
| 3. BÖLÜM | |
| 3.1.1 İstanbul Çeperlerinde Gelişen Sitelerde Sinemalar..... | 62 |
| 3.1.2 Merkez Sinemaları ve AVM Sinemaları..... | 70 |
| Sonuç | 82 |
| Kaynakça | 89 |

ÖNSÖZ

Tamamlanan çalışma temel olarak sinema salonları ve kültür ilişkisine odaklanırken, kent yapılanması ve mimarinin, salonları nasıl etkilediğini bulmak için amacıyla yola çıkmıştır. Bu yolda benden desteklerini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Mehmet Öztürk'e, savunma jürimde bulunan Doç. Dr. Nazlım Tüzel Uraltaş'a ve Yrd. Doç. Dr. Göksel Aymaz'a; değerli dostlarım ve desteklerini her daim hissettiğim Arş. Gör. Erdem Varol'a, Hasan Bozan ve Burcu Özkaynak Bozan'a; hayat kaynağım olan annem ve babama; ve sevgili eşim, yol arkadaşım Gizem Özdemir'e çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

İstanbul'un sinemayla tanışması büyü lü fenerin ilk yıllarına denk gelmektedir. Paris'te icat edilen 7. Sanat, öncelikle Osmanlı sarayına girmiştir. Abdulhamit'e yapılan ilk saray gösterimleri, değ erinin anlaşılmasına yeterli olacaktır. Ardından sokağa inen sinema insanlarla buluşur ve onların hayatlarına dokunmaya başlar.

Uzun süre Beyoğlu, Kadıköy gibi İstanbul'un elit semtlerinin eğlencesi ve bir kültürel etkinlik olarak seçkinci bir tavırla izleyiciyle buluşan sinemanın, ilk maceraları da gündelik hayatın tezahürüdür. Oysa ki gündelik hayatın kendingenliği ile elitist kültürün seçkinci tavrı birbirine oldukça tezattır. Sponeck Birahanesi'nde ilk kez halka yapılan film gösteriminde sıradan insanların hayatına dokunan sinema, daha sonra bir kültürel seçkinciliğe mahkum edilmiştir.

Tezin temel prensibi kent içinde geliş en elitist tavrı belirleyerek, sinema salonları ve onların yapısıyla, kültürel olguların nasıl ilerlediğini tespit etmektir. Sinema salonlarının kentsel kültürü nasıl etkilediğini ve bu değ işimlerin nasıl ilerlediğini analiz ederek, kültürel seçkinciliğe ve popüler kültüre nasıl hizmet ettiklerini açıklamaktır. Son olarak ise alışveriş merkezlerinin içine giren ve tekelleş en sinema salonlarının, sinemanın kendi ruhunu nasıl etkilediğini ve tüketim kültürünün sanatın kendi muhalif ruhunu nasıl bir "eğlenceye" çevirdiğini anlayabilmektir.

Sinemanın ilk gelişinden bu yana kendi içindeki üretim süreci, genel toplumsal olaylardan fazlasıyla etkilenmiştir. Dünya savaşları ve darbe dönemlerinde sekteye uğrayan sinema, 60'larda ve ertesinde gerçekleşen darbeye kadar altın yıllarını yaşamıştır. Özal dönemi sonrasında Hollywood'un dağıtım ve gösterim sürecindeki mutlak hakimiyetini kurmasıyla gerek sinema salonlarının yarattığı kültür atmosferi değişirken, gerekse film üretimleri Hollywood benzeri bir yöne doğru evrilmiştir. Salonların AVYM'lerin (Alışveriş ve yaşam merkezi) içine girmesi ile daha lüks ve daha rahat film izleme ortamı sunması sayesinde, kültürel atmosferi elinde tutan ve yıllardır sinema salonlarının yarattığı atmosferle kendine has bir izleyici ve kültür ortamı yaratan Beyoğlu sinemaları birer birer batmaya ve yok olmaya başlamıştır. Bu noktada en önemli unsur ise Emek Sinemasının bir AVM içi sinemaya dönüştürülmesi örneğidir.

Emek sinemasıyla birlikte eski bir geleneğin yıkımının ve Yeşilçam kültürünün izlerinin silinmesine neden olduğu aşikardır. Sinemalar böylelikle hem popüler kültür ürünleri hem de kapitalist sermaye alanı olarak üretilen kültürü kontrolünü elde tutarlar.

Sermayenin kültürü kontrol etmesi eski uygarlıklardan Akdeniz uygarlıklarına oradan da modern kentlere kadar uzanır. Engels ve Harvey'in de belirttiği gibi kültürün sermaye tarafından kontrolü, gündelik hayatın kontrolünü ve isyan kültürünü en aza indirger. Bu da modern kentlerin devlet ütopyaları içinde gelişmesini ve yoksulların kent çeperlerine sürülüp, merkezin daha homojen ve elit bir yapıda kalmasını sağlamaktadır.

Kent kültürünü oluşturan asıl unsurlarda çeperlerde, gözden uzakta kalarak görünmeyen hayaletlere dönüşür. Böylelikle sermaye merkezin parayla kontrolünü elinde tutarak, yüksek duvarlar ve yüksek binalarla kendine bir koruma oluşturur. Bütün bu

koruma biçimi modern kent kültürünü daha homojenize olarak üretir. Bu yüzden de sinemalar göreceli olarak demokratik alanlar olarak algılanan AVM'lerin içinde kaldığında, aslında kendi eleştirel yönlerini yitirir ve gösterdikleri sadece eğlenceye dönüşür. Mekanın kendisi bir tüketim alanına dönüşür.

Beyoğlu çerçevesinde yerleşik olan sinemaların kültürel alana katkısı, hem mekanın ruhu anlamında hem de kültürel anlamda önemlidir. Alkazar'dan Emek'e birçok mekan, sadece varlıklarıyla bile ülke sinemasını derinden etkilemiştir. Avrupa mimarisiyle inşa edilmiş bu salonlar, geniş fuaye ve yüksek tavanlı yapıları, lüks avizeleriyle gerek elitist kültürel mekansal formasyonlarını, gerekse sosyal olarak göreceli hayalleri besleyen umut mekanlarına ¹dönüşür.

Beyoğlu ve çevresi kültürel etkinliği, uzun süre elinde tutarken aynı zamanda elitizmi de elinde tutar. Bir dönem seçkinci bir tutumla, kültürel oligarşi oluşturmuş, mekansal formları da ona göre dizayn etmiştir. Bu tutum merkezle çevrenin bağlantısını zayıflatmıştır. Bütün bu duruma rağmen merkezde bulunan ve tek bir semtte konumlanan bu kültürel oligark aynı zamanda merkezin önemini ve yapısını korumaktadır. Çeperle yolları kesişmeyen bu oligark, yüksek duvar ve bulvarların arkasında merkezdeki konumunu korumuştur.

¹ Kavramın kullanımı Henry Lefebvre'in kendisinden alınmıştır. Umut yaratan ve bu zenginlik umudunu besleyen mekan kavramları olarak kullanılmıştır. Bu umut mekanları kavramı mekanın kendinden gelen özellikleri, mimari ve kültürel etkinliği anlatmak için kullanılmıştır.

AVM içine sinema salonları girdiğinde kültürel kodlarda bir değişim meydana gelmiştir. Bu değişimler merkezin önemini nispeten kaybetmesine neden olsa da etki olarak kültürel atmosferin bozulmasına da neden olmuştur. Burada esas nedenlerden biri de sermayenin kültürel üretimin içine girdiği dönemde, burjuvazinin Venedik veya Ceneviz kentlerinde ya da Akdeniz'in modern kentlerinde yarattığı etkiyi yaratmamış olup ve bizzat yeni sermaye biçimlerinin bu kentlerin kazanımlarını yok etmeye, kültürel etmenleri silmesine neden olmuştur.

Bu durumun nedenlerinin temelinde hem iktisadi yetersizlikler, hem de kültürel kodların aslında bir devlet ütopyası olması yani talep edilen bir biçimde olmak yerine yukarıda dayatılan bir biçimde olmasıdır. Talep olmadan dayatılan kültür değişimleri ise, toplumsal kabulleri olmadan geldiği için kadük kalmıştır.

Yükselen sitelerden, egemenlik anlayışlarının birer simgesi olan yüksek binalar aslında bir cinsel organ temsilidir. Erkekliğin kamusallaştırılmış hali olan bu yapılar aslında birer erk ve sınır yaratma noktasında önem taşır. Küresel dünya olarak adlandırdığımız ve ayrıştırma, set çekme, silme ile yeniden yazma arasındaki bütün uçlarda yeni gerilimler ve yeni temsil biçimleri ortaya koymaktadır. Ulus devlet anlayışıyla tebaanın güvenliği esasında sermayenin güvenliğine dönüşmüş; sınırlar, ülkesel bölümlenmelerden şehir içi bölünmelere inmiştir. Yoksul semtlerde yüksek duvarlarla örülü yeni kaleler hem ayrıştırıcı hem de kaderi yeniden yazıcı özelliği içinde taşır hale gelmiştir. (Brown; 2011; 12)

Bu ayrımların en güzel örneklerden biri İstanbul'dur. Yükselen duvarlar kent merkezinde yeni heyulalar yaratırken, yükselen egemenliğin merkezi Maslak'tan

başlayarak, kentin tamamına yayılır. Bu yapay sınırlar, sahte demokratik hayallerle yoksulları uzakta tutarken, kent merkezini arındırılmış bir bölgeye çevirir. Aynı durum kültürel atmosferi de derinden etkilemiştir. Özellikle sinema, modernitenin diğer kahramanı olan kentin hikayesini anlatırken “Vesikalı Yarım’in” sokaklarını kaybetmiştir. “Ah Güzel İstanbul”un o naif yalıları da yoktur. Kent, dönüşüm içinde kimlik değiştirir ve yeniden tanımlanır. Sinema salonları da bu dönüşümün izlerini en ağır biçimlerde taşır.

Sinema salonları artık merkezin göz bebeği konumunu kaybetmiştir. Son olarak Emek’in Alışveriş Merkezi içine girmesiyle bu dönüşüm daha da keskinleşir. Kentin salonları da paranın egemenliğiyle yeni konformist bir mekan anlayışıyla şekillenmiştir. Alcazar’dan Emek’e her yeni anıtsal mekan ve sinema tarihi alanı olan umut mekanları, yerlerini modernitenin yeni kahramanı AVM’lere bırakmıştır.

Çalışmamızın temel prensiplerini de bu unsurlar oluşturmuştur. Kentin sinema salonları yeni mekanlarında, nasıl kültürel değişimlere uğrayıp, popüler kültür ve kültürel elitizmi yarattığını çözümlmek ve bunların arasındaki bağları irdelemektir.

Çalışmanın yöntemi nitel araştırmadır. Bu araştırmada tarihten günümüze kadar modernitenin iki kahramanı olan kent ve sinemanın, özelde de modernitenin İstanbul’da kültür üretimini nasıl etkilediği ve nasıl katkıda bulunduğu incelenmiştir.

İstanbul, sinema mekanlarının yapılanması ve kent yapılanmasıyla, popüler kültür ve kültürel elitizm arasına sıkışmış ve bu sıkışma mekansal olarak tasviri, merkez ve çeper

sinemalarında, mimari ve kültürel olarak kendini göstermiştir. Araştırmada kent oluşumundan başlayarak, kent kültürünü etkileyen etmenler irdelenmiş ve sinemayla özellikle de sinema salonlarıyla ilişkileri incelenmiştir. İncelemeyle İstanbul özelinde Alışveriş Merkezlerine bir tüketim aracı olarak giren sinemanın, salonlarıyla yeni yarattığı bu kültür ve bu kültürün hizmet ettiği parçaları ve atomları bulmaktır. AVM'lerin doğası gereği sunduğu tüketim atmosferinde sanat ürünlerinin sunumunun ne gibi bir fayda ya da zarar yarattığı incelenmiş, özellikle de sinemaların mekansal formlarından, tarihsel gelişimlerine kadar her bir alan İstanbul örneğinde irdelenmiştir. Bu sayede ulaşılmak istenen amaç ise sinema mekanlarının değişimi ve dönüşümleriyle, kültürel bağları tespit etmektir.

I.BÖLÜM

1.1.Modern Kent ve Kültürü

Barbara Mennel'in "Sinema ve Şehir" kitabında bahsettiği gibi modernitenin birleşik ikonları olan şehirleşme, hız, sinema ve kentin kendisi, sıkça anlatılagelmiş bir miti tekrarlar ve gerçeği yeniden üreterek ilizyonla, gerçek arasındaki bağlantıyı flulaştırır; yepyeni bir hareketli gerçeklik yaratır. Sinema, hareketleri görüntüler şeklinde yaratarak kendine has bir gerçeklik algısı kurar. Şehirle ve modernitenin kendisiyle, sinemanın ilişkisi de böyle başlar. İster İstanbul'da olsun ister Paris'te ya da yeni dünyanın alamet-i farikası olan New York'ta sinema kentli bir sanattır ve anlattığı hikayelerin çoğu da kente ve onun içinde yaşayan kentliye özgüdür. Bu bakımdan ilişkilerin kendisi incelendiğinde, sinema ve kenti birbirinden ayırmakta olanaksızlaşmaktadır.

Kentin yarattığı hız ve aksiyomun tamamı sinemaya sirayet eder. Modernitenin kendi gücü olan hız, kentli bir sanat olan sinemada hayat bulur. Onun bütün çarpıklıkları ya da sıkıntıları da sinemaya sirayet etmiştir. Sinemanın kente ilişkisi sadece konu ya da içeriksel değildir ayrıca mekansal olarak da sinema kentli bir sanattır. Salonların kendine özgü atmosferleri, kentin kendine özgü atmosferiyle şekillenmektedir. İstanbul ve İstanbul sinemaları da modernite çılgınlığından payını alarak büyümüş ve kente ait olan salonlarda hızlıca değişip, yeni koşullara adapte olmuştur.

Sinemanın saraydan, birahanelere ya da kahvehanelere uzanan hikayesi, sonraki dönemlerde değişip, sinema salonlarına; şimdilerde ise tüketim alışkanlıklarının ve kentin

sosyal hız değişimlerinin de merkezi olan Alışveriş Merkezlerindeki salonlara kaymıştır. Bu değişim sinema tüketim alışkanlıklarıyla birlikte sinemanın yüklendiği misyonları da değiştirmiş, sanat dalı olarak muhalif olan sinema, bir tüketim sonrası aracına dönüşerek işlevini yitirmiştir. Salonların yarattığı atmosfer, sinemanın anlatısıyla doğru orantısını yitirerek, bir ‘lunapark’ algısı yaratırken, soytarıları izleyiciler olan yeni bir karnaval da yaratmıştır.

Kent ve sinema ilişkisi gerek mekansal gerekse anlatısal olarak bir bütünlük oluşturur. Mekanın kendisinin sinemaya yüklediği rol, AVM’lerin kendisine yüklediği rolle çatışırken, sinema salonlarının büyülü atmosferi de, hatta büyülü fenerin kendisi de bir seyirlik cümbüşe dönüşür.

Eğlence aracı olarak sinema işlevsizdir. Yarattığı büyü de sanatın kendi varoluşsal amacına terstir. Tüketim katedrallerinin seyirlik eğlencesi olarak sinema, alışveriş yapılan yerin devamında günü bitirmek için neo-liberal politikaların tamamlayıcı sosu olmaktadır. Kentin kendine özgü deviniminden yalıtılıp, tamamen farklı bir amaçla izole edilmiş bu katedraller, sermayenin kendisini kutsarken, sanatın kendisini yalıtılmış, yumuşatılmış izole mekanlarına çekmektedir. Sinema ise bir süre sonra popcorn etkisi altında kalan, sahte masallar diyarının hikaye anlatıcısı şirin yaşlı dede durumuna düşmektedir.

Kentin yapısı gereği David Harvey’nin “Sosyal Adelet ve Şehir” kitabının açılış cümlesinde belirttiği gibi ‘karmakarışık’ bir şeydir. Bu karmakarışıklık içinde kentin ruhu ve yarattığı atmosferde yer almaktadır. Gerek sinema mekanları gerek sinema algısı da bu atmosferden beslenmektedir. Woody Allen’in “Kahire’nin Mor Gülü” filminde yaptığı gibi sinemanın yanılsamalı gerçekliği izleyiciyi şoka sokarken, kendini kaybeden izleyici,

bambaşka bir gerçekliğe uyanmaktadır. Kent bu gerçekliğin üretiminde mekansal olarak hayati rol oynamaktadır. Bu bakımdan bu çalışmanın temelinde kent ve sinema ilişkisi, İstanbul örneği ile ele alınırken, sinema mekanlarının değişimi de çalışmaya konu edilmektedir.

“Kafesinde oturmuş gazetesini okuyan herhangi bir Fransız’a gidin ve ilerlemeden ne anladığını sorun ona; buhar, elektrik, gaz lambası, Romalıların bilmediği mucizeler, bizim eskilere üstünlüğümüzü kanıtlayan icatlar diye yanıt verecektir. İşte o zavallı beyinde toplanmış karanlık bu düzeydedir!” (Baudelaire, 2001, s. 47) Dünyanın neresinde olursa olsun modernleşme bir eskiden kopuş ya da ilerlemenin temel düzeyi olarak algılanmaktadır. Bu eskiden kopuş ya da teknolojik olarak ilerlememiz birçok sıkıntıyı beraberinde getirirken, toplumların daha refah içinde yaşamasını sağlamaktadır. Kentler giderek gelişirken, şehir insanları 24 saat gözetlenen interiorlarda yaşamlarını sürer hale gelmiştir.

1.2 Değişen Yapısıyla Modern Metropoller ve Kültürel Ayrımlar

1.2.1 Değişen Modern Kent ve Yeni Mekanlar

David Harvey'in Asi Şehirler kitabında bahsettiği "Kent Hakkı" kavramı, ya da kenti olanaklarına ulaştırma imkanının savunusu, uzun yıllar boyunca medeniyetlerin temellerini oluşturan unsurlardandır. (Harvey ; 2013 ; 15)

Sinema da bu bağlamda kent hakkından aykırı bir yere konumlanamaz. Erken dönem sinema eserlerinden, her kentin kendine özgü sinema eserlerine kadar her bir yaratı da, kentli sanat olan sinemanın bu ilişkiyle bağını kuvvetlendirir. Kent sineması ya da kentsel sinema metaları dediğimizde süreç binlerce, onbinlerce filmi kapsar ve sinema tarihinden bugüne kadar yayılır. Zira sinemanın gelişimi kapitalist sürecin evrilmesinden ve sermaye birikiminin dengesinden ayrı düşünülemez. Burjuvazinin hakimiyetinde gelişen sanatlar, kent merkezli metalara yönelirken, 19. y.y'da doğan sinema da, bu kent merkezlik ve sermaye birikimlerinden doğal olarak etkilenmiştir.

Kapitalin egemen olduğu kent ve merkezi yapıları Fernand Braudel şöyle anlatmaktadır ;

"Bir ekonomi-dünya her zaman kentsel bir kutba, işlerinin lojistik merkezindeki bir kente sahiptir; Haberler, mallar, sermayeler, krediler, insanlar, emirler, ticari mektuplar buraya akmakta ve aynuları buradan yola çıkmaktadır. " (Braudel; 2004 ; 19)

İster Londra, ister New York, ister İstanbul olsun kent ve sermaye ilişkisi bütünü, kentin yaşayışını belirleyen unsur olmuştur. Merkezden yayılan kent, sanatı ve burjuvaziyi de kent merkezinde tutar, çeperlere doğru kentin yoksulları ve varoşları yayılırken, bu mekanlar ayrıcalıklı sanatsal üretimden yoksun kalarak, ötekileşmeye itilmişlerdir. Kent ve merkezindeki sanat, “ayrıcalıklı elitlerin ve onların oluşturduğu bir kültürün” yekpare bir parçası haline gelmiştir. Çeperler bu kültürel birikimden yararlanamamış ya da mahrum edilmiştir. Bu anlamda sanat, burjuvazinin tekelinde ekonominin kendisi gibi sıkışmış ayrıcalıklı bir etkinlik olmuştur.

“Merkez, ‘Kalp’ en gelişmiş ve en çeşitlenmiş olan ne varsa, bunları kendinde toplamaktadır. İzleyen halka bunun avantajlarının ancak bir kısmına sahiptir, bu avantajlara katılıyor olmakla birlikte, yalnızca parlak ikinciler alanıdır. Fazla yoğun olmayan nüfuslarıyla, muazzam çevre bunu tersine köhnelik, gecikme ve başkası tarafından kolay sömürü demektir. Bu ayrımcı coğrafya, bugün bile tarihe tuzak kurmakta, dünyanın genel tarihinin açıklamasıdır.”

(Braudel; 2004; 30)

Anlatımdan gördüğümüz gibi çevre ile merkez arasındaki ilişkinin sabiti, sanatı da bir elit eğlencesine dönüştürmekte, sinema da kapalı bir elit grup dünyasına kültür üreten nesne haline gelmektedir. Kentlerin varoluşsal yapılarıyla ilintili olarak da sanat, popüler olanın kendisiyle, elit olanın arasına sıkışmaktadır. Kentlerin çevrelerinin varoluşuna dönük olan bütün heyulalar, kendine sinemada da yer bulmuştur. İstanbul’da saraydan, birahanelere ve Beyoğlu’na uzanan sinemanın hikayesi de yer yer farklılıklar gösterse de New York, Berlin ya da Paris’ten çok farklı değildir. Kentin bütün krizleri haliyle sinemanın varoluşunu ve konusu da etkilemiştir.

Henri Lefebvre'in anlattığı gibi mimari yeni kent tasarımını ortaya koyar, bu tasarımlar sorunlu ya da farklı biçimlerde tezahür edebilir. Kentsel mekanı oluşturan unsurlar, esasında insan ya da eşyanın ya da bildiğimiz anlamda yapıların bir mübadele alanıdır. Burada bize sahte hürriyet ülküleri satılır, sahte zafer algıları yaratılır. Aslında o kadar gülünç ve komik bir mücadele olanda budur. (Lefebvre; 2013; 14)

Çünkü Marx'tan beri bilinen gerçek olan sermayenin mutlak egemenliği, kentin her zerresine de sinmiştir. Bu meta fetişizmi metanın her zerresine, diline ve hükümlerine sinmiştir. Bu durum tarihin bir ironi biçimi olarak karşımızdadır. Kent başlı başına bir meta fetişizmi alanı olarak kurulduğu andan itibaren sermayeye ya da o an ki erke hizmet etmiştir. Mimari yapı ona göre düzenlenmiş, yapı biçimleri o şekilde mantık almıştır.

Ortaçağdan sonra sermaye kentin içlerine nüfuz etmiştir. Burjuvazinin doğumu ve ilk örneklerden Paris'in sancılı dönüşümü de bu fetişizmin en esaslı örneklerindedir.

Paris dönüşümünü en iyi anlatan örnekleri Walter Benjamin'de görmekteyiz. Haussman'ın dönüştürdüğü Paris, kent sokaklarını metamorfoza uğrattırken, bütünüyle kentsel olan tüm kültürü de yeniden yapılandırır. Yeniden üretilen kültür de yüzyıllar sonra doğacak sinemayı fazlasıyla etkiler.

Benjamin'in anlatisıyla Dünya Fuarları metafetişizminin haz nesnelere haline gelmiştir. Bütün Avrupa, yeni malları görmek için sokaklara dökülmüş işçi sınıfının tüketici sıfatına kavuşmasını sermayeye müjdelemiştir.

Anlatının daha da ilgi çekici olanı Hausmann ve Paris'in yeniden inşası bölümüdür. 1800'lerin ikinci yarısı Paris'in yeniden inşasının alanıdır. Kentin yapı çekirdeği ve modern kentleri anlamının en önemli dönemeç noktalarından bu süreci iyi anlamaktır. Bir gösteriye dönüşen cadde açılışlarından bir sanatsal yaratı motifi verilen geniş bulvarlara Paris, yeniden şekillenirken, Haussman ve Napolyon'un diğer amacı ise emperyal konumunu desteklemektir. Sermayenin daha rahat hüküm sürmesi için geniş bulvarlar zaruridir. Ayrıca yükselen kiralara, daha alt sınıf olan işçiler kentin merkezinden sürülür ve yörekentlere göçmeye zorlanır. Son olarak da gizil amaç, kenti bir iç savaşın koşullarını olanaksız kılacak hale getirmek ve barikatların kurulmasını engellemektir. Paris komünü sırasında işçilere doğal sığınaklar olan bu dar caddeler her türlü barikata da olanak sağlamaktadır. Oysa ki Haussman ve Napolyon'nun yeni Paris'in de bunlara yer yoktur. Geniş caddeleri barikatları keserken, caddelerin bir ucu kışlaya bir ucu ise işçi mahallelerine, kentin teredilmiş yüzüne varacaktır. (Benjamin ; 2013; 102)

Bütün bu Paris özelinde anlatılan yeni yapılanma, kentsel dönüşüm modeli sonrasında, kentin sinema salonlarına ev sahipliği yapacağı geniş bulvarları ve hakim olan elitist tavrı da kuvvetlendirici bir yapı içerir. Sanat, geniş caddeler, lüks düşkünlü burjavizinin sokakları ve birahaneler arasında sıkışmış sinemanın çelişmesini de oluşturacak düzeni kurar. İstanbul'un 50'ler sonrası yeniden inşasıyla, öncülü olan Paris'in inşası arasında yöntemsel olarak farklılıklar olsa da sebepleri ve sonuçları arasında çok kuvvetli benzerlikler var olmuştur.

Tüketim yaratan ve emeğin her türlüünün dışlandığı kent merkezleri, izole birer kurtarılmış bölge haline getirilmiştir. Kentler, kendi kimliklerini ve yapılarını değiştirirken küçük semtler ise varlıklarını hetorejen bir yapıda sürdürmektedir. Paris'in bulvarları gibi,

kentin zengini yoksulunu ayıran büyük bulvarlar İstanbul’unda ortasında geçerek kenti ikiye bölmüştür. Bu ayrımları Tarlabası Bulvarı’ndan ve hatta Ataköy ve Şirinevleri birbirinden ayıran E-5 yolundan net olarak görmekteyiz. Her sınıf kendi kısmına çekilip, yüksek duvarları altında rahat yaşamlar, izole yaşamlar sürmeyi tercih etmektedir. Sitelere yükseltilmiş duvarların gerisinde kendilerine güvenli sığınaklar oluşturan elitlerin, yaşam biçimleri de buna göre şekillenmiş ve kentsel üretimi de, etkileşimleri de yükselen duvarların gerisinde bırakılmıştır.

Kent ve çeperlerinin birbirleriyle olan ilişkilerini en etkili biçimde anlatan yazarlardan biri de Lewis Mumford’tur. Mumford, kent merkezi ve çeperleri arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar;

“ Kentin bir zamanlar bütün katılımcıların fiziksel varlığını gerektiren doğal tekeller olan ilk işlevlerinden çoğu, bugün, hızlı ulaşım, mekanik çoğaltı, elektronik iletim, dünya ölçüsünde dağıtım yapabilen biçimlere dönüşmektedir. Eğer uzak bir köy en kalabalık merkezle aynı filmi görebiliyor., aynı radyo programını dinleyebiliyorsa, hiçkimse o merkezde oturmak, ya da o etkinliğe katılmak için onu ziyaret etmek gereksinimde bulunmaz (...) “ (Mumford; 2014; 169)

İşte bu noktadan baktığımızda kentin görünür bütün ağları daha fazla insanı ve daha fazla ortamı kopuk bir noktaya yönelmektedir. Merkezle, çeperlerin bağlantısı kesildikçe üretilen kültürde, tek tipleşmekte ve yeknesaklaşmaktadır. Sinema salonları ve filmler kitlelerin özlerinden farklı bir yöne çevrilmekte, tek tipçi dayatma ile salonlar ve filmler aynı kalıplara sokulmaktadır. Kentin kültürü de bu üretim yoksunluğundan payını almıştır. Karşılıklı olmalarına rağmen, Şirinevler ve Ataköy’de ki kültürün birbirine değememesi

gibi, kentli olan her şeyde sınıfsal yapıya tabi kalmıştır. Karl Marx'ın o meşhum sözüyle belirttiği gibi, “Altyapı, üstyapıyı belirlemiştir.”

Mumford'un bahsettiği gibi tek bir sistematik yapıdan yoksun, artık görünmez olan bitişik kentler, kentin temel özelliklerini bağlamak, buradan organik bir yapı çıkarmak yerine, daha farklı biçimde bir temsili icra eder ve onları ortadan kaldırarak, bölünmüşlük duygusunu arttırırken; çeper-merkez ilişkisini zayıflatmıştır. Gerçeklik algısını oturtsa da, sınıfsal ve ekonomik ayrımların getirdiği kentsel ayrımlar, organik yapıyı ve sınırları kuvvetlendirmiştir. (Mumford; 2014; 170)

Bütün bu anlatıda Gündüz Vassaf'ın “Kendi Kentime Ağıt” yazısında söylediği sözler akıllara gelmektedir. “Kapalı kapılar, özel korumalı şeffaf kapılar, içerden bize bakıldığında tümü şeffaf, bize karanlık görkemli binalar. Unutulmuş tünelleri susuz sarnıçlara çarparak, vınlıyarak geçen metrolar ve günümüzde hindi kılığında dolaşan kentimizin tavus kuşu, renk cümbüşünden aniden ortaya beliren gözleriyle sorardı: Durup Dururken niye beni andın diye.”

İşte bu anlatının kendisi gibi kentin yapısı da kendi insanına yabancılaşır ve renk cümbüşünden, bir griliğe doğru kaymıştır. Şeffaf camları ve korumalarıyla, büyük plazalarıyla kendi kentine yabancılaşan büyük metropollerin, küçük izole semtleri, elitist ve yabancılaşan kültür ürünleridir. İster Levent plazaları, ister Berlin Alexanplatz'in görkemli havası, kent içinde başka bir biçimde ifade biçimleri üretmekte ve ürettiği biçimlerde kapitalist sistemin beslediği üretim biçimlerine ön ayak olmaktadır.

Bugün artık kent kapitalist ve sermayedarların, “yeni sanayi kentinde” oyun alanıdır. Kent himayesi ve hikayesi onlara aittir. Üretilen kültür de, yaşayanlara yabancı hale gelmektedir. İstanbul’dan Berlin’e, oradan Paris’e ya da favelerıyla Rio De Janeiro’ya da gidildiğinde, yükselen duvarların altında zayıflayan egemenlik ve kültürel biçimler göze çarpmaktadır.

Kentin işçi sınıfları, kent merkezlerinden sürülürken, daha elit sınıflar, merkeze konumlanır ve uzaklaştırılan sınıfların mekanları yeniden üretilir. Kentsel dönüşüm modellerinin özünde, kitleleri sürme ve yoksulluğu kent merkezinden dışarı atma hevesleri yatmaktadır.

Gözden uzak olan yoksulluk, kentin çeperlerinde hüküm sürerken, gettoların isyanlarından uzak kalan korunaklı bulvarlar ve yüksek site duvarlarıyla çevrili kent merkezleri, isyanların çok uzağında kalmaktadır. Kentsel dönüşümün temel hikayesi Haussman’ın Paris’inden beri değişmemekte, isyan ve fakirlik gözden uzağa sürülmektedir. İster Tarlabası, ister Champs-Ellyse olsun, yoksulluk artık kent merkezlerinde ya da kültür biçimlerinde yer bulamamaktadır.

Bu noktada bu mega kentlerin zihinsel yaşamları ve oluşum süreçlerini inceleyen, her bir caddenin karşıdan karşıya geçişinde ya da bulvarların aşılmasında mega kentlerin zihinlerde yarattığı algıyla kırdan farkını ortaya koyan Simmel; ayrıca da bu mekanların para ekonomilerinin nasıl merkezi olduğunu da açıklıkla ortaya koyar.

“Küçük gurubun ekonomik psikolojik küresinde, ilkel koşullarda üretimin mali ismarlayan müşteriye hizmet etmesi, dolayısıyla üreticinin ve müşterinin tanış olması

önemlidir. Ancak moern metropol, nerdeyse tümüyle pazar için üretimle, yani üreticinin gerçek görüş alanına asla kişisel olarak girmeyen ve tamamen bilinmeyen satın alıcılarla doludur.”

(Simmel; 2014; 82)

Bu durum merhametsiz bir süreç yaratmıştır. Simmel, her iki tarafta parasal çıkarlarından ötürü hesaba girecektir derken, malın değeri veya değersizliği bir açık alanda ki yüzleşmenin çok daha ötesinde ve utanma duygusu olmadan değerlendirileceği görüşündedir. Para ekonomisinin metropolde başat bir konumda olduğunu söylerken, artık her şeyin yerini ikame eden bir unsur olduğunu ifade etmektedir.

Kent üretiminde ve dönüşümünde özellikle metropol yapılarda para ekonomisi ve sınıf düzeninin etkisi çok daha iyi anlaşılmaktadır. Para çantaları merkezin kalbini oluştururken, gözden ırak olan yoksulluk, duvarların arkasında saklanmaya mecbur bırakılmıştır. Simmel metropol yaşamının anlamının özünde parayı ararken, Nietzsche'nin metropole olan nefretini böylelikle anlamlandırabiliriz. Daha fazla para ve sermayenin merkeze konumlandığı bu yeni sistemin kendisi, sanayi sonrası kent algısının en bariz örneklerini oluşturur. (Simmel; 2014; 83)

Kent hinterlandı büyümeye ve sermaye de genişlemeye devam ettikçe buna bağlı olarak işçi göçü artmaktadır. Marshall Berman'ın St. Peterburg için verdiği ve ırmak kıyılarında, tahta evlere yerleşen ve gözden ırakta tutulan inşaat işçileri (Berman; 2012; 238) yeni hinterlandlar genişledikçe, yeni ürettikleriyle ters biçimlerde kentin uzak yerlerine göçmeye zorlanır.

Atomsu bir genişlemeyle yayılan gayrimenkuller, kentin her parçasında süratle genişlerken, metropolün alanı büyür ve yayılır; bu yayılma sermayenin lehine sonuçlar doğurur. Doğan yeni rant biçimleri ve yeni kuşak sermayedarlar da bundan payını alır. (Simmel; 2014; 85)

Endüstriyel kentlerin ya da daha bilenen isimleriyle sanayi kentlerinin oluşturduğu yeni zaman ve mekan kültürünün en önemli öğelerinden olan kentin kendisi ve sinema, haliyle birbirini etkilemiş ve bu ortaklık birbirini dönüştürmüştür. Bu anlamıyla yeni doğan rantlar ve sanayi toplumunun getirdikleri de hem sinemanın kendisi ve mekanını, ayrıca yarattığı mekansal iklimlerle kentin kendi kültürel yapısını ve şeklini etkilemiştir. Kültürün kendisini oluşturan öğeler aynı zamanda mimariden, kültürel değerlere birçok noktada değişiklikler yaratmıştır.

Siegfreid Kracauer ise, kent merkezi ve varoşların ilişkisinden de sıklıkla bahseder. Ayrıca sermaye ve tüketim düzeni üzerine de, parıltı dünyanın tüketim alışkanlıklarına da 1900'lerin başından bir bakış açısı getirmiştir. Panayır durumunun bu durumun ucuz bir kopyasından öte olmadığını iddia eden Kracauer; ihtiyaç nesnelерinin, bir bulvarın üstüne sıralanmış satış alanlarından, etrafa sıcaklık taşıdığını söyler. Bu tüketim festivalinin odak noktası kontrol edilemez bir kontrol durumu, trafik, insanlar ve alışkanlıkların kendi kontrolden çıkmasıyla, sermayenin kendi yaşamını bir kontrol aracına çevirmesidir. Tüketim kendi materyalleriyle, kendi kontrol algısını yaratmıştır. Süslü, taşlarla bezenmiş kullanım nesnelерinden, sahte demokratik algılara kadar her şey bir tüketim kontrolü altındadır. Burada direnç yasası minimum düzeyde ve merkezin kendi parıltısı çeperlerden haliyle çok farklıdır. (Kracauer; 2011; 19)

Bu satın alma çılgınlığının uzamsal yanları da her şeyi alma daveti getirmektedir. Herkesin her şeye sahip olabileceği algısı, beraberinde ona en az sahip olabilecek kişilere işlerken, insanlar sahte demokrasi hayalleriyle, zenginlik düşleriyle örtülmektedir. Sahipliğin temel belirleyeni ise kapitalin kendisi olmuştur.

Geniş bulvarların üstüne 1900'lerin başında yayılan panayır yerlerinden, geniş bulvarların üstüne yayılan kapalı birer "tüketim katedralleri" olan ve ibadet alanlarına dönen, AVM'lerin temel bir farklılıkları yoktur. Tüketimin kutsandığı, alışveriş bir meta değiş tokuşunun ötesinde, bir fetiş öznesi haline getirdiği, sahte zenginlik hayalleri kurdurduğu, algısal yanıltmalardan daha fazlası değildir.

Panayır yerlerinin eğlencesini günümüzde, alışveriş merkezlerine hapsedilen sinema salonları ya da tiyatro salonları almıştır. Kral çıplak diyen muhalif şarlatanlar, bir tüketim sonrası eğlencesinin parçası ve yegane değişmezi haline gelmiştir. Kompakt bir kültür algısı kitleleri esir almış, tüketim hayatın temel öncülü olurken bunu tek mekanda ve bütün ihtiyaçların karşılandığı bir katedral meydanı gibi dizayn edilmiş, yüksek tavanlı alışveriş merkezlerinde görme ihtiyacı dayatılmıştır.

Sermayenin dayattığı bu algıda, kentsel kültürü burjuvazinin himayesinde yeniden dizayn edilmiş ve arzuların kontrol ettiği yeni bir sistem yaratılmıştır. Bu arzu imalatı da kentlerin kültürel yapısını, bu arzu nesnelere etrafında döndürmüş, kentleri meta fetişminin bir parçası haline getirmiştir.

Calvino, yazısında kent, arzu ve onun getirdikleri, beklentileri durumunu şöyle belirtir;

“Kent her arzunun mutlaka yaşanması gerektiği seninde parçası olduğun bir bütünmüş gibi gelir sana, oysa o, senin keyif almadığın her şeyin tadına varır, sana da bu arzuda yaşamak ve bununla yetinmek kalır. “ (Calvino; 2013; 63)

1.2.2. Yeni mekanlarda AVM'ler ve Sinema

Megapole dönüşen büyük şehirler, anlam karmaşasını arttırarak, büyük bir kaotik ortam yaratırlar. Kent sakinleri de bu kaotik ortamdan hem olay hem de anlamlar bakımından fazlasıyla etkilenirler. 'Cite' ve 'Medine' modellerinden uzaklaşan kentin yeni yapıları, dev inşaatları, otoyolları, köprüleri ve şantiyeleri ise her anlamıyla kafa karıştırıcı ve yeni anlamlar üreticidir. Bu noktada kent sakinleri bu karmaşaya meydan okumak zorundadır. İşte bu anlam karmaşasının bir parçası da bu bütünden beslenen, kentin anlam yaratıcılarından biri olan sinemadır. (Öztürk; 2008; 4)

Anlam ve üretim karmaşası yaratan kent, kendi gibi sanatını da, yapısını da etkiler, bu bağlamda bir kültürel bozumda yaşanırken sinema bu anlam üretimindeki kaotik sürece dahil olmuştur. Sinema bir noktada metropol olana teslim olmuş ve onun için anlamlar yaratmaya başlamıştır. Modernite ya da tek olmayan anlamıyla Moderniteler (Braudel, Aktran Öztürk; 2008; 5) Megapol kentleri ve sinemanın ilişkisini de yeniden tanımlar.

Bugün kent ve sinema ilişkisi okumasında dikkate alınması gereken noktalardan biri 1920'lerde Siegfried Kracauer'in söylediği, işçilerin ya da yoksul veya yoksun kesimlerin, burjuva tarzında döşenmiş bu sinema salonlarında filme gittiği gerçeğidir.(Kracauer, aktaran Mennel; 2008; 21) Bütün bu okumalar, kentin genelinde olduğu gibi sinema içinde geçerlidir.

Sahte zenginlik hissini yaratan ve bu hissi yayarak, yoksul kesimlere umut olarak asılayan, aslında bir kast vari yapılanma biçiminde mimarı olan burjuvazidir. Kent

soyluluğu, sanayi toplumunun değişmez unsuru olurken, avam sanat sinemayı da kendinin gitmesi için uygun biçimde dizayn etmiştir.

Yüksek avizeli, fuayeli, şık salonlar sinemanın kendisinden önce, gösterişli bir ön gösterimini satmaktadır. Sinema bir modernite eğlencesine dönüşür. Klasiklerin sinemaya uyarlanmış versiyonları, kendi gösterişli, sahte kültürel algılarını tatmin ederken, yaygın salonlar ve lüks döşemeler burjuvazinin, elitist kültürünü de beslemektedir. Kent merkezinin, bir bölümü artık bu elitist kültürün simgesel mekanı haline gelmiştir.

Hızlanan toplumun yeni gösterilerinde ise burjuvazi bile gösterim dışı kalır, artık yeni dönemde önemli olan “hızla” ulaşma durumu olmuştur. Burada kent soylular ve mekanın şık tasarımları da önemini kaybeder, mimari hıza doğru evrilir. (Rosa; 2013; 35)

Bu evrilme de hem salonların yapısında hem de kentin yapısında önemli değişikliklere neden olmuştur. Kent kendi havzasında büyümeye ve bu hızın getirdiği, yeni şehirleşme ve yaşama modellerine adapte olurken, kentli sanat olan sinema da, gerek anlatı, gerekse de salon yapısı ve buna bağlı olarak işlevsel yönüyle değişikliğe uğramıştır. Çünkü mekansal tezahürler ve sinema anlatısı ayrı olarak konumlandırılmaz. Sinema öncesi ve gösterime kadar olan bütün süreçleriyle bir bütünsellik arz etmektedir.

Bu bütünsellik kentin tamamı hatta tüm dünya için geçerlidir. Kracauer durumdan şöyle bahseder; “ parıltının yeri olan kozmopolit merkezlerin hepsi, gün geçtikçe birbirine daha çok benziyor. Farklılıklar kaybolup gidiyor.” (2011, s.20) İşte bu benzerlik sinema salonlarından, mekanın kendisinin bir biçimsellik arz ettiği kentin kendisine kadar hüküm sürmektedir. Ayırıştırıcı detaylar ortadan kalkarken Paris, İstanbul ya da New York

farketmeden bütün metropoller birbirine benzemekte ve **Ekümenopolis**'te anlatıldığı gibi kent ucu bucağı olmayan bir beton yığını haline gelmektedir. Dikine kentleşen şehir, albenisini kaybetmekte ve metropol ruhu her yeri sarıp, kentin yapısını o oranda değiştirmektedir. Varoşlardan merkezlere ışıklı sokaklar uzanıyor derken Kracauer (2011, s. 20) aralarda oluşan yapay sınırları kastetmekte, bulvarlardan, sahte sınırlara, site duvarlarından, zengin ve yoksul arasında oluşturulmuş suni sınırlara göndermelerde bulunmaktadır.

Sahte batılılaşmanın ütöpik devlet idealleriyle bezenen ve dayatılan kentsel modernleşme, batılılaşmayı sonradan ve suni olarak alan bizim gibi gelişmemiş ülkelerin metropol yapılarında değişikliğe neden olmaktadır. 1950'lerde Menderes'le başlayan yıkıp yeniden yapma 'modernitesi' bugün hala kendini TOKİ veya başka biçimlerde göstermektedir. Tarihi değeri olan Majestik ya da Emek gibi sinemalara, kapitalin baskısıyla, merkezi konumlarını kaybettirilmekte ve sinemanın kültür üretim ortamları değiştirilmektedir. Tarihi sinemalar, seri üretim sunan, AVM içi sinemalarla zorla bütünleştirilirken, tekel vari kapital kuruluşlar, sinema gösterim süreçlerini ele geçirmektedir.

Bu noktadan sonra araştırmada saraydan başlayarak, Sponeck Birahanesi'ne giden orada avam bir hal alarak, burjuvazinin ilgisini çeken, daha sonra da AVM'lerde bir tüketim sonrası eğlencesine dönüşen sinema salonları ve İstanbul ilişkisi irdelenecek; kentin kendi dönüşümleri ve değişen yapısının sinema biçimlerine olan etkisi incelenecektir.

Bu değişen yapının kültür üzerindeki izleri takip edildiğinde, Beyoğlu çevresinde başlayan elitist anlayış ve kültür endüstrisi ortaya çıkarılarak, bu durumun kent kültürüne olan yansımaları değerlendirilecektir.

Kentin kendisini oluşturan kültürel doku, sanatıyla bütünlük arz ettiğinde, sanayileşen kültür, kendine fordist üretim süreçlerinde yer bularak, kültürü bir meta fetişizmi sahnesine dönüştürür. Bu sahnenin esas perdesi kitleleri tüketim sonrası bir seyirlik manzaraya düşüren yeni nesil sinema salonları ve onların yarattığı, bozuk ve ikircikli sahte demokrasi alanlarıdır.

İstanbul'un modernleşmesi 'Devlet topyasından' birbirine benzeyen sahte sanat mekanlarına, sermaye egemen toplumsal dokulara dönüşür. Kent popüler kültür ile, sahte alanlarda yaratılan kültürel elitizm arasında hapsolmuştur.

2. BÖLÜM

2.1.1. Sinema ve İstanbul İlişkisi

Kentin karmaşık ve sonsuz yapısı içindeki mimari yapısı Cumhuriyet'in ilanından sonra hızla değişmiştir. Nilüfer Narlı ve Aslı Kotaman durumu şöyle anlatır: “Dünya'nın pek çok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de özellikle İstanbul'da sinemanın popülerleşmesi ve kentsel modernleşme paralellik gösterir. İstanbul bir 'model' olarak Türk modernleşmesinin ve sinemasının odağını oluşturur.” (Narlı;Kotaman, 2010) Narlı ve Kotaman'nın belirttiği gibi, İstanbul'u anlamak Türk mimarisini ve modernleşmesini anlamak için önemlidir. İstanbul, Türkiye'nin minimal bir yansıması, bir prototipidir. Sinemanın gelişimi de bu prototipin en önemli ayaklarından biridir. Mimari izler, modern sinema dönemimize sinmiş, izler bırakmıştır.

“Türk sinemasının modern masallar vadetmesinin nedenlerinden biri kuşkusuz Demokrat Parti'nin popülist politikalarıydı. 'Her mahallede bir milyoner yaratacağız' sloganı ve yaratılan yeni zenginlerle sınıflar arası gelir dengesizlikleri artar. Menderes Hükümetinin izlediği politikalar ile kentlerde ticaret ve sanayinin özendirilmiştir. Yeni ekonomik fırsatların ortaya çıktığı bu dönemde ve 1960'lı yıllarda bazı köklü ve modern aileler yeni yapı içinde yer bulamayarak sosyal mobilité kazanamamış ve sınıfsal konumunu yitirmiştir. Bu konu, Ah Güzel İstanbul filminde şehrin eski sahiplerinden

değişen ekonomik yapıyla beraber konuk durumuna düşmeleri canlandırılmıştır.”

(Narlı, Kotaman, 2010)

Anlaşıldığı gibi Cumhuriyet ertesini dönem, mimari hareketlere sahne olmuş ve belki de bu dönemin en yıpratıcı dönemi Menderes dönemi olmuştur. Bu dönemden beri İstanbul'un taşralaştığı, kentin metropol yapısının da bu taşralaşmayı desteklediği söylenebilir. Göksel Aymaz İstanbul'un modernleşmesini şöyle anlatır: “ Türk modernitesini bütün haşmeti ve karakteriyle yansıtmaya kudreti İstanbul'a aittir. Bu konuda İstanbul mutlak şekilde biricik ve fazlasıyla bencildir“ (Aymaz, 2008, 352)

Öztürk konuyu ilgili şöyle incelemiştir ;

“Ekonomik, siyasi, kültürel ve coğrafi nedenlerden dolayı dayatılmış yolculuklar çağında sinema, seyirciyi serüvenli yolculuklara sürükledi. Bu 'serüvenli yolculuklar' genellikle her ülkenin büyük kentlerine doğruydı; Türkiye'deyse İstanbul'a doğru. Türk sinemasında İstanbul, genellikle 'mutluluğun vadedildiği' bir alan şeklinde canlandırılmıştır. Özellikle 1950 ve 1960'ların filmleri 'masalımsı' bir İstanbul tasvir ederek, İstanbul mitosunu yeniden üretti. Türk filmleri, İstanbul'un Batı'ya özlem duyan burjuva kesiminin gösterişli hayatından kesitler sunarak, yoksul ortamlarda yaşayan ve büyük şehirlere, özellikle İstanbul'a göç etmek isteyen Anadolu seyircisini Batılı İstanbul Hayatına yönlendirip bu hayallerle avuttu. Seyirciler, modernleşen bir kent, Binbir Gece Masalları dekoru altında, Amerikan veya Fransız sinema perdesinden çıkmışa benzeyen yakışıklı erkekler ve beyaz tenli sarışın kadınlar eşliğinde 'masalımsı' manzaralar izleyerek, 'keşke ben de İstanbul'da olsam' duygusuyla eğlendirildi. “ (Öztürk, Türk Sinemasında Gecekondular. s.4)

Kent ve sinema bağlamında üretilen semantik ilişki de hayal satma biçiminde ilerlemektedir. Bu alegorik kent mekanları olgusunun günümüze doğru evrilmiş biçimi ise, yeni kültür alanları ve bu alanların ürettiği 'popülerleşen ve 'sahte' demokratikleşen

sanat da hayallerin yeni biçimini satma macerası peşindedir. Özünde ticari bir sanat işi olan sinemada içinden doğduğu kentin kendinde farklı okumalara konu olmamaktadır.

2.1.2 Sinemanın İlk Gösterim Alanları

Lumiere Kardeşler'in sinemayı icadı 28 Aralık 1895 tarihine gerçekleşmiştir. Sinematograf ya da çok bilenen ismiyle **Büyülü Fener** 119 yıldır kitleleri peşinden sürüklemektedir. Kentli bir sanat olan ve kentin içinden doğan, ona konu olan ya da konu eden sinemanın, İstanbul'la tanışıklığı da ilk gösterim yeri olan "Grand Cafe"de sadece beş ay sonra olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun salonlarında bu yeni buluşun tanıtımı ve getirme marifeti ise Lumiere Kardeşlerin operatörlerinde Mösyö Jamin'in ellerinden olmuştur. Jamin, Mayıs 1896'da sinematografin ilk görüntülerini almak ve gündelik yaşamı kaydetmek için İstanbul'a getirdiğinde, aletin lambalarının kırıldığını farketmesinin ardından gösterimini gerçekleştirilemez, sonrasında ise yeni lamba getirme çabaları sırasında Türk Gümrük memurlarına takılır. Ardından o dönemin Fransız sefaretenin girişimleriyle durum Osmanlı Hariciye Bakanlığına iletilir. Yazışmalar ilgisini çeken ve dönemin padişahının elektronik aletlere merakının bilen Sadrazam Halil Rıfat Paşa'nın 20 Eylül 1896 tarihli emriyle araştırma başlatır. Sonuçta aletin ilmi olarak faydalı bir cihaz olduğuna hükmedilir ve sinemanın İstanbul kentiyle macerası da resmi olarak böyle başlamıştır. (Özuyar, 2007, s.27)

Aynı dönemler İstanbul'da İstibdat dönemleridir ve hiçbir durum o kadar kolaylıkla hallolmamaktadır. Sorunlar birbirini izler ve sinematograf konusunda zorluklar artarak devam eder. 1896'da İstanbul gelen Alexander Promio, Ali Özuyar'ın aktarmasıyla durumu şöyle anlatır : 'Türkiye'ye yaptığım geziye gelince, bu konuda kameramı büyük güçlüklerle ülkeye sokabildiğimden başka anlatılacak bir şey yok ' (2007, s.28)

İstanbul'un ilk sinema görüntüsüyle tanışması ise saray sayesinde olmuştur. Genelde Türkiye'deki hemen her yenilikte görüldüğü gibi "Devlet Ütopyası" adı altında halkı modernleştirme serüvenleri yine tepeden inmece bir tarzda hareketle ortaya çıkmıştır. Bunun doğruluğu veya yanlışlığı çok tartışılabilir bir konu olsa da, sinemanın ülkeye girişi de bundan farklı değildir. Önceleri bir eğlence olarak ve hatta bir çeşit haber alma aracı olarak kullanıldığını Ali Özuyar'ın Devlet'i Alliyede sinema kitabında aktardığı anekdotlardan açıkça anlaşılabilir. Bununla birlikte ilk çekilen filmlerin ardından filmlerinin nitelikleri değişirken eski filmlerden daha ziyade haber filmlerine geçildiğinden bahsetmektedir. Avrupa'daki bir çok olay ve gelişmenin filmlerde yer bulduğuna değinirken, bu sayede Yıldız Sarayı'ndan fazlaca çıkmayan Abdülhamit'in de böylelikle gelişmelerden haberdar olması sağlanmıştır. Dolayısıyla sinemada bir eğlence aracı olarak değil, bir haber alma aracı olarak kullanılması başlamıştır. (Özuyar; 2007; 16)

Saraydaki ilk filmlerin gösterimlerinin iki Fransız tarafından yapıldığı bunların da Jean ve Bertrand adında iki kişi olduğu bilinmektedir. Bu kişiler hakkında daha fazla detaylı bilgi bulunmamaktadır.

Artık haber alma süreçlerinde etkili olan sinema, devletin bir parçası olurken, hakkında yasal düzenlemeler yapılmıştır. Abdülhamit'e ilk sinematografiyi sunan Fransız vatandaşı Victor Constinsouza'a iki yüz liralık hediye verilmiştir. (2007;21)

Aynı zamanlarda sansüre benzer ibareler ilk kez görüldükten, bu konuda ilk resmi çalışmalarında 3 Mart 1903'teki Sinema Nizamnamesiyle² netliğe kavuşmuştur ve sansür devlet hukukunda yer almaya başlamıştır. Yine bir devlet ütopyası ve tüketimsel bir eğlence aracı olarak halka sunulmaya başlanan sinemanın etkisi de o ölçüde büyük olmuştur.

Bu noktada “Sponeck Birahanesi”ndeki gösteriden bahsedilmesi gerekmektedir. İstanbul'un, esas olarak İstanbul halkının sinemayla buluşması Sponeck Biranesi'nde olmuştur. (2004,76) Popüler kültürün simgelerinden biri olan birahanenin çatısında başlayan sinema, daha bir çok kültürel değişime tanıklık edecek ve elitlerin kontrolünden, iktidarların birer aracı haline gelecek; Amerikan sineması karşısında çökerken, ona öykünecek ve hatta belirli süreçlerde halkçılıktan seçkinciliğe kadar bir çok noktaya savrulacaktır.

Kültürel bir araç olarak sinema ve onların gösterim yerlerindeki bu değişimler, sinemanın tamamını etkileyecek ve kitleleri peşinden sürükleyen bu kentli modernite sanatı, bir kitle kültürü fenomeni haline gelecektir. Kültürel olarak bütün yapıları temsil ederken, ezilmişlerin sesinden, seçkinlerin oyuncağı olmaya kadar her alanda hareket edip, ticari amaçlar uğruna savrulacaktır. İlk gösterimden bugünkü AVM içindeki sinema salonlarına kadar ticari amaçların peşinde olan sinema, esasen kültürel yapılanmayı derinden etkilemiş ve ülkenin kültürel bozumlamalarını şiddetlendirmiş ya da baskılamaya çalışmıştır.

² “Birinci Madde: Memâlik-i hazret-i pâdîşahîde umûmî mahallerde menâzır-ı muhtelifeyi sinematograf ve lantermajik ve emsâli usûl ile irâe etmek imtiyâzı 35 sene müddetle.....’e ihsan buyurulmuşdur” diyerek başlayan ve sinemayla ilgili mevzuatları düzenleyen ilk belge olma özelliğini taşır.

“12 Aralık 1896 yılında Beyoğlu’nda Galatasaray’ın karşısında İsponek(Sponeck) Birahanesi Salonunda İstanbul’da birinci defa olarak Paris ve bütün Avrupa’nın mazhar-ı takdiri olmuş olan canlı fotoğraf lubbiyatı ³her akşam ibra olunur. “ (Özuyar; 2004; 76)

Bu ilanla İstanbul’da sinemanın halka buluşmasının serüveni de başlamış olmaktadır. Bu ilk gösteri İstanbul’da olaylar yaratmıştır. Kimi insanlar bunu günah sayıp görmek istemezken, kimileri ise bu medeniyetin yurda girişine sevinmiştir. Sinematograf İstanbul için yepyeni ve farklı bir heyecandı. Sponeck birahanesindeki gösteriler Şubat 1897’ye kadar sürmüş ve İstanbullulardan büyük ilgi görmüştür. Burada gösterilen filmlerin çoğu Avrupa’nın birçok yerine gönderilen kameramanların çektikleri haber görüntüleridir. Bu haber görüntülerinde Çarın Paris’e gelişi gibi detaylarda bulunmaktadır. (2004; 77)

Ali Özuyar’ın anlattığına göre Ramazan ayını fırsat bilerek gösterimleri birahaneden dışarı taşınır ve bir ramazan etkinliği gibi sunarak Şehzadebaşı’ndaki Fevziye Kıraathanesi’ne yoğunlaşmıştır. Halkın yoğun ilgisi halen sürmektedir. (2004; 78) Azınlık tebbadan, halkın daha yoksul kesimlerine kadar herkes yoğun olarak hareketli görüntüleri seyretmeye koşmaktadır.

Buradan da anlaşıldığı üzere, avam kesimlerden saraya; aristokrasiden yeni oluşturulmaya çalışılan burjuvaziye kadar birçok katman Büyülü Fener’e kayıtsız kalmamaktadır.

³ Fotoğraf lubbiyatı kelimesinin kökeni Eski Osmanlıları geçmektedir. Esas olarak Sinema olarak kullanılan bu tanım, Fotoğraf eğlencesi olarak tanımlanabilir. Sinemanın Büyülü Fener benzeri tariflerinden biridir. Osmanlı arşivlerindeki ilk belgelerde sinema böyle tanımlanmaktadır.

Kültürel olarak birahaneden kıraathaneye kadar daha avam ve daha kolay ulaşılabilir noktalarda ‘kentli’ halkın kültürel kullanımına sürülen sinema, ilgiyle kendi kimliğini oluşturmaktadır. Burada gösterim yerlerini süreçlerden bağımsız tutmamak gerekir, gösterilen filmlerden ziyade gösterilen yerlerde, kentin sinema kültürünün oluşmasında bir o kadar etkilidir. Beyoğlu’nda başlayan sinema macerası ülkedeki ömrü boyunca bir daha asla Beyoğlu’nu tam anlamıyla terketmemiş, yeni sermaye düzenini etkisiyle, bu elitist tavır yerini daha tüketimsel bir tavır olan AVM-sinema salonlarına bırakmıştır. Kıraathaneden- birahaneyle, daha avam ve sanatsal aktivitelerin aslında mekanı olmayan yerlerden başlayan sinema süreci, bugün daha farklı bir hal almıştır.

Kültürel olarak belirleyici olan o dönemin salonları ve yeni oluşturulmaya çalışılan kültürü, mekansız okumak ve mekanın yarattığı yeni umutları ve ütopyaları görmezden gelmek mümkün değildir. Sinema mekanıyla okunabilen kentli bir sanat olarak, Sponeck Birahanesi’nden başlayan bu süreç bugün yıkılan Emek Sineması’na kadar, yine mekanın ruhu ve gösterimde seyirci ve mekan arasında kurulan ilişkinin özelliğiyle devam etmektedir. Yine bu açılarından bakıldığında Sponeck Birahanesi’nin ruhu, mekansal olarak Türk sinema anlayışının halen üzerinde durmaktadır.

Lumiere kardeşlerin İstanbul’dan ayrılmasından sonra sinema salonlarının durumu da değişiklikler göstermeye başlayacaktır. Sigmund Weinberg’in girişimleriyle Fransız Film şirketi Pathe İstanbul’da salon açma girişimlerinde bulunmaktadır. Bunun içinde Tepebaşı’ndaki Şehir Tiyatrosunun komedi kısmı olan binada tadilatlar yapılarak mekan Pathe⁴ Sineması olarak hizmete açılmıştır. Tarih ise 1908’dir. (Gökmen; 1991; 11) Son

⁴ Paris’te 28 Eylül 1896 yılında Pathe Kardeşler Film şirketi olarak kurulan firma, 20.y.y’ın ilk yarısında dünyanın en büyük film şirketi haline geldi.

model projeksiyon makineleri ve seyircileri rahat ettirmek için salona vantilatörler takılmıştır. İmpartorluk sınırları içinde açılan ilk sinemanın müdürlüğüne ise Wienberg getirilmiştir. (2004; 80)

Ali Özuyar'a göre II. Meşrutiyetin ilanından sonra İstanbul'da ortaya çıkan karışıklıklar, grevler ve sosyo-kültürel değişimler; Pathe sinemasıyla birlikte ülkedeki sinemayı derinden etkilemiştir. Sinema Nizamnamesi yürürlükten kaldırılmış ve sinema salonlarının önü açılmıştır. (2004; 80)

Bu bağlamda İstanbul'da Avrupa ağırlıklı bir işletme düzeni ve sistem görülmektedir. Bu uzunca bir sürede devam etmiştir. Belçikalı Şark Sinemaları, Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi 164 numarada 1910 yılında açılmıştır. 1912'de Varyete Tiyatrosu'nda Santral Sineması açılır. 1913'te ise Pathe'nin en büyük rakibi Gaumont şirketi piyasaya girmiştir. Beyoğlu'da İstiklal Caddesi 112'de yeni salonunu açmıştır. Ardından ise Amerikalılar sektöre Lion ve Artistik sinemalarıyla girmişlerdir. (Gökmen; 1991; 11)

Sinema salonlarının büyük çoğunluğu Rum kökenli Osmanlı vatandaşlarına aittir. Bu durumdan da Osmanlı Devleti'nde burjuvazinin hangi katmanın elinde olduğu, kültür üretim sürecinde kimlerin etkin olduğunu çok net anlaşılmaktadır.

Kültür üretim sürecinde gayri müslüm tebaa daha etkin olarak ortaya çıkmaktadır. İstanbul'un yerli haklı olan tebaa⁵ da kültür üretim sürecine katkıda bulunmakta ve sinema salonlarının yönetimini üstlenmektedir.

İstanbul'un ilk sinemalarının gayrimüslimler tarafından açıldığından bahsedilmekle birlikte, İstanbul'da müslüman halkın açtığı ilk sinemalara da bakılması gerekmektedir. Bunun için farklı rivayetler mevcut, Ali Özuyar ilk Türk ve Müslüman kökenli vatandaşların 1914 yılında faaliyete geçtiğinden bahsetmektedir. “19 Mart 1914'te Murat Bey ile Cevdet (Boyer) adında iki ortak Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesi'nde **Milli Sinema**'yı açmışlardır. Ardından Ali Fuat (Uzkinay) ile Kemal ve Şakir Seden kardeşler dayıları lokantacı Ali Efendi'nin desteği ile Ali Efendi Sinemasını açma girişiminde bulunmuşlardır.” (2004; 81)

Aynı konuyla ilgili Mustafa Gökmen ise şunları belirtir;

“Şehzadebaşı'nda Sinei Heves Tiyatrosu (Sonradan Milli Sinema olan yer) açıldı ama başarılı olamadı. İşletmeci durumunda olan Musevi vatandaş işi yürütemeyince burada aynı yerde gösteri yapan Muhsin Ertuğrul'a devretti. O da birkaç aylık denemeden sonra civardaki bir kırtasiyeciyeye bırakarak Paris'e gitti. Kırtasiyeci geleceğin büyük sinemacılarından biri olacak Kadri (Cemali) beydi. Sinemayı hangi tarihte açtığını bilmiyoruz. En yakın ihtimal olarak devir işinin 1914'ün son aylarında yapıldığını, açılışın 1914'ün ilk aylarında olduğu tahmin edilebilir. Buranın İstanbul yerlileri tarafından açılan ilk sinema olduğu akla gelebilir. Ama 1914'ün ilk aylarında mevcut bir sinema daha var. Bunu bir gazete zabıtasındaki haberdan

⁵ Genellikle monarşik ya da teokratik yönetimlerde halk için kullanılan tanım.

öğreniyoruz. Haber aynen şöyle; Sinema kordelası şirketi. Taşkasaptaki sinemadan sirkat edilen kordelalar bir dükkanda bulunmuş, bunları müstahdem Süleyman Saffet'in sattığı anlaşılmıştır. (Sabah 2.1.1914)"⁶(1991,11)

Mustafa Gökmen'in anlatımına göre ilk yerli Türk ve Müslümanlara ait sinemanın tarihi 1913'lü yıllara gitmektedir. Bu manada ilk kışlık sinemanın bu Taşkasaptaki sinema olması gerekmektedir. Bu bağlamda Muhsin Ertuğrul'un yeri 1914'ün sonu olacak ve Milli Sinemadan önce mi yoksa sonra mı açıldığı sorusu kronolojik durumu belirleyecektir.

Türk ve Müslüman nüfusa ait olan sinemaların hemen Dünya Savaşı öncesine rastladığına dikkat çekmekte fayda vardır. Avrupa'daki karışıklık ve ekonomik durumların sinema sektörünü Avrupa içinde etkilediği göz önüne alınırsa, yavaş yavaş sinema sektöründeki değişimde kapital'in değişiminin izleri açısından önemlidir. Sinema salonlarının dağılımına genel olarak bakıldığında sermaye ve zengin sınıfın izlerini yakalamak mümkündür. Özellikle bu bağlamda ilk yıllarında daha halk kökenli olsa da 7. sanat anlamında entellektüel birikim genel sermaye olanağının etkisinde görülür.

1914 ve sonrasına gelindiğinde ise hem İstanbul hemde bütün Avrupa için durumun değiştiği görülmektedir. 1. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber gerek ekonomik gerek de film çeşitliliği olarak daha fazla propanganda içerikli kaynaklara ulaşılmaktadır. Mekanlar ise İstanbul bazında artmayı sürdürmektedir ve sinema salonları daha fazla tiyatro içeriğinden çıkıp, sinemaya özel salonlara doğru evrilmektedir. Bu yıllarda Pera'da daha çok gayrimüslimler, yabancılar, azınlıklar özellikle Levanten kesim yaşamaktadır.

⁶ Kordela kelimesi, 1960 yılının ortalarına kadar, sinema filmi kelimesinin yerine kullanılmaktadır.

(Önder ve Baydemir 2005;117). Özön'e göre, bu dönemde çeşitli gösterilere rağmen, sinema, ikinci Meşrutiyet'in ilanına kadar (1908) Osmanlı'da bir sıkıntı olarak kalmıştır. Daha çok Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi çeşitli eğlenceler yanında, 'gâvur işi' bir eğlence olarak anılmıştır. (Özön. aktaran ; Hayır ; 31; Sayı, 351)

1915 ve 1919 arasında açılan sinema sayısı 28'dir. Bunlardan bazıları ise eski salonların yeniden açılması ve kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda 12 yeni sinemanın tam adresleriyle kayıtları vardır. Kadıköy bölgesinin ağırlığı olduğu gözlemlenmektedir. Bu dönemde sinemalar Beyoğlu ve Kadıköy bölgesinde yoğunlaşmakta olup, İstanbul içinde de sermaye değişimleri ve kültür birikimlerinin hareketi açısından da okunarak, Kadıköy'ün önemli bir merkez olarak ön plana çıktığı görülmektedir. 4 yeni sinema Kadıköy ve civarında faaliyet göstermeye başlamıştır.(1991; 24-28)

Aynı duruma ilişkin sinemacı olan Oğuz Makal'da 1915-1922 yılları içinde yaşanan savaş ortamının bu alanda güçlü yatırımcıların ortaya çıkışını engellediğini söylemektedir. (Makal, 1987:11).

2.1.3. Cumhuriyet Dönemi Sinema Salonları

Cumhuriyetin ilanı ile İstanbul'a Hollywood sinemasının girmesinde paralellik vardır. Bunun sebeplerinden biri tabii ki savaş Türkiye'sinde film çekmenin güç olması iken diğer bir sebebi ise o dönemde bu imkanlara sadece ordunun sahip olmasıdır. Birinci Dünya savaşı sırasında gördüğümüz bir kaç film ise ordu dairesinin çektiği propaganda filmleridir.

Hollywood filmlerinin yurta girişi, Lozan Antlaşmasının ertesinde, TBMM Hükümeti ile ABD yönetimi arasında 6 Ağustos 1923 yılında imzalanan dostluk ve ticaret anlaşmasının ertesinde olmuştur. Avrupa sinemasına göre görsel olarak daha kuvvetli olan Hollywood sineması kısa zamanda çokca ilgi toplamayı başarmıştır. (Özuyar; 2004; 48)

Bu sıralarda başta Metro-Goldwyn Mayer olmak üzere bir çok film şirketi Türkiye pazarına girerken ve temsilcilikler açarken bazıları ortalıklar kurmuştur. Kemal Film, Universal'in, Opera Film, United Artsit'in; Fanemet Film'de Paramount ve Metro Goldwyn Mayer'in şirketlerinin temsilciliklerini yapmıştır. Tüm bunların sonunda MGM, Fanamet filmi devre dışı bırakarak, kendi temsilciliğini açmıştır. Ancak bu yöntem uzun süreli olmamıştır. (2004; 49)

Aynı dönemlerde ise Türkiye'yi sinema salonu anlamında yeni bir furya olan yazlık sinemalar etkisi altına almıştır. Açık sinemaların yarattığı hava, herkesi sinemaya çekerken, değişik de bir sinema deneyimini izleyicilerine yaşatmaktadır. Sessiz sinema da orkestralar da arzı endam ederken, sinema salonları da orkestralı ve açık havalı yeni

deneyimler yaşamaktadır. İzlenen filmlerden, mekanın yarattığı atmosfere ve dünyaca tanınan orkestraların çaldığı müziklerle bir rekabet piyasası da sinema dünyasını sarmıştır.

Üsküdar Açık hava Kamer Sineması'nda Bülbüllü Salih Efendi'nin mahdumu Selahattin Efendi'nin orkestrası çalmaktadır. Bu aynı dönemlerde yayınlanan bir tefrikadan öğrenilmektedir. Çukurçeşme'de Saffettin Bey'in konağının yanında ki yazlık sinemada ise İsmail Hakkı'nın İncesaz Topluluğu çalmaktadır. Kapalı Sinemalarda ise Asri Sineması'nda üstad Goldenberg'in orkestrası ‘‘ Aşk Haftası yahut Yedi Zevk ve Sefa Günü’’ filminde izleyenlere çalmaktadır. (Özuyar; 2014; 90-91)



Fotoğraf; Sabah Gazetesi. Bknz; Kaynakça

1923 yılında Beyoğlu'nda Elektra ve Elhamra ⁷ sinemaları açılmıştır. Elhamra Sinemasının tarihi anlamda bir çok önemi olsa da, mekansal olarak Beyoğlu, sinema kültürünün en önemli parçalarından biri haline gelmiştir. Kültürü oluşturucusu olarak, sinemanın mekansal yapısı ve kudreti, o civarda oluşan elitist kültürün en önemli taşıyıcılarından biri haline gelir.

Beyoğlu çevresinde oluşan “Parizyen” sanat kültürü ve yatay mimari anlayışla gelişen kültürün taşıyıcı kolonlarından biridir. Sinemanın mekansal anlamı ve yeni cumhuriyetin idealleri de bu mana da birbiriyle örtüşür. Mekansal anlamda üretilen kültürün yeni umut mekanları ve devlet ütopyasının anlatıcı değerleri böylelikle buluşmuş olur. Kültür devriminin simgelerinden olan Elhamra merkezde konumlanmış bir

⁷ Elhamra Sineması, geçmişte İstanbul'da yer almış tarihi bir sinema salonu ve tiyatro sahnesidir. İstiklal Caddesi'nde, eski adıyla Grande Rue de Pera'da, 320 numarada bulunan ve "Fransız Tiyatrosu" adı verilen binanın, 1831'de çıkan büyük bir yangında yanarak kül olmasının ardından, binanın yerine bir İtalyan (Giustiniani) tarafından yaptırılan yeni ve görkemli bina yeniden tiyatro olarak inşa edilmiştir.

Sekizer kişilik 26 locası ve altın yıldızlarla, ön sıralardaki deri koltuklarla, kubbe şeklindeki tavanıyla süslü bina, Kristal Palas adıyla anılmaktaysa da iş yapamaması üzerine el değiştirerek bir süre halı ve mobilya dükkânı olarak kullanılır. Arapzade Sait Bey'in binayı satın almasıyla; 1923 yılında Elhamra Sineması haline gelir.

1936 yılında yine el değiştiren yapı, Sakarya Sineması adını alır. 1944 yılında yeniden Elhamra adıyla film gösterimlerinin yapıldığı sinema salonu, iş yapamama nedeniyle tekrar tiyatro salonu haline getirilerek; Gülriz Sururi - Engin Cezzar Tiyatrosu ile Toto Karaca'nın yönettiği İstanbul Tiyatrosu, Elhamra'da birçok oyun sergilemiştir.

1976 yılında yeniden sinema salonu haline getirilmesiyle, günün cinsel içerikli filmleri modasına uyan yapı, 15 Şubat 1999'da yine bir yangınla sarsılarak kullanılamaz hale geldi. Yerine inşa edilen bina, gece kulübü olarak kullanıma açıldı. Elhamra Sineması, Atatürk'ün de iki kez film izlemesi, Muhsin Ertuğrul'u tebrik etmesi, ilk Türk sesli film yapımı olan İstanbul Sokakları'ndanın oynatılması, özgün biçimini koruyan en eski İstanbul Tiyatrosu olma gibi özelliklere sahiptir. (Vikipedi, Elhamra Sineması)

batılılaşma sembolü haline gelir. Emek Sineması'nın daha sonraları taşıyacağı bu misyon, öncülleri ve berileriyle yeni Cumhuriyetin ihmal ettiği İstanbul'un, kültürel devrimlerdeki anlamı açısından da önemlidir. Beyoğlu, Parizyen külütürün merkezi, hatta kentin merkezi haline gelirken, sinemalar da bu merkezin, temel kültür eksenleri olmaktadır. Beyoğlu'ndan yayılan batılı kültür ve merkez-çevre ilişkisinde ki o kopuş, Türkiye Cuhuriyeti'nin kültürel anlamda da eksenini belirler. Devlet Ütopyasının dönüşümü de yine kültürel mekanlardan başlayarak etkisini hissettirmeye başlar.



Fotoğraf; Cumhuriyet Gazetesi. Bknz; Kaynakça

Beyoğlu ve çevresinin mimari değişimlerini anladığımız takdirde, kültürel üretim ve popüler kültür ile kültürel elitizm arasına sıkışan İstanbul ve sinemalarını da net olarak anlayabiliriz. Mimari yapıları inceledikçe ve oranın önemlerini kıyasladıkça, merkez-çeper kopuşlarını ve Beyoğlu özelinde mekanların homojen yapısının önemi de anlaşılmış olacaktır.

Çeperde kalan koşullar ve merkezin kendine özgü koşulları içinde mimari olarak değerlendirmeler zaruridir. Yeni Cumhuriyetin ilk hamleleri İstanbul dışında olmaktadır, Ankara merkezleştirerek, merkez olarak öne çıkarılmaktadır. Yeni burjuva yaratma hareketinin temel merkezi de bu anlamda Ankara'dır.

Bütün bunlara rağmen kırsal alandan metropole doğru evrimleşen Ankara dışında, İstanbul, gerek etniksel çeşitliliği ve gerekse kültürel ortamıyla ve şartlar olarak unutulmuş olsa da bir süre sonra kendini hatırlatarak, kültür başkenti konumuna tekrar ulaşacaktır. Merkez olarak ise kent, Tarihi Yarımada'dan daha ziyade Beyoğlu ve çevresine kayacaktır. Yeni elit bu bölgede egemen olmaya ve kültürü belirlemeye başlayacaktır. Aynı zaman da giderek genişleyen yapısıyla yeni kültürün de merkezi olan sinemaları ve sanatı kendine çekecektir.

Bu noktada mimari gelişmelere bakmakta fayda vardır. Batıda özellikle "Bauhauss ve CIAM" çerçevesinde gelişen ilerici düşünceler Türkiye'ye de ulaşmakta gecikmemiştir. 1930'larda kimi Türk mimarları çağcıl uluslararası üslup doğrultusunda yaklaşık on yıl süreyle kübizme ve betonarmeye dayalı yeni Batıcılık örnekleri vermişlerdir.

Ankara Sergievi (Şevki Balmumcu, 1933), İstanbul Üniversitesi Gözlemevi (Arif Hikmet Holtay, 1934), Florya Deniz Köşkü (Seyfi Arkan, 1934), Taksim Belediye Gazinosu ve başta Kadıköy Halkevi (Rüknettin Güney, 1938) olmak üzere pek çok halkevi binası ve Yalova Termal Oteli (Sedad H. Eldem, 1935-38) bu dönemin dikkate değer yapıları arasındadır. 1940'ta Türk mimarlarının sayısı 150'dir. (Sözen, 1984, 27)

1930'lardan sonra Kemalist ideolojiyle eklemlenen devletçilik anlayışının mimarlığı doğrudan etkilediğini görülür. Bir arada yürütülen bütün ve bütün yurt içine yayılan bayındırlık hareketleri devlet girişimiyle gerçekleşirken, bu dönem mimarlığının devlet ideolojisinden beslenen bir işlevsellik ve anıtsallık arayışı içinde olduğunu anlaşılır. (Batur, 2007, 88-89)

Aynı zamanda Osmanlı köklerinde de bilinçli olarak bir kopuşun gerçekleştiği dönemdir. Yeni burjuvazi iskan kavramına değişik bir anlam kazandırırken, modernleşme bir erdem olarak kabul görmeye başlamıştır.

Yurt dışından gelen yabancı mimarlar gerek uygulama da gerek eğitim de hatırı sayılır bir yer edinmeleriyle tanımlanacak olan bu dönem antitezini ancak “İkinci Ulusal Mimari Akımında” bulacaktır.

20. yüzyıl şehircilik tarihi için son derece önemli bir planlamacı olan Prost, ki kendisi İstanbul'un Cumhuriyet mimari olarak bilinmektedir, öğrenciliğinden itibaren tanıdığı ve çok etkilendiği İstanbul'u ele alırken, bir yandan kentin özgün topografyası, dokusu ve mimari anıtlarını korumayı, diğer yandan da çağdaş altyapılarla donatmayı hedeflemiş, hijyen koşullarının sağlanması, ulaşımın rahatlatılması, rekreasyon alanlarının

düzenlenmesi, tarihi-kültürel açıdan önemli yapıların ortaya çıkarılması gibi pek çok soruna birbiriyle uyumlu çözümler getirmeye çalışmıştır. Tarihi Yarımada başta olmak üzere, Galata-Beyoğlu ve Eyüp bölgeleri için Prost'un geliştirdiği önerilerin bir kısmı, uygulamaya konulmuş, bazıları ise rafa kaldırılmıştır.

Tarihi Yarımada ile Beyoğlu yakasını birbirine bağlayan ve Haliç üzerinden köprüyle geçen metro hattı ya da Yenikapı'da deniz, metro ve kara ulaşımının birbirine eklemlenmesi gibi bazı önerileri ise hâlâ güncelliğini korumaktadır.

Aradan geçen yarım yüzyılda, İstanbul gibi tarihsel bir metropolün çağdaş planlamasına ilişkin pek çok farklı yaklaşım gündeme gelmiş olmasına rağmen Prost'un 20. yüzyıl İstanbul'unu biçimlendiren mimar-şehircilerin başında geldiği ve günümüz kentine damgasını vurduğu inkar edilemez. (İmparatorluk Başkentinden Cumhuriyet'in Modern Kentine: Henri Prost'un İstanbul Planlaması. 2010)

Proust'un ana fikri İstanbul'un dokusuna zarar vermeden anıtların arkeolojik ve mimari özelliklerini ön plana çıkararak kenti modernize etmektir. (Angel, sayı 532, s.32)

1940-1950 yılları arasında mimarlık dönemi "II. Ulusal Mimarlık Dönemi" olarak adlandırılır. Birinci Ulusal mimarlık döneminin ardından iki önemli olay bu yeni dönemin mimari anlayışını etkilemiştir. Bu dönemi etkileyen en önemli olaylar ise Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü ve hemen ertesi yıl İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesidir. Almanya'da Nasyonal Sosyalistler, İtalya'da Faşistler geniş yığınları etkilemek için, aşırı milliyetçi-ırkçı düşünceleri kendi amaçlarına uygun kullanıyorlardır. Bu çerçevede Avrupa'da tekrar geleneksel anlayışa bir dönüş yaşanmaktadır. Dolayısıyla, tüm alanlarda

olduğu gibi, mimarlık alanında da daha önceki uluslar arası sanat anlayışından uzaklaşmıştır.

Aynı etki kısa bir süre sonra, Türkiye’de de görölmeye başlamıştır. Ancak bu sefer geleneksel tasarım etkisini, Osmanlı ve Mimar Sinan’ın anlayışı yerine, geleneksel konut mimarisinde devam ettirmiştir. Dönemin mimarları, tasarımlarında geleneksel yapı malzemesi ve Türk evinin tasarım anlayışını yeniden yorumlamışlardır. (Gül, 2011, s.123) Mimarlık eğitimi veren okullar gittikçe örgütlenerek etkinliğini artırmıştır. 2. Dünya Savaşı ile yurdumuza gelen mimarlar (Paul Bonatz gibi) üniversitelerde eğitim vermeye başlamışlar ve kendi mimarlık anlayışları ile o dönemin siyasi düşüncelerini yansıtan eserler vermişlerdir.

Bütün bu mimari anlayışları özetledikten sonra sinema salonları ve dönemin kültürel atmosferini değerlendirmekte fayda vardır. Mimari olarak yaşanan gelişmeler bu anlamda sinema salonlarının gelişimini de fazlasıyla etkilemiş ve sinema gösterimleri de bu manada değişiklikler göstermiştir. Salonların ve sanat çevresinin gösterdiği değişiklikleri incelenecek ve ilk etapta Beyoğlu çevresine bakılıp oradan da Kadıköy gibi yine merkezlerin hareketlenmelerini araştırma konusu edilecektir.

Cinsiyet eşitliği açısından ilk sinema örneklerini de yine bu zamanlarda görölmektedir. Kadın ve erkeğin ilk kez birlikte sinemaya gidebilmeleri deneyimi “Modern” Başkent Ankara’da gerçekleşmiştir. O dönemlerde İstanbul’da ise Kadıköy sinemalarında kadınların erkekleri görmeleri yasaktır. Perdelerle birbirinde ayrılan farklı cinsler ancak öyle film seyrebilmektedir. Bir süre sonra İstanbul’a egemen olan modernist görüşler ve sinema sonunda da İstanbul’un egemenliğine girecektir. (Öztürk; 2014; s.269)

1.1.4. Popüler Kùltür ve Sinema Mekanları

1950’li yıllara gelindiğinde hem ÷lke olarak Tùrkiye çok değişirken, ÷lkenin odağında Ankara’dan İstanbul’a kaymıştır. Kentin halen en büyük sorunlarından biri olan göç o dönemlerde bütün şiddetiyle İstanbul’u vururken, metropolleşen kent bir bakıma kırsallaşmıştır. Dünyanın bütün megopollerinde olduğu gibi İstanbul’a hızlı kentleşmeyi yaşamış ve yoğun göç atakları altında kalarak kırsal bir yapıdan hatta yer yer feodalleşen bir yapıdan nasibini almıştır. Kalküta, Mexico City, Rio de Janeiro, Kahire ve İstanbul bu kentler kapitalist çarkların uğrak kalabalık merkezleri haline gelmiş ve birer modernite üstü haline gelmişlerdir.

İstanbul’daki nüfus patlaması 1950’den sonra ÷lkenin tarımsal yapısındaki dönüşümler ve sanayileşmenin hız kazanmasıyla olur. 1950’de yaklaşık 1 milyon olan nüfus, 1990’da 7 milyon 309 bine yükselir. 22 Ekim 2000 sayımı kadük olduğu için bugünkü nüfus ne yazık ki tam olarak bilinmemektedir. 14 Mayıs 1950 seçimleriyle iktidara gelen Demokrat Parti’nin ekonomik ve toplumsal anlayışı da bu göç olgusuna hız kazandırır. Sanayileşme ve hizmetler büyük şehirlerde gelişir. Nüfusu çekenler de doğal olarak o şehirler olurlar. Bu dönemde herhangi bir planlama söz konusu değildir. Her şey, hükümetin “bırakın yapsınlar, bırakın geçsinler” anlayışı doğrultusundadır. “Küçük Amerika” ve “Her mahallede bir milyoner” yaratma vaatleri iç göçü hızlandırırken bundan en büyük payı, “taşı toprağı altın” İstanbul alacaktır. (Hasol, s; 48)

Menderes’in imar programı her şeyden önce İstanbul’un genelinde geniş bulvarlar açmaya dayanmaktadır. Savaş sonrası dönemin pek çok siyasetçisi gibi Menderes’in otoyollarına büyüüne hapsediğini söylemek yanlış bir açıklama değildir.

Murat Gül araştırmasına duruma yaklaşımı şöyledir;

“ Menderes'in imar programı hem Tarihi yarım ada içerisinde hem de dışında ana ticaret merkezlerini birbirine bağlayan ve Marmara Denizi kıyıları ile haliç kıyılarını çevreleyen pek çok ana cadde yapılmasını öngörmekteydi. Başbakan İmar Programının temel amacını şöyle sıralıyordu: Trafik sıkışıklığını azaltmak, mevcut sokak dokusunu yeniden düzenlemek, büyük camilerin çevresindeki binaları yıkmak, yeni caddeler yapmak ve yabancı ziyaretçiler için İstanbul'un cazibesini arttırmak” (Gül; 2001; s.180)

O dönemin genel konjonktürü, ithal ikameci sanayileşmenin gelişimini öngörmüştür. Hükümetin aldığı ekonomik kararlarla, özel girişimin "doğal" eğilimlere biçimlenmesi hedeflenmiştir. İthal ikameci sanayinin de İstanbul merkezli olarak gelişimi, kentin cazibesini daha da arttırmış, ülkedeki ekonomik açıdan oluşacak bölgesel eşitsizliği tetiklemiştir.

İstanbul, her dönemde insanlar için bir cazibe merkezi olmuştur. İlk göç dalgasıyla gelenler, Haliç çevresiyle sur dışındaki sanayi kuruluşlarının çevresinde yerleşmiş, Kâğıthane ve Zeytinburnu'nda, ilk gecekonduların çekirdeklerini oluşturmuştur. 1951'de kentin tümündeki gecekonduların sayısı 8.500 iken, 1957'de yalnızca Zeytinburnu 26 bin konutta 60 bin kişinin yaşadığı bir “gecekondular mahallesi” haline gelmiştir. Nüfusu hızla artan Zeytinburnu, 1957'de ilçe statüsüne kavuşmuştur. Anadolu yakasında da Ankara Asfaltı (E5 Karayolu) üzerindeki sanayi kuruluşları çevresinde gecekondulaşma başlamıştır. (2001; s.185)

İkinci büyük gecekondulu mahallesi ise ilk kez 1950'lerde Bulgaristan ve Yugoslavya'dan gelen göçmenlerin yerleştirilmesiyle oluşan Taşlıtarla'da ortaya çıkmıştır. Taşlıtarla, daha sonra Anadolu'dan gelen göç akınlarıyla da büyümüştür. 1950'lerin üçüncü büyük gecekondulu alanı ise Kağıthane çevresinde gelişmiş, yeni sanayi alanları açılması ile Halkalı, Maltepe gibi denetim dışı alanların parsellenerek gecekondulaşmasına neden olmuştur. Daha sonra da çıkan af yasaları ile bu alanlar yasal bir boyut kazanır. Tüm bunlar yapılırken, kentin tarihi envanterinden büyük kayıplar verilmiştir. Tarihi yapılar, 30 ve 50'şer metre genişliğindeki yolları açmak için yıkılmış, bazı meydanlar yollara dönüşerek yayaların mekanları arabalara bırakılmıştı. (Gül; s.191)

Haussmancı bir anlayışla hareket eden Adnan Menderes döneminde, İstanbul yeniden yapılandırılmaya uğraşılırken, kalan mimari değerler de yerle bir edilmiş olur. İstanbul, Levanten, Bizans, Rum ve Osmanlı'dan kalan son tarihi hatıraları da böylece yok edilmiş oldu.

Taşralaşan İstanbul'un en büyük sorunlarından biri olarak gözüken ise "eski İstanbullular" ve "yeni gelen taşralılar" arasındaki o büyük uçurumdur. Kentin esas sahipleri olarak kendilerini görenler ve kültür üreticisi olarak kentin merkezini yapısını sahiplenen yapı diğerlerini ötelere ve uzaklaştırır. Bu öteleme durumu kentin diğer sahiplerinin dışarda kalmasını ve kent kültürünün kendi yeknasaklığını ve elitist yapısında kalmasını sağlar.

Kültürde buna olarak melankolik bir yapı bir alır. Bu melankolik yapının gereği de şehri kenisine dair hüznü bir hava oluşturur. Bu havanın içinde ise kentin yeni gelenleri

Amerikalı sosyal Antropolog Erving Goffman'ın kullandığı ifadeyle stigamalı(damgalı) olarak görülürler. (Öztürk; 2014; s.270-271)

Bilinmesi gerekense hiçbir ama hiçbir kent homojen bir kültür atmosferinde hayat bulmamaktadır. Kentler doğaları karmakarışık ve komplike organizmalardır.⁸

Kentlerin kendileri de artık sermaye ve onun ürettiği “globalize” kültürün tekerciliği altındadır. Üretilen kültürün demokratikleşmesi gibi sahte hayallerde bizahati bu durumun bir sonucudur. Globalleşen kültür her yerde Walter Benjamin'nin düşlerinin aksine değerlenene yapıtları değil, aksine tek düzeleşen ve metalaşan yapıtları ortaya koymaktadır.

Globalizasyonda demokratikleştirme hayalleri yerine, kültürleri yeknasaklaştırmış, ırkçılığı tetiklemiş ve dinciliği körüklemiştir. Demokrasi ancak hayallerde var olabilen sığesal değerlerin ürünüdür artık, kentin kendisi ötekiler ve öteki olmayalar arasında bir arenadır.

Kimi zaman sermaye sahipleri değişse de, iktidarlar el değiştirse de, esas olan kültürel arenalarda savaş, kimi zaman Tahrir Meydanı'nda, kimi zamanda Gezi Parkı'nda şiddetli

⁸ Organizma sözü bilinçli olarak kullanılmıştır. Modern kentler yapıları gereği bir hassa da giriş çıkışın yoğun olduğu, ulaşım ve sosyo-kültürel yapının değişkenlik arz edebildiği ve dinamik sınırların içine hapsolmayan yapılarıyla birer hareketli varlıklardır.

Kendileri birer kültürü üreticisi olarak, ana merkezde konumlanan kentler, değişen yapılarında merkez ve çeper arasındaki ilişkiyi de şiddetle belirler. Bu bakımda gerek sanatın her alanında olsun ama özellikle de sinemada kentler birer yaşayan varlıklar ve hareket halindeki organizmalardır.

bir biçimde ifade eder. Kentlerin kendileri birer arenaya ve mücadele alanlarına dönüşürken yeknasaklaşan ve gercileşen kültüre birer meydan okuma alanı da olmuştur çelişkili bir biçimde. Bu çelişki de birçok biçimde ve değişik alanlarda ama en çok belirleyici olan kitle ve popüler kültür de kendini hissettirmektedir.

Sinemaya geldiğimizde ise 1950 ve 60'lı yıllarda, Türkiye'nin kent merkezlerinde en önemli sosyal ve sanatsal etkinlik olarak kabul edilmektedir. İstanbul sinemaları altın dönemlerini yaşamaktadırlar. Beyoğlu, kültürü üretiminin merkezi sıfatını tam bu yıllarda tekrar kazanır, sinema salonları ardı ardına açılırken, üretim ve tüketimde hızlanmıştır. Yılda 100-150 arasında yerli film yapılmaktadır.

Bütün bunların yanında Hollywood ve yabancı film yapımcıları özellikle Pathe gibi şirketler İstanbul'dadır. Döviz sıkıntısı ve teknik zorluklar film ithalatını sınırlandırmaktayken, Avrupa'da ve Amerika'da ödüller kazanan filmler bir-iki yıl sonra Türkiye'ye getirilebiliyordur. Buna rağmen sinema yine de ilgi görmektedir, sinema gişelerinin önünde bilet kuyrukları oluşup, köşe başlarını ise bilet karaborsacıları tutuyordur. Suarelerde yer bulabilmek için haftalarca önce bilet almak gerekmektedir.

Sinema salonları bütün bu şaşalı dönemlerinde İstanbul'un en elitist mekanları arasında yer almaktayken ayrıca kültür belirleyici konumlarını da korumaktadır. Beyoğlu'nun ayrımcı ve yeknasak aristokratvari bu burjuvazisinin kültürel istekleri sinema salonlarının yapısına da sirayet etmiştir.

Beyoğlu'nda yakın zamanda yıkılan ve kültürel mirası parçalanan ve temel oluşturduğu kentsel motifleriyle sinema hayalleriyle kaybolan Emek Sineması'nın yanı sıra, Yeni Melek, Saray ve Atlas Sinemaları İstanbul'un en önemli salonlarıdır.



Fotoğraf; hayalperdesi.net. Bknz; Kaynakça

O dönemlerde sinema salonları bugün AVM içlerinde gördüğümüz ölçülerde mini salonlara yani 100-150 kişilik salonlar kadar küçük değilken, büyük salonların seyirci kapasitesi 1000-1500 arasındadır.

Dev salonlar, iki veya üç katlı inşa ediliyorlardı. İlk katta önden 8-10 sıra “Birinci” olarak ayrılıyordu bu bölüm en ucuz alandı.

“Parter” olarak adlandırılan salonun diğer kısmı en gözde olan bölümdür. Parter’in üzerinde “1. Balkon”, onun da üzerinde en ucuz tarife olan “Üst Balkon” ya da “Paradi” olarak da adlandırılan “2. Balkon” yer almaktaydı. (Alarko Holding Tarihinden)⁹

1980’lere gelindiğinde ise Türkiye’de mimarların kimlik konusunda giderek artan farkındalığı, gerçek modernizmle haksız bir şekilde özdeşleşen modern vernakülerin resmi ya da özel çeşitlerine duyulan tepkiyle gelişti. 1980’li yıllarda modernizm her alanda olduğu gibi, mimarlıkta da günah keçisine dönüşmüştür. Tartışmanın anahtar sözcükleri, “kimlik kaybı” ya da “kimliksiz çevreler” olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin tartışmalarında iki temel kaygı göze çarpmaktaydı: Birincisi, yeni yapılar ve kentlerin ayrımlanabilir bir ulusal kimlik ya da karakter sergilemeyeşine yönelik kültürel bir kaygı; ikincisi ise ulusal olup olmaması bir yana, ortada hiçbir kimliğin, karakterin bulunmayışından duyulan rahatsızlıktır. (ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, (11:1-2) 1991 (yayınlanışı 1993)

Konut mimarisindeki üslup farklılaşmalarının geri planında pozisyonel bir kültürel kimlik¹⁰ iddiası yoktur; apartman ve villaların gelenekselci ya da modernist görünümleri, yapan ya da kullananların ideolojik konumlarından bağımsız olarak, ya tamamen tesadüfi ya da beğeni kalıplarına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de kentlerin başlıca figür yapıları olan camiler içinse, durum farklılığını korumuştur. Cami formundaki kutuplaşma,

⁹ Bknz; Kaynakça. O dönem bir çok sinemanın havalandırma sistemi Alarko Holding tarafından gerçekleştirilmektedir.

¹⁰ Kültürel kimlikten kasıt, oluşan mimari çevrenin bir yapısal fonksiyonu olmasaydı. Gerek tarihsel yapıların harap edilmesi ve bu çerçevede oluşacak kimlik yapısının zaten asırlardır bozulmasıyla bir Prag ya da Viyana benzeri kent hayali kurulması olanaksızdır. 3. Dünya ülkelerinin genelinde görülen yoğun göç sonucu kır-kentleşen İstanbul, bu anlamda mimari kimlik ve kültürel kimlik olarak yıkıma uğramıştır.

ideolojik eğilimlerin somutlaştığı bir durum olmaya devam etmiştir. (Işıkyıldız, Tolga; 2000)

Turizm yapılarında izlenen, nerdeyse tinsellik düzeyindeki mekansal atmosferin, her 6 saatte birinin tamamlandığı söylenen ibadet yapılarından esirgenmesi Türkiye’de postmodern kültürün çelişkilerinden biri olmuştur. Mimarların yapıda karakter ve atmosfer arayışları, otellerin yanısıra bir de alışveriş merkezlerinde zemin bulmaya başlamıştır. Atriumlu anıtsal alışveriş merkezleri, kuleli formları ve katedral etkili iç mekanlarıyla, 80 sonrasında kutsal-kamusal mekanlarını oluşturmuşlardır.

Mimarlığın düşünsel ortamındaki zenginleşme, 1980 sonrasında mimarlıkta modernizmin ahlaki kurallarından kopuşla ortaya çıkan sözde özgürlük (ya da niteliksiz serbestlik), argümanını yaratmıştır. Sayıları artan eleştirel yayınlar ve tartışma ortamları, tasarım etiği ve mimari kimlik konularında paylaşılan bir birikim oluşturmuştur.

Bu bakımdan Turgut Özal’ın Liberlizmin dozunu kaçırmış ve ülkeyi bir şantiyeye çeviren kararlarını anmak yerinde olacaktır. Özal dönemi de Menderes döneminin bir tekrarı ve ardılı gibidir. Plansız büyüme kent merkezinin elitleştirirken, yoksul kesimleri merkezlerden kaçırır ve yeknesak bir yapı oluşturur.

Sinema merkezleri de bu dağınık yapıdan payını fazlasıyla almıştır. Neo-liberalizmin etkileri sinemayı 80’li yıllarda daha derinden ve oldukça sert bir biçimde etkilemiştir. Darbe sonrası sinema sektör örken, bir daha toparlanması ve film üretmesi çok uzun yıllar alır. Gerek kanunen Hollywood’un Türkiye’ye girmesi ve bu anlamda tekeli politikaları

gerekse de sansür ve cunta yönetimi dönemleri sinema en ağır hasarlarından birini yapar. Yeşilçam'da film üretimi nerdeyse durma noktasına gelir.

Hollywood'un tek hakim olduğu alan fimler değildir, 80'lerin ertesinde gerek dağıtım gerekse gösterim anlamında en etkili güç, Amerikan menşeyli firmalar olmaya başlamıştır.

Bunu Zeynep Çetin Erus şöyle anlatmaktadır;

“Türk sineması 1990 sonrasında kendini dağıtım kanallarından dışlanmış bulmuştur. 1987 yılında Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklikle yabancı dağıtımçıların Türkiye pazarında aracısız olarak yer almalarına izin verilmiş, bunu takiben Warner Bros (1987'de video pazarına ve 1989'da sinema filmi dağıtımına) ve UIP (1989) Türkiye pazarına girmişlerdir. Bu gelişme Türk sinemasının sıkıntılı olduğu bir dönemde gerçekleşmiştir. 1990'ların ilk yarısında sinema eleştirmenlerince sinemamızın yeniden ayağa kalkamamasının önemli bir sebebi olarak, dağıtım işinin yabancı şirketlerin elinde olması gösterilmiştir. (Açar 1996: 1186, Evren 1997: 102). “ (Erus; Ocak 2007; s.6)

Dağıtımdan gösterime kadar her şeye egemen yeni sistem, film ve sanatsal yapının kendisini de belirlemekte, yeni belirlenen hedef- kitleye göre film gösterimlerine gidilmektedir. Egemen anlayışın hükmünde sinemada yeni konumunu belirlemiştir. Bu anlamda salondan gösterime hatta kültür üretimine kadar her şey yeniden belirlenmeye ve

bu manada mekanlar kapanmaya ve yeni bir kültür durumuna ve sinema durumuna geçiş öncülenmektedir. Sinema salonları zincir haline gelmekte, yeni bir kültürel form haline gelen yavaş yavaş tüketim sonrası eğlence ve bir tekel politikası aracına dönüşmektedir.

Salon işletmecileri ile salonlar zincirine sahip olan işletmecilerin konumu farklılık göstermektedir. Türkiye’de 2005 sonu itibarıyla 1189 sinema salonu bulunmaktadır. Bunlardan 354’ü altı büyük işletmecinin elindedir. (Erus ; 2007; s.7)

Bu anlamda da büyük dağıtımıcının dikte ettiği veya gösterdiği filmlerinde kendi salonlarında istediği kadar ye bulabilmektedir. Diğer yandan ise yeni filmlere ya da bağımsız sinemaya ya da “aykırı”¹¹ görülenlere müsahama gösterilmektedir.

¹¹ “Aykırı” olarak vesikalanan filmler, devletin ya da dağıtım ve gösterim tekeli elinde etmiş kurumların çıkarlarına hizmet etmeyen, salt eğlence amacı dışında sanatsal ve kültürel olarak aykırılıklarda bulunup, bakış açısı değiştirme veya egemen olanın dışında bir anlayışla diğer yönleri gösterme çabasındaki sanat yapıtlarıdır.

1.1.5. Kültürel Elitizmin Kalesi Beyoğlu ve Sinema Salonları

Beyoğlu, sinemanın Yıldız Sarayı'ndaki macerasından bu yana sinemanın merkezi olmuştur. Beyoğlu sinemaları El Hamra'dan Emek'e; Alcazar'dan Sine Pop'a uzunca bir süre kültürel kimlikleri ve aidiyetleri belirleyen alanlardan biri olmuştur.

Bir elitist tavır yaratılmasının yanında, 80'li yıllarda sineplex kavramı içinde yasaklanan gidilmesi yasak olan ya da az seyircili filmlerinde merkezi olmuştur. Fotr şapkalı ve tuvaletli sinema günlerinde, klimasız salonların rahatsızlığına kadar her deneyimi yaşatmıştır, yeni kültürler ve yeni katmanlar yaratmıştır.

Sineplexler veya multiplexler 1980'li yılların ortasında yeni ortaya çıkan ve Beyoğlu'nu saran bir fenomendir. Eski sinemalar defalarca bölünür ve büyük geniş fuayeli salonlar küçük ve az kişili salonlara bölünmüştür. Defalarca yeni ve küçük salonlar açılmıştır. İstanbul'un bir çok yerinde Capitol, Carousel, Cinemax gibi bir çok isimle ortaya çıkan bu movieplexler yeni mimari anlayışlar ve farklılıklar getirmiştir. Bu sırada Beyoğlu'da ise Sinepop ve Emek gibi sinemalarda yenilemelere gidilirken, salonlar bölünüyor veya sayıları arttırılmaya çalışılmaktadır. Projeksiyonları değiştirilmekte fakat isimleri bu noktada aynı kalmakta ve yerlerinde uzunca bir süre olmamaktadırlar. (Özgüven; 2014; 33)

Kristian Fiegelson'un da sorduğu soruyla devam edersek eğer, "Eve en yakın sinemanın eski kimliğine kavuşması ve yeniden toplumsal bağa katkıda bulunması için, kentin yeni birleşkenlerle yeniden inşası mümkün müdür?" (Fiegelson; 2014; 39) Bu manada modernitenin iki kahramanı olan sinema ve kent birbirleriyle nasıl yeni bir

etkileşime giderek, kentsel dönüşümü sağlayacaktır. Düşüncenin temelinde ve Beyoğlu'nun yaşadığı krizde nasıl etkili olabilir sorusu asılı olarak durmaktadır. Beyoğlu, kentsel kendi kriziyle modernitenin ağır çarkları altında ezilirken, yeniden insanın krizleri de sinemayı da ezmektedir. Çok uluslu firmaların yeni gösterim alanları olurken, eski salonlar yerlerini kaybetmektedir.

İstiklal Caddesi daha kozmopolit bir mekandır. Bu mekanda sunulan sanat, hedonizm unsurlarıyla sarmalanmıştır. Bu narsistik tavır, medya aracıyla toplumsal kanallara pompalanırken aslında üretilen kültür, küçük bir bölgeden çıkıp, kitselleşmektedir. Azınlık için sunulan sanat, bir elitist tavra evrilmektedir. Bu elitist tavır da daha düşük sosyo-ekonomik grupları dışarda tutmakta, popüler kültürle, kültürel elitizm arasındaki sıkıştırmayı arttırmaktadır. (Öztürk; 2014-II; 47)

Yeni üretilen sermaye kültürü ile Amerikan veya Fransız sinemalarında görülen gündelik hayatın kendingenliği ve sıradanlığı, İstanbul'un oluşumudaki devlet merkezli burjuva yapısına uymadığından bu kültürel deneyim tam olarak oturmamakta ve yeni global kültür ayrık ve çoğulculuktan uzak bir yapıda gerçekleşmektedir. Bu tekelci yapı en fazlada Beyoğlu ve çevresinde hissedilmektedir.

Sinemanın yeni çerçevesi ve özgün yapısıyla bu sıradanlığını yansıtan dünya sinemasının yeni örneklerinin sergilenme yerleri de bu yeni kültürel hareketlerle alan bulmakta zorlanmaktadır.

Beyoğlu, özgünlüğünü 80'ler sonrasında kaybederken, kültürel imkanlarda aslında bir nevi tekelci anlayışa girmiştir. Ürettiği elitist kültür bir alternatif olarak İstanbul'un

tamamina yayılmadığı için bu eksiklik diğer bölgeler yayılan küçük salonlarla da desteklenememiştir.

Adorno'nun kültürel endüstrisi kavramının 80'ler öncesi Türkiye tezahürü olan Beyoğlu merkezin yayılmasıyla alanının önemini kaybetse de halen önemli bir kültürel kapitalizm örneğidir. Sinemanın 1980'lerde krize girdiğinde sinema salonlarının yeni çare olarak multiplekslere yönelmesi ve yeni arayış çerçevesinde salonların oluşması, kültürel ortamları değiştirmiştir.

İstanbul'un kültürel ortamları betonlaşırken ve yeni üretilen kültürel çerçeveler, dizayn edilmiş alanlara dönüşürken, seçkin tavır terkedilmemiş sadece sitelerin arkasındaki yüksek duvarlara çekilmeyi tercih etmiştir. Yeni alanlarda inşaa edilmiş siteler, kendi multiplekslerine sahipken, kültürel ortamıda çoğulcu anlayışla dizayn etmek yerine tekeli bir anlayışa yönelmiştir.

Sinemanın bir politika aracı olarak kullanımının Hollywoodvari etkisiyle ticari durum Beyoğlu çerçevesinde de değişmiştir. Kentler kendi karakteriyle kalıp, yeni kültürel ortamları destekleyen yapılara kavuşabilir mi sorusu aslında yeni düzlemde sinemada sorulan en yegane sorulardandır. (Öztürk; 2014-B; 51)

Giovanini Scagnomillo Beyoğlu sinemalarının durumlarını bir köşe yazısında şöyle aktarır;

“İlk filmimi dört yaşında iken seyrettim çünkü, 1933 yılında. İşte eskileri sayıyorum, Tünel’den başlayıp, Taksim’e doğru çıkıyorum. Santral, Elhamra, Anfi, Şık, Sümer, Melek, Ar, Lüks, Saray, Alkazar, MullenRuj, Taksim. Toplam 12. Bir de “ yenileri” : Elhamra, Ses, Rüya, Yeni Melek, Emek, Sine Pop, Lüks, Saray, Fitaş, Dünya, Lâle, Taksim. Toplam 12. Değişen hiçbir şey yok sayılarda. Yok mu?.. Var, var, eskiler arasında Yıldız’ı unutmuşum çünkü. Demek ki bir sinema eksildi sadece Beyoğlu’nda, önemli bir fark değil bu, farklılıkları, değişimleri başka yerde aramalı, belki sinemaların programlarında, belki havalarında, belki de “ sinemaya gitme” olayında. Kırk yıl önce bir olaydı, bugün olağan bir eğlence. Yıllar geçince değer ölçüleri de değişiyor, beğeniler de; anılar hem bulanıklaşıyor hem de gerçeküstücü renklere bürünüyor. Kaçınılmaz bundan, zamanın, geçen ve geri dönmeyen zamanın oyunları bunlar.” (Scagnomillo; 2009;82)

Beyoğlu ilk yıllarında bir sinema seyretme alanı, bir kültürel mecradır. Giderek değişen yapı Scagnomillo’nun anlattığı gibi 70’lerden sonra film izleme zevkini değiştirirken, aynı anda mekanları da dönüştürmektedir. Bugün eski Beyoğlu sinemalarından ticari faaliyetini devam ettiren kalmamıştır. Kiminin adı değiştirdi, kiminin şekli ve izleme alanları, bir çoğu da yol oldu ama her birinde zamanın izleriyle kültürel kodların kendisi değişmiştir.

Scognomillo¹² o yılları anlatırken Elhamra’da, Lüks’te ya da Alkazar’da filmlerin Paskalya zamanlarında Fransızca gösterildiğinden bahseder. Levanten bir azınlığın zevkine hitap eden bu düzey, Beyoğlu ve çevresiyle ilgili oldukça detaylı bir kültürel okuma imkanı da verir. Azınlık ve kültürel bir elit tutumu içinde olan sinema aynı zamanda İstanbul kültürel zenginliğinin bir temsilcisidir.

Cumhuriyet’in ilk yılları İstanbul bir kültürel şenlik durumundadır. Ermenilerden Rumlara; Levantenlerden Türklere kadar bir çok etnik unsur ve bileşik kültür ögesi içiçe ve yaşamın her rengini yaşayarak kültür üretmektedir.

Yine Scognomillo’nun anlattığı kültürel detaylardan ilerlersek, İstiklal Caddesi üzerindeki “Lüks” sineması, mimari olarak farklı bir biçimdedir. Duvarlar boyunca sıralanan aynalar, isteyenin filmleri bu aynalardan izlemesine olanak sağlamaktadır. Bu sinemanın mimari anlayışı içinse eşsiz bir örnektir. O dönemlerde ki bu denemeler, sinema

¹² İstanbul doğumlu Rum bir anne ile yine İstanbul doğumlu İtalyan babanın tek çocuğu olarak 25 Nisan 1929’da İstanbul’da doğar. Sinemayla ilk tanışması, artık anılarda kalan Elhamra Sineması’nın müdürü olan babası Leone Scognamillo sayesinde olur. Sinemayla olan bu ilk tanışıklığı, İtalyan Lisesi’ni bitirdikten sonra 1948’de yabancı basın kuruluşlarında sinema yazarı olarak çalışmaya başlamasıyla profesyonel boyuta taşınır. 1961’de Akşam gazetesinde sinema eleştirmeni olarak yazmaya başlayarak Türk basınına geçiş yapar. İleriki yıllarda kitaplarından ilki, 1965’te Agah Özgüç ile birlikte yazdıkları “1965 Sinema Yıllığı” ve “Türk Sinemasında Kadın ve Seks” olur. Bu kitapları, 1973’te yazdığı “Türk Sinemasında Altı Yönetmen” takip eder. Her ne kadar, yazar, sinema tarihçisi, araştırmacı, eleştirmen, çevirmen, eğitmen gibi birden çok sıfatla tanınsa da, bunları yeterli görmemiş ve zamanında bankacılık, dekoratörlük, Türk filmlerinde oyunculuk, kitapevi yöneticiliği gibi pek çok alanda da çalışır. Bugün sinema eğitimi veren okullarda kaynak kitap olarak kabul edilen “Türk Sinema Tarihi”, çok erken yaşta hayatını kaybeden bir diğer önemli isim Metin Demirhan ile birlikte hazırladıkları “Fantastik Türk Sineması” ve “Erotik Türk Sineması”, otobiyografik romanı “Bir Levantenin Beyoğlu Anıları” ve hepsi birbirinden değerli pek çok kitabının yanı sıra, 1997-1999 yılları arasında yayınlanan “Nostromo” bilimkurgu dergisinin de editörlüğünü yapar. (sinepil.org adresinden alınmıştır.)

izleyicileri ve kültür ortamı olarak Beyoğlu'nun sinemayla ilişkisini de göstermektedir. (2009; 83)

Beyoğlu sinemalarından bahsederken, “Şık Sineması” farklı bir anlam ifade eder. Sinemayı Türkiye'ye getiren adam Sigmund Wienberg tarafından kurulan sinema, o dönemler için pahalı bir sinema olarak gösterilmektedir. 3 film birden gösterme mantığının da Scagnomillo tarafından bu sinema tarafından ortaya çıkarıldığı söylenmektedir. Yeri ise bugün “Atlas” olarak bildiğimiz sinemaya oldukça yakındır. (2009; 83)

Bugün Taksim Sahnesi olarak bilinen yapı ve halen bakımda olan ve kapalı olan yapı eskinin Majik sinemasıdır. Yakın zamana kadar, eksi hali şu ana kadar binası ayakta olan tek yapıdır, bu duruma bir de Emek sineması örnek verebilebilir. Bugün AFM Fitaş olarak bildiğimiz sinema ise 1960'larda açılan Dünya ve Fitaş sinemalarının yeridir. Bugün bir şirket tarafından işletilen sinema salonu eski özelliklerinin tamamını kaybetmiştir.

Eski adı Elektra olan ve sonradan meşhur Alkazar'a dönen sinema da uzunca bir süre ucuz fiyatıyla hizmet vermeye devam etti ama o da şehrin dönüşen yapısında kendine yer bulamıştır. Beyoğlu'nun eski zamanlarının en meşhur sinema ise Elhamra, eski Fransız sineması olan sonradan Elhamra'ya dönüşen yapı tünele yakın bir konuma düşmektedir. Mustafa Kemal Atatürk'ün de film izlediği Elhamra o bölgenin kültür belirleyicilerinden biri olarak uzunca bir hizmet ettmiştir.

Beyoğlu'ndan ve sinemalarından bahsedince Emek sinemasından bahsetmek önemlidir. Uzun bir süre değişime ve kent rantına direnen sinema, mücadele alanı olarak ilham kaynağı olurken, kaybolan Taksim belleğinin de temsilcisi olmuştur.

Ünsal Oskay'ın da belirttiği gibi önümüze zorlukla konulmuş ve kabullenmemiz istenen bu yeni biçimde yaşama yolu bizi bir yabancılaşmaya ve isyanın kendisine teşvik etmektedir. Sistemin kendisinden yabancılaşma ve özdeşleşememe sorununun en önemli ayaklarından biri de bu bellek yitimi durumudur. (Oskay; 2013; 222)

Emek sinemasının hikayesi de bu bellek yitimi özdeşleşememe sorununun kendisine tekabül eder. Sinema severlerin bütün sinema anılarının kendisi Emek'te vücutlanmışken, sinemanın bir mimari kararla Alışveriş Merkezi sinemasına dönüştürülmesi aynı anlamda klasik olan bütün sinema salonları tarihininde ölümü demektir. Sinemanın mermerlerinin korunması, o mekanın mimari olarak özelliklerini yitirilmesidir de aynı zamanda.

Mimari tasarımla kentsel olan bütün mekanlar aynı zamanda mübadalenin bir parçası, paylaşımın merkezi olarak işlev görmektedir. (Lefebvre; 2013; 14) Bu mübadele alanı yıkılarak bir ticaret sonrası etkinliğe dönüşen ve sermayenin ihtiyacı gereği politik ve ticari anlamlarının yitirilmesi ile de iyice parasal amaçlara hizmet eden mekanlara dönüşmüştür.

Mimari olarak bir mekanın aslının korunması son derece zorken, Emek için bu kadar hoyratça bu tezin savunulması, Beyoğlu ve onun temsil ettiği kültürel kodların sonu olarak okunmalıdır. Şehirlerin yapıları değişirken, modernitenin iki kahramanı da payına düşeni farklı biçimlerde almaktadır.

3. BÖLÜM

3.1.1 İstanbul Çeperlerinde Gelişen Sitelerde Sinemalar

Bölgeler veya kentlerin odak noktaları da kendi varlıklarıyla kendini hissettiren bölgelerdir. Bu anlamda İstanbul'un odak noktası olan Taksim, İtalya'daki San Pietro Meydanı, New York'taki Times meydanı ya da Paris'teki Champs-Ellys'den farklılık göstermektedir. Kentler yapılar olarak değişiklikler gösterse de esasen merkezlerin amaçları ve kent için taşıdığı önemler çok fazla değişiklik göstermemektedir. Hepsi merkezlerini yücelten ve mekanın kendisiyle ruhlar veya tavırsal yönlerini ön plana çıkarırken, ulusal kibir ve devlet ütopyalarının da bir aletidir. (Lynch; 2013; 75)

Bütün bu benzerlikler dünyanın gelişmekte olan metropollerinden daha da fazla kendini gösterir. Mexico City'le, Bombay, Kahire'yle Buenos Aires, Rio de Janeiro'yla İstanbul birbirlerine oldukça fazla benzemektedir. Kentlerin kaderleri de aslında bir o kadar benzerdir. Modernite'nin dalgaları altında kalmış, yarım yamalak ve hatalı bir şekilde modernleşmiş bu kentler tarihlerinden ve kendilerini oluşturan katmanlardan hızlı bir biçimde kopmuş ve bir yığın kent haline gelmişlerdir. Bu kentler gökdelenlerle dikine büyürken, hemen o gökdelenlerin yanbaşlarında teneke mahalleler (Favela¹³) türemiştir.

¹³ Favela Brezilya'daki gecekondu mahalleler verilen bir isimdir. Daha çok kentsel bölgelerde yer alırlar.

Favelalar ilk kez 19. yüzyılın sonlarına doğru kalacak yerleri olmayan askerler tarafından inşa edildi. İlk inşa edilenlerden bazılarına Bairros Africanos (Afrikalı Mahalleler) ismi verildi. Bu alanlarda özgürlüklerine kavuşmuş ama yaşayacak yeri ve işi olmayan köleler zamanla yerleşmeye başladılar. Brezilya tarihinde ilk favelalar inşa edilmeden önce genel politikalar fakir halkı şehirlerden uzaklaştırılması ve kırsal kesimde yaşamaya zorlamak yönündeydi. Ancak kırsal kesimlerden iş bulmak

Favelelerde ya da diğer kentlerde ki kenar mahallerde yaşam şartları zordur. Kùltür üretimi de. Patricia Melo'nun Inferno'sunda devamlı okuyan, sinemaya, tiyatroya ya da operayı giden insanları anlamakta güçlük ceken Kingsie gibi o yalıtılmışlıkta yaşayan kitleler bu kültürel durumda sürülmüşlerdir. Kapitalizmin iş gücüdür onlar, kültürün birer parçası değildir.

Bu kenar mahalle insanları kapitalist sürecin derin bir parçasıdır ama hiç bir anlamda sahibi ya da hak iddia edecek konumda değildirler. Onlar sömürölmüş kıtaların halklarıdır ve sermaye birikiminden çok önce ataları sadece sermayenin kendisidir. Binalarda, makinelere, iş gücünden, paraya kadar her alanda etkin sermayenin bugün sadece unutmak istediği köşe taşlarıdır. (Huberman; 2011;178)

Bütün bu gözden uzaklık durumu ise kültürel etkinlik anlamında toplumdan izolasyonu da beraberinde getirir. Yoksullar için modern gökdelenlerin altındaki AVM'ler satılan hayallerin merkezidir. Devlet ütopyasıyla gelişmiş, üstten bindirmeci bir kültür anlayışıyla yayılan sanat ise, kitlelere yayılamamış, zamanla kapitalizmin tahakkümüne girerek, bir eğlence sonrası aktiviteye dönüşmüştür. Geniş salonlar ve rahat koltuklarıyla, güvenliklı mekanlarda lüks markalardan yapılan alışverişin ertesinde gidilen bir seyirlik cümbüştür.

amacıyla şehirlere göçün 1970'li yıllarda hız kazanmasıyla bugünkü modern anlamda anlaşılan ilk favelalar da ortaya çıkmaya başladılar. Şehirlerde iş bulamayan ve kalacak yeri olmayanlar favelalara yerleşmeye başladılar. IBGE (Brezilya Coğrafya ve İstatistik Enstitüsü) tarafından Aralık 2011'de yayınlanan çalışmaya göre Brezilya halkının yaklaşık yüzde 6'si favelalarda yaşıyor. Bu 190 milyon kişinin yaklaşık 11.4 milyonunun bu bölgelerde yaşadığı anlamına gelmekte. (Vikipedi'den alınmıştır)

Mimari anlayışında dizaynı bu şartlara göre şekillenmekte ve kültür bu sistemden geçmektedir. Bu diyalektik Peri Masalı sahneleri¹⁴(Buck- Morss; 2010; 52) sattığı hayalleri gerçekçilikten yoğun biri biçimde uzaklaştırır ve ümit haline getirir. Bu satım sırasında da aslında sistemin kendisi işletmektedir. Elit kültür, popüler kültür kisvesi altında hayallere yanaştırılmaktadır. 1980’lerin İstanbul’unda “her mahallede bir zengin” hayali artık yerini her mahallede bir AVM hayaline bırakmıştır.

Zenginlik timsali olarak görülen yapılar aynı zamanda sahte demokrasi hayaliyle kitleleri bir çatıda toplayıp, sermaye birikim durumunu yeniden şekillendirmektedir. Kültürün kendisi sokaklardan uzaklaşıp, interiora hapsolmaktadır. Bu durumun bir benzerini Emek Sineması’nın yıkılışında da görmemiz mümkündür. Sokağa çıkışı olan bir sinemadan, AVM içine çıkışı olan bir sinema, kültür üretiminde de farklılıklar yaratmaktadır. Bir tüketim şenliği içinde yeniden bir kültür tasarlanmaktadır.

Hausmanncı anlayışın yeni tezahürleri olan sinemalar, mekansal konumlarıyla, aslında Paris’in bulvarlarından farklı bir anlamda işlev görmemektedir. Barikatların kurulması ve ordunun rahat geçişi hazırlanan geniş bulvarlar, yeni AVM anlayışıyla desteklenmekte, kültürel bölünme pompalanmakta ve sinema gibi kültürel faaliyetlerde aslında bu biçime destek verir konuma gelmişlerdir.

Baudrillard’ın dediği gibi alanın sokakla arasında o mübadele alanı da böylelikle yok olmuş oldu. Ne kendi aralarında ne de beslendikleri alanın kendisiyle bir değiş tokuşları, mekanların değişime uğraması ve simgeler arasında kaybolan yapılarıyla mümkün

¹⁴ Bu kavram Walter Benjamin’nin pasajlar için attığı alt başlıktır. Peri masalları o günlerden gelişip, bugün AVM’lere kadar genişlemiştir. Alıntı yapılan yer Susan Buck-Morss “Görmenin Diyalektiği” eseridir.

değildir. (Baudrillard; 2010; 20) Bu kopuş ise çeperlerde ve merkezde sinema ilişkisini de derinden ve yoğun olarak hissettirmiştir.

Gerçeklik barındırmayan bir toplumun ¹⁵kendisidir artık bu, gösteren ve gösterilen ilişkisi hep hayaller ve arzular üzerinden yürümekte, metanın kendisi bir fetişe dönüşerek, nesnelere, mekanlar veya uzaklar bir fetiş nesnesi olarak hayalleşmektedir.(Frisby; 2012; 165)

Modernlik bir fragman olarak hayatımızın her anında bir arzu tahakkümü kurmaktadır. Sahip olmak, iye olmak anlamıyla, Freudyen bir biçimde cinsellik nesnesi gibi yükselen siteler ve onların koruyucusu ortaçağ surlarını andırmaktadır. Yüksek duvarların arkasında bencilleşen hayal dünyası fetişi, aslında kitleleri farklı tarafa bakmaya zorlamakta ve kendi kendisiyle olan bağ da eşsiz bir biçimde kopmaktadır.

İstanbul içinde bu durum 1980'lerde keskinleşmeye başlamıştır. Şehrin her köşesinden yeni yüksek binalar ve gökdelenler dikilmeye başlamıştır. Liberal ekonomik modellerin dünya düzeniyle birleşmesi, yeni imar planlarının gelişmesiyle beraber dikine büyümeye başlayan kent, mega projelerle başka bir evreye geçmiştir. (Gül; 2013; 217)

Yükselen kent, 15 milyonluk bu megapol ya da ucu olmayan şehir anlamındaki ekümenopolis, çeperleriyle de farklı görünüme geçmiştir.

¹⁵ Kavram Siegfried Kracauer'den alınmadır. Özünde edebiyatın simgeselleşmesi üzerine söylenmiş olan söz günümüz nesnesinin hali içinde açıklayıcı bir konumdur.

Bahçeşehir ulaşılması zor konumuna rağmen, sosyo ekonomik düzeyi yüksek şartların ve milyon dolarlık villaların alanıdır. Sinema salonlarının deri koltuk ve az sayıda ki koltuk sayısı, Amerikan banliyösü şeklindeki bu alan, kendine özel bir kültürü de içinde bulundurur. Altınşehir gibi yoksul ve Şahintepe gibi kentin öteki çocukları olarak tarif edebileceğimiz yoksul mahallere ise oldukça yakındır. Yığılma binalarda sınırları keskin vilları görmek mümkündür. Bu anlamıyla keskin sınırları tarif etme anlamında önemli bir örnektir. Yakın zamana kadar Şahintepe'nin Kanal İstanbul gibi bir proje için taşınması ve kentin daha uzak bir noktasına taşınması ihtimali hala canlıdır.

Oysa ki zaten yeterince gözden uzakta olan bu semt ne bir sinema salonuna ne başka bir kültürel etkinliğe sahiptir. Yanı başındaki Bahçeşehir'in 30 lira biletli olan sinemasına girmesi de yine olasılık dışıdır. Bu anlamda keskin sınırlar ve yeni kültürel kodlar oluşması açısından bu ayrımı anlamak elzemdir.

Ataşehir ve Şirinevler ayrımı da oldukça etkili bir örnektir. Yüksek duvarlarıyla hemen karşısındaki yoksul semtten fazlıyla ayrılan ve araya da E-5 karayoluyla doğal bir sınır koyan semt, zengin varlıklı kesimin yerleşim yerlerinden biridir. Çeperler arasındaki ayrımın ve sınır koyma biçimlerinin ifadesi olan semtlerin tasviri de önemlidir.

Ataköy'de yaşayan bir bireyin hayatı boyunca Şirinevler'e geçmeden yaşamını tamamlaması mümkündür. Spor salonundan, Alışveriş Merkezlerine, sinemalarından, cafe ve barlarına her türlü imkana kendi sınırları dahilinde sahip olan bu yüksek sınırlı merkez, kendine ait dışlayıcı bir kültür unsuru ya da yaşamın kendince bir ayrıcalık olduğu tarifi üzerine kurmaktadır. Şirinevler kozmopolit yapısıyla yaşama devam ederken, kira fiyatı 5 kata kadar daha fazla olan Ataköy ise daha homojenize bir yapıya sahiptir.

Sinema salonlarının AVM’lerde bulunduğu Ataköy’ün merkeziden bu lüks salonlarda konforlu ve korunaklı bir film izleme durumu oldukça pahalıya mahal olmaktadır, karşı tarafta durum tersinedir. Esasen çeperlerde yoksul ve zenginlerin ayrımı oldukça keskindir. E-5 üzerinde şehirden çıkarken sağda kalan mahalleler yoksul semtler olurken, deniz tarafında sağda kalan mahalleler ise aksine zengin semtlerdir. Esasen bu ayrımın en keskin görüldüğü alan da Ataşehir- Şirinevler ayrımıdır.

Bu ayrıma bakarken, dikkat etmemiz gereken bir noktada çeperlerin fiziki olarak kent merkezinden uzaklaştırılırken, siyasi ve ekonomik olarak kent merkezlerine yakın tutulup, kendi hareketlerini kısıtlamak çok yaygın görülen bir bürüştür. Neo-liberal hareketlerin en önemli alanlarından bu hareket, 1980’lerin sonlarında “bağımlı kentçilik”¹⁶ mottosuyla harekete geçirilmiştir. Gerek sömürgelerin isyanını engellemek gerekse yoksul mahallelerde gelişen olayları daha iyi kontrol altına almak için, gözden uzak tutulan bu alanlar, siyasi ve ekonomik olarak bağımlı bir hale sokulmuştur. Bu hem sinema işleyişi hem de AVM’lerin bulunuş amaçlarının ispatı gibidir. (King; 2014; 209)

Amaç doğrultusunda baktığımızda hepsi yönetmenin ve kültür üretiminin bir parçası şeklindedir. Zenginliklerin yaratılıp, dağıtılmasında bu fakir mahallelerin payları da oldukça fazladır. Fakat bu alanların kontrolü, bugün ki bütünleşik kent konseptinde çok olası değildir. İletişim alanının gelişmesi, hem politik olarak kontrolü, hem

¹⁶ Sömürgelerin yeni gelişen kentleri için ilk başlara bulunan bu kavram, sonraları gelişen kentlerin çeperleri için kullanılmaya başlanmış, kent alanındaki her bir parçanın ekonomik olarak entegrasyonunun önemini anlatmak için tasvir edilmiştir. Antony D. King’ten alıntılanmış kavram, merkez- çeper ilişkisini anlatmaktadır.

ekonomik olarak kontrolü zorlaştırmaktadır. Sadece yapılan yollar veya binalar bu ihtiyacı karşılayamaz. Bütün kartlar bir noktada elektronik ağların icadıyla yeniden dağıtılmıştır ve öne sürülmüş olmuştur. Kontrol için gerekli olan bütün noktada bu ekonomiyi yönetmekten geçer duruma gelmiştir. Bu gelişmesini etkisini ise sadece merkezde değil, aynı zamanda kentin bütün alanlarında her noktasında görmemiz mümkündür. (Mumford; 2014; 172)

Çeper ve sinema ilişkisini bitirirken Lynch'in " Bir kentin çok güzel ve şirin bir çevreye sahip olması olağandışı bir şeydir, hatta kimilerince olanaksızdır." (Lynch; 2014; 154) sözüyle anlatmak istediği durum ortada durmaktadır. Çeperlerin güzellik konusu kendi içinde kültür biçimleri ve hayalleriyle doğru orantılıdır. İmkanların az sunulması ve uzaklaştırma durumu, bu sürülmüş hayalleri daha da uzaklara itmektedir.

Amerikan kentlerinden, dünyanın herhangi bir gelişen ya da gelişmekte olan ülkenin çeperlerine kadar, hiçbir yer şirin veya kusursuz değildir. Çeperler kenara itilen, görülmek istenmeyen ötekilerin mekanıdır olmuştur. Orada yoksullar ve yoksunlar, kentin kendi imgesinden veya düşlerinden uzak, kırsal hayaller hatta modern hayallerden uzak bir heyulada yaşamaktadır. Çeperlerde yükselen yeni siteler ise yoksul alanlarla arasına yeni sınırlar ve duvarlar örmektedir. Hausmann'ın yeni sınırları binalar ve interiorlara doğru kaymıştır.

"Merkez"ın parıldayan ışıkları çeperleri süslemez, orası kontrol edilmesi gereken bir alandır ve daimi olarak kültür üretiminin dışındadır. Sinemaya ya da tiyatroya layık görülmemiştir. Kentli hayalleri, düşler perdesinde yaşamaktan uzaktır. Yoksul semtlerin çocukları, görülmeyen görülmek istenmeyen bir kaybolmuşluk halindedir. Hiç bir alana

dahil edilmez ve her daim sürgündürler. Bu yüzden AVM'lerin yeni sinemaları onlara pahalı ve hayaller ötesindedir.

3.1.2. Merkez ve AVM Sinemaları

Yeni geliştirilen liberal politikalar sonucunda siteler İstanbul semarında hızlıca biterken ve şehir merkezi yüksek katlı ofislerle, Levent'ten Maslak'a kadar gökdelenlerin kubbesinde kalırken; yoksul semtler ise yakınlarında konumlanmaktadır. Bu durum kültürel anlamda ki ayrımları ve elisit kültür anlayışıyla, popüler kültürün arasına sıkışan İstanbul'u çok iyi tasvir etmektedir.

Bu gökdelen tasvirleri kentin kendisini temsil aracıdır. Temsil olarak eril büyümeyi ve dili seçen dünya ayrımlaşmaktadır. Dişil bir dil ve tarzdan uzaklaşarak mimari olarak da kendini egemenlere teslim etmektedir. Gücün simgesi olan ve tarihsel olarak konumlanan erkek cinsel organı simgesi artık mimariyi de egemenliği altına almıştır. Kentler kendi güç yarışlarında dikine simgeleri ve göğe uzanan simgeleri tercih eder noktaya gelmişlerdir. Bu temsil biçimini İstanbul'da Levent ve Maslak semtlerinde görmek mümkündür. Aynı zamanda bu temsil biçimindeki yapılarda oturmak sadece zengin ve elit bir ayrıcalıkken, fakir mahalleler yanlarına teneke çatılarıyla düş bahçelerinin ayrık otları gibi kalırlar. Bu yüzden de gerek şehir merkezinden gerekse çeplerlerin yüksek siteleri duvarlarının ardından bile görülemeyecek muhitlere sürülme durumu son hızla devam etmektedir.

Kent içi zorunlu göç, eski olan köyden kente göçün yerini almış, yüksek plaza ve iş merkezleri Manhattanvari yapılarıyla kent merkezi çepeçevre sararken, yoksul mahalleler Tarlabaşı gibi kent merkezi olan alanlarda barınamamaya, kültürel olarak varlıklarını sürdürmemeye başlarlar. Son dönemlerde çekilen, merkezine İstanbul'u alan kente göçün temelini oluşturduğu ve Yavuz Turgul'un "Eşkiya" filminden beri, bölge kültürel üretim

olarak da sinemayı beslemektedir. Sinema da bir biçimde kentin ana yapısı olarak malzeme oluşturmaktadır.

1980'lerle başlayan, 2000'lerde hızlanan neoliberal politikaların etkilerinin İstanbul'da görülmeye başlanmasıyla beraber kent hızlı büyüme arzusunun kapılmıştır. Buna paralel olarak girilen hummalı altyapı çalışmaları, İstanbul'un pek çok bölgesinde olduğu gibi Beyoğlu'nda da yürütülmüştür. Bu adımlar bölgenin yeni bir kimlik kazanacağına dair güçlü işaretlerdir. İstanbul'da Beyoğlu başta olmak üzere kentin pek çok bölgesinde gerçekleştirilen dönüşüm çalışmaları, kâr odaklı bir inşaa faaliyetinden öteye geçemezken, elini sürdüğü her yeri birbirine benzer kılmaktadır. (Bektaş; 2014; 299) Bu benzerliğin tek düzeliği de aynı kentsel sorunlara yol açar, yeknasak olan kent, giderek kendi kimliğinden ve kültürel değerlerinden arınarak başkalaşır ve dünyanın herhangi bir yerinde herhangi bir biçim almıştır. Bir meta-kent haline gelen Beyoğlu birbirine benzer bütün yapılar ve salonları da kendinde toplamaya devam etmektedir.

Benjamin'in "taşlaşmış doğa" dediği modern fantazmagoriyi oluşturan metalar, insanlık tarihini "bir büyüye tutulmuş gibi dondurur" (Buck-Mors; 2010; 181). Kentsel çevreyi oluşturan, insan yapısı her şeyin sanayi üretimiyle ortaya çıkması dolayısıyla yalnızca nesnelere değil; insanlar, insan emeği ve bilinci de aynı şekilde metalaşmış; gerçek deneyimi ortadan kalkmıştır. (Özbek; 2000; 88-89). Meta fetişizmi toplumsal ilişki biçimini belirler hale gelmiştir. (Bektaş; 2014; 304)

Yakın zamanda Tarlabası, Kentsel Dönüşüm çalışmaları altında boşaltıldı ve yerine butik oteller ve iş merkezlerinden oluşan, elit merkeze hizmet eden ve şehir merkezini daha zengin kılmaya yarayacak merkezlenme koşullarıyla hazırlanmaktadır.

Kentin merkezi elitist kültürün bir aracı ve kalıp olarak tasvir edilen Taksim, Beyoğlu ve çevresinin elitleşmesine ve çehre değiştirip, daha pahalı ve yoksuldan arındırılmış bölge olarak kullanıma yeniden açılmasını getirecektir. Aynı durumu yakın zamanda patlak veren Gezi Parkı ayaklanmalarında da görmememiz mümkündür. Parkın yerine yapılacak daha elist anlayışa hizmet eden AVM benzeri yapı için kent merkezinde, Türkiye tarihinin gördüğü en büyük çevreci ayaklanmalardan birine sahne olurken, bu ayaklanmalar merkezin elitleşmesine karşı bir anlayışı da hizmet etme, park gibi demokratik alanların kent merkezinde kalmasına da ön ayak olmuştur.

Sinema salonlarının ve filmlerin kendilerine ait bir büyüğü vardır. Seyirci film izlemek için sinemaya gitmek yani evinden dışarı çıkmak zorundadır. Sinema salonu seyircinin kendisini yaşadığı hayattan sıyırmasına yarayan sihirli bir alandır ve her fırsatta oraya sığınılır.” (Kırel, 2005:145) Sığındığımız dünyamızın pencerelerimizden biri olan ve yapısal olarak düş gücümüzü ve imgelemelerimizi belirleyen sinemanın ve onun salonlarının etkisi değişkenlik ve kendingenlik getirir. Bu yüzden de sokakla bağı olan ve her daim insanı bir sosyalleşme aracı olarak önemli bir yeri vardır.

Sihirli ve büyüğü alan hem büyüğü fenerin kendi hayal dünyasını hem de kişiye eksiksiz bir metforik anlamda yükler. Bu sihir, o kadar kuvvetlidir ki, kendi ürettiği kültürü ve toplumsal hareketleri dahi etkiler, derinden izler açarı kendi kimliğini ve dünyasını oluşturur.

“Seyirci sinemaya gitmek için olabildiğince düzgün giyinerek evinden çıkar, sinema salonuna gelir. Gişede sıra beklemek, fuayede beklerken görülen gelecek filmlerin afişleri, oyuncu fotoğrafları, salona girmek için gong çalmasını beklemek, gongun ardından yer

göstericinin yardımıyla koltuklara oturmak, film başlamadan önce çalan son zil ve perdelerin yavaş yavaş açılması....” (2005; 152-153) Bu büyü ve hayal perdesi çok uzun yıllar sinema salonuyla, kültür arasındaki bağı da açıklanmıştır. Hegomonik yapı daha batısal olduğu için, kentli sanatların en yenisi de kentin kendi ütopyalarına ve hülyalarına ayak uydurup, yarattığı atmosferler, hem kişisel bir dünya biçimi hem de algısal alanlar yarattı. Sinema Beyoğlu’nun kendisinde bir kültürel gösteriş objesi, hayal kurulabilen bir tatmin alanı olmuştur. Bu yüzden de devlet idealleriyle paralel olarak, kültürel elitizmin de yürütücüsü olmuştur. Sanatın bu üst anlamıyla gelen elitizm, esasen kendi kodu ve mecrası dışında akarken, bu yeni biçimin en belirleyicisi sinema salonlarıdır.

“Sinema salonları ya da diğer bir deyişle düş şatoları, yalnızca filmlerin izlendiği sıradan mekânlar değil, onun da ötesinde sinemaya gitmeyi bir ritüele dönüştüren, topluca film izleme alışkanlığını kazandıran, benzer keyif ve güzellikleri paylaşmayı kendi tercihleri doğrultusunda yapan insanların birlikte soluduğu bir başka mekânlardır. Kimi zaman unutulmaz filmler bu mekânlarla, çoğu zaman da bu mekânlar kimi filmlerle öylesine örtüşürdü ki, filmi sinemadan, mekânı anılardan, filmlerden, tek bir kareden ayıramazdınız. İşte birlikte film izlemenin büyüğü ve sinema salonlarının önemi burada başlar. Sinemaya gitmek, basit bir eylemin değil, adeta bir merasimin başlangıcıdır. Kimi salonlar vardır ki, filmlerden öte, kendileri birer tercih nedenidir. Şu ya da bu filme gidelim yerine, Emek'e, Konak'a gidelim mi, sorusu tercihin de ötesinde, sinema salonunun varlığının, saygınlığının kanıtlanmasıdır.” (Evren, 1998: 216)

Sinema salonları kendi anlamlarıyla da birer kültürel alan, temsil biçimleri olan ifade biçimleri olmaktadır. Evren’nin anlattığı gibi onlar birer merasim portreleridir. Emek gibi salonlar ise film izlemekten ziyade emeğe gitmek deyimini hakkını veren alanlardır.

Kendi düşsel alanlarını ve ifade biçimleri olan, mekanın kendi saltlığından öte, kavramsal olarak da anlam barından birer kültür kaleleridir. Bu sinemalarda izlenmiş filmler, o mekanın kendi anlamıyla örtüşür, onun dışına çıkmaz ve belleğinizde öyle yer eder.

Geniş avizeli, büyük hayal perdelerinin kendisi, rahatlıktan öte bir kültür hatırlatıcısı, bir sinema dünyası kahramanıdır. Yeni gelişen neo-liberal politikalar bu bellek yitimini zorunlu kılsa da esasen ümit biçimlerinin tezahürleri olan bu alanlar, düşsel etkilerini de sinemanın kendisiyle rafa kaldırmak durumunda kalmışlardır.

Bellek yitimi açısından bakarsak bir örnek yer olarak Taksim ve Beyoğlu çevresinde bugün artık olmayan birçok sinema salonu bulunmaktadır. Zaman içerisinde değişerek, dönüşerek, bir zamanların seçkin kültürünün taşıyıcısı ve anımsatıcısı olma özelliklerini kaybetmişlerdir. Yerlerine onları anımsatıcı bazı öğelerin bırakılması, taşınmaları ya da cephelerinin aynı tutulmaları ile eskisi gibi olduklarını söylemek mümkün değildir. Taksim bir zamanlar sinemalar caddesidir. Sinema salonu döneminden sonra uzun süre Devlet Tiyatrosu sahnesi olan Majik Sineması, Glorya (Saray) Sineması, Ekler (Lüks) Sineması, Alkazar Sineması, Şık Sineması, Melek (Emek) Sineması, Opera Sineması, Artistik (Rüya) Sineması, Elhamra Sineması (Akçura, 2004:7-11) gibi sinema salonları artık yoktur ya da yok olmak üzeredir. (Pösteki; 2012; 10)

Sinema salonlarının gelişimini pencereden okumalıyız. İstiklal Caddesinde Demirören'deki 'CinemaPink'ten başlayarak, İstikal Caddesi'nin kendisiyle bağlantılı olan sinemalar giderek azalmaya ve kapanmaya başlamışlardır. Cadde'nin kendisi kültür üretici

konumdan, bir seyirlik mozeleye dönüşme biçimindedir. Bu bakış açısının en önemli örneği ise Emek Sineması'dır.

Sokağa açılan kapısı ve sadece sinema hizmeti veren yapılardan en önemli ve sembol merkezlerinden biri olan Emek, aynı zamanda kültür üretim merkezlerinden biri olarak konumunu da uzun süre korumuştur. Yüksek tavan ve avizeli, fuayesiyle, büyük ve geniş salonuyla sinema salonlarının bütün ihtişamını taşıyan özel salonlarından olan Emek'in yıkımı, kent hafızası içinde önemli bir dönüm noktasıdır.

Emek sinemasının yıllar süren bir mücadele sonunda kaybı ile, hatta ironik şekilde bir AVM'nin üst katında "aynen muhafaza" edilerek yeniden konumlanması ise, Taksim'in tarihi sinemalarıyla bağı da o nebzedeki azalmaktadır. Kültür üretiminde, fötr şapkalı ve smokinli beyefendilerden, tuvaletli hanımefendilere uzanan, modern kentin simgeleri olan bu sinemalar aslında modernitenin yeni araçlarına kurban olmuşlardır.

Demirören AVM'nin hemen yanında uzanan, Yeşilçam Sokağı üzerindeki Cercle d'Orient (Serkldoryan) da flanörü düş kırıklığına uğrattır. Yıllarca kapalı tutularak çöküntü bölgesi haline getirilen yapı, bugün yıkılmış ve inşa faaliyetlerinin ardında yatan gerekçeyi perdelemek amacıyla sık kullanılan tabirle mekân üzerinde "yenileme" çalışmalarına başlanmıştır. İlhan Berk'in, "Beyaz bir barok Cercle d'Orient/ (...) / Büyük kemerli, büyük kapılı (değil mi ki bir İmparatorluğa açılacaktır)/ Rokoko nakışı" (Berk; aktaran Bektaş; 2014; 305) dediği yapı, tarihi Emek Sineması ve İpek Sineması'na yıllarca çatı olmuştur. Bugün ise ne "İpek Film'den dönüyor Nazım'ın gençliği" dendiğinde hangi sinemadan bahsedildiği anlaşılabilir ne de Beyoğlu'nun "sinema kalesi" (Dorsay; 1993; 48) olan Emek'te yeniden film izlenebilecektir. (Bektaş; 2014; 305)

Modernite, smokin yerine kotu tercih ettiği son dönem, kültürel elitizmde yerini popüler olana, kitle ile popüler arasına sıkışan, sahte nostaljik formasyonlu hayallere bırakır. Bu gösteri peygamberleri artık, gösterenden çok gösterilenin simgelerine hizmet eder, içerik, biçimin altına düşmüş, sanatın kendisi ise bireysellik veya toplumsallıktan sıyrılarak, konformizmin tekelciliğine dönüşen bir yolculuğa çıkmıştır.

Festivalden festivale hatırlanan ve o amaca hizmet eden eski sinemalarda, hizmet anlayışlarını mekanın kendisinin yapısı gereği zamane konformist anlayışlarının gerisine düşürünce, sinema salonları tüketim katedrallerinin tekelinde kalmıştır. Bu tekeller ise hem mekansallık hem şirketsellik açısından önemlidir.

Sinema salonlarında oluşan yeni tekel, gösterilen ve dağıtılan filmlerinin seçimine kadar uzanmaktadır. Dünyanın dört bir yanından gelen bağımsız filmler, İstanbul'da artık ya festivallerde ya da bir iki sinemada sınırlı kalarak gösterilmektedir. Bu da izleyiciyi ne izleyip, ne izlemeyeceğeni seçen ve popüler kültürün bütün araçlarına hizmet eden yeni neo liberal denetimli-denetimsizlik kılıfı altına saklanmıştır.

Gösterim araçları tekelleştikçe, gösterilen çoğulculuğu azalarak, bir sahte demokrasi hayali altına sığınan sinemalar, aslında gösterim güçleriyle popüler kültürün yeni üretimleri dolaşıma sokma işlevi görmektedir.

Bu tüketim kültürünün etkisiyle de AVM sayıları ciddi oranda artmıştır. Alışveriş Merkezinde birkaç sahneli cep sinema salonları bulunmaktadır. Bu nedenle sinema salon ve perde sayıları da özellikle 2000'li yıllarda istikrarlı olarak artmıştır. Perde sayılarının artması ile aynı anda birden fazla film gösterilebilmekte ve bu da sinemaya bir ulaşım

kolaylığı sağlamaktadır. İnsanlar AVM'leri alışverişin yanında sinema izlemek için de tercih etmektedirler ve bu anlamda sinema sanatsal bir faaliyet olmasının yanında bir eğlence aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Ayrıca sinema salonlarının ses ve görüntü sistemlerinin düzeltilerek fiziki koşullarının iyileştirilmesi, dijital perde ve salon sayılarının artması da seyirciyi sinemaya çeken diğer etmenlerden biri olmuştur. (Sevinç; 2014; 108)

Merkezde Levent ve çevresine baktığımda ise art arda dizilmiş yeni AVM'ler ve onların lüks salonlarıyla bizi bir küçük modernite gösterisi beklemektedir. Ofislerin yanı başında biten bu manzaranın altında Gültepe semtinde daha yoksul insanlar yaşamaktadır. Yüksek plazaların altında yer alan yığma binaları saklayan bu dev simgeler, ana caddeyi, Kanyon, MetroCity ya da Özdilek gibi alışveriş merkezleriyle paylaşır.

Salonlarıyla da lükslük yarışında olan bu alanlar, gösterim ücretlerini yoksul bir kentlinin girebileceği seviyenin çok çok üstünde tutarak, hedef kitlelerini de yeni konumlarına uygun olarak belirlemektedir. Film seçimleri de bu alana hizmet etmek için popüler kültürden uzakta değildir, o yüzden de ürettikleri kültür, seçkin bir gelişmemişlik temsilidir. Ülkemizde ki kültür algısının yönelimi de seçkin tavrında gelişmemişliğinden gelmektedir.

Sonradan oluşan burjuvazi kendi kültürel ortamını kuramayarak bir devlet ütopyasının izlerini takip ederken, kodları oturmada, dayatmacı bir modelle kültür algısı oturturken, zaten içi boş olan bu algı 1950'li yıllardan sonra Her mahallede bir zengin hayalleriyle yerini iyice, popüler seçkinciliğe ve onun kalitesiz kültür üretime bırakır, yeni

gelişen özgünsüz sanatta, toplumu beslemekten çok uzakta kalarak, gerek mimari, gerekse sanatın kendi muhtevası dolayısıyla yetersiz kalmıştır.

Merkezde gelişen yeni tüketim katedralleri, kültür üretimini de kendine çekerek, modernitenin ve kapitalist kültürün üretim araçlarına hizmet eder hale gelmiştir.

Sanatın sokaklar olan bağı da böylece koparılarak, konformist bir anlayışla ve sahte demokrasi hayalleriyle, etkinliği daha fazla olabilecek ama seçilmeyen filmler bir gösterim alanından yoksun kalırken, sadece popüler olana hizmet etme amacında ki bu yeni yapılar, popüler sinemanın en kötü örneklerin 10 haftanın üzerinde vizyonda tutarak, yeni kültürün eğilimini de bu ölçüde belirlemektedir. Elist kültür, kendinde uzaklaştırdığı ve kültür üretim süreçlerine dahil etmedi yoksul sınıflar, merkezde kendilerini ancak popüler kültürün az gelişmişliği ile sinemanın tesirini seyretmek ve üretime girmek durumunda kalmışlardır. İstanbul, iki kültür arasında hazin bir biçimde sıkışmıştır.

Merkezin, eliteleşmesi çeperleri farklı arayışlara yöneltmekten çok, merkezle aynı biçimde konumlandırarak, kültür üretimini bütünselleştirirken, tekleştirirde. Farklı renklerin yaşam alanları da bu manada oldukça azalır.

Anadolu yakası tarafından merkeze geldiğimizde ise, Reks Sineması Kadıköy merkezinde hala ayaktadır. Esasen de merkezler arasında yoğun farklılıklar yoktur. Yine merkezin kendisi AVM sinemaları tarafından çevrelenmiştir. Eski sinemalar, kapısı sokağa açılan sinemalar ise yerlerini kaybetmişlerdir. Reks sinemasında ise hem popüler filmler,

hem her yıl gerçekleştirilen İstanbul Film Festivali hem de Başka Sinema ¹⁷ gibi, dünyanın daha az görünen filmlerine salonlar ayırıp, bu filmlerin izleyicilerini kendilerine çekmesiyle ayakta kalmayı başarmaktadır. Bir yandan da lokasyonu itibariyle merkezi konumu nedeniyle, kadıkoy'un en merkezinde ki yerini ve konumunu koruyarak, önemli bir anlam da ifade etmektedir.

Nautilus gibi Alışveriş Merkezleri'nin Kadıköy'ün merkezini çok fazla etkilememesi sebebiyle, Kadıköy, bu anlamda Kültür üretiminde eski anlamını nispeten korumaktadır. Yine de kültür üretim yollarının değişmesi ve neo-liberal politikalarla, üretilen kültürün çeşitleri ve formasyonları da değişmektedir. Bu manada Kadıköy merkezi anlamda daha izole bir yapıda kalmaktadır. Avrupa yakasının, her yerinden fişkıran yeni moda kültür mekanlarının aksine, Sürreya Operası veya Akmar pasajı gibi mekanlar, kültür üretiminde ve bu dağılımda önemli alan işgal ederler.

Viaport gibi daha çeperde yer alan mekanlarda, çeperlerde Ümraniye'den başlayarak sahte modernleşme izlerini görmek mümkündür. Yapay olarak üretilmiş kültür her parçaya sinerken, merkezin önemi de bu anlamda artmaktadır. Bostancı gibi daha Amerikanari bir

¹⁷ Bağımsız filmlerin dağıtıcısı M3 Film ve Kariyo & Ababay Vakfi işbirliğiyle hayata geçirilen Başka Sinema, sinemaseverlerin özledikleri film izleme deneyimini ve sabırsızlıkla bekledikleri bağımsız filmleri yıl boyunca erişilebilir kılıyor. Yarattığı farklılıkla sinemaseverleri bir keşif yolculuğuna çıkaran Başka Sinema, gün boyu ardı ardına ve antraksız olarak sunduğu filmlerle izleyiciye seçme özgürlüğü sunuyor. İzleyicisine, aynı salonda günde en az üç film sunacak olan Başka Sinema'da filmler görmenize yetecek kadar uzun süre vizyonda kalıyor. Üstelik seanslarda (filmler 110 dakikadan uzun değilse) ara verilmiyor. Sürpriz film geceleri, kısa filmler, belgeseller, kült filmler, ön gösterimler ve sonrasında film ekibiyle sohbetler, izleyicinin katkısıyla yaratılacak etkinlikler, hep seyretmek istediğiniz ama kaçırdığınız filmler Başka Sinema' da izleyicilerini bekliyor. (www.baskasinema.com adresinden alınmıştır)

yaşantı merkezinde kalan semtler ya da Bağdat Caddesi daha elit kültür ve tüketim alanları İstanbul'un yapısını da değiştirmektedir. Semt olarak İstanbul'un en pahalı alanları olan bu mekanlar, kültürü eliteleştirirken, aslında yapay bir sınır da çizerler.

Mekanın doğası kültür üretimini eliteleştirir ve tekleştirir, bu anlamda da üretilen kültür elit ve yeknesak olmaktadır. Sinema da bu yapaylıktan payını alır. Kültürel olarak daha zengileşmesinden ziyade tek düzeleşir. Sinema mekanları da izleme formatını değiştirerek, esasen kültürel kimlikler ve deneyimler üzerinde etkili olur. Seçim ya da mekanın kendi ruhu, sanatın kendi aksiyonundan farklılıklar getirmektedir.

Sanatın ruhu ve mekanların ruhu bu anlamda da içiçedir. Merkezin ve mekanın kendingenliği de bu anlamda seçicidir. Mekanın, ruhu kendi içinde bulunduğu semtin veya kentin ruhundan beslenir. İstanbul'un bütün değişimleri, sinema salonlarının değişimlerini de kökünden etkiler. Salonlar ve onların yapıları da Beyoğlu'ndan başlayarak, İstanbul'un her alanına değişimler göstermiştir.

İlk yıllarda, daha avama yönelik sinema, Cumhuriyet ertesinde, burjuvalaşır ve kent soyluların eğlencesi olurken, merkezin öteki taraflarında aslında sinem izleyicisi değişmemiş, yoksul kitleler umutlarını sinemaya bağlamaya devam etmişlerdir. Kent merkezindeki salonlar, fotr şapkacı ve tuvaletli kadınlarla dolarken, bahçe sinemaları ve mahalle sinemaları sıradan insanların uğrak yerleridir. Büyülü fener işlevini ve umut dağıtıcı rolünü kendi mekanında yani umut mekanında gerçekleştirir.

Beyoğlu civarının elitliği çerçevesinde, diğer sinema mekanları çeşitlilik oluşturarak, hem izleme deneyimi hem de filmlerin kültürel değerini çeşitlendirir. Bu anlamda elit

İstanbul'dan popüler İstanbul kültürüne uzanan bir çeşitlilik göstermiştir. Sonrada salon kültürü ve bu zileme deneyimleri, gerek politik iklimlerin değişimi, gerekse sermayenin yeniden yapılanarak, daha Hausmancı kentlere yönelmesiyle, salonların yapıları da değişir. Kültürel anlamda da salonların tüketim araçlarının kontrolüne girmesiyle, sanatın doğası ve izleyici deneyimleri de değişkenlik gösterir.

Yeni gelişen getto-kentler, sınırları kendilerinin koymalarıyla, oluşturdukları duvarlarıyla, kendilerini yoksullarından ayıran keskin hatlarla, yeni yapay kentler oluştururlar. Bu yapay kentler, homojenize kültür mekanlarıdır. Tek düzeliklerini, ürettikleri kültürün elist tek düzeliği de önemli bir hayal perdesi yaratır. Yanıbaşlarında bulunan yoksul kentler, sinemalara sahip değilken, bu hayal kentler, sahte demokrasi hayalleriyle AVM'lerde tekel sinemalarını yüksek meblalara ve seçilmiş filmlere ayırmışlardır.

Bugün artık kent, kapitalist ve sermayedarların, yeni "sanayi kentinde" oyun alanıdır. Kent himayesi ve hikayesi onlara aittir. Üretilen kültür de, yaşayanlara yabancı hale gelmektedir, İstanbul'dan Berlin'e, oradan Paris'e ya da favelerıyla Rio De Janeiro'ya da gitsek, yükselen duvarların altında zayıflayan egemenlik ve kültürel biçimler göze çarpar.

Kentin işçi sınıfları, kent merkezlerinden sürülürken, daha elit sınıflar, merkeze konumlanır ve uzaklaştırılan sınıfların, mekanları yeniden üretilir. Kentsel dönüşüm modellerinin özünde, kitleleri sürme ve yoksulluğu kent merkezinde dışarı atma hevesleri yatmaktadır.

SONUÇ

Tezin temel prensibi kent içinde gelişen seçkinci tavrı belirleyerek, sinema salonları ve onların yapısıyla kültür tezinin nasıl ilerlediğini tespit etmektir. Sinema salonlarının kentsel kültürü nasıl etkilediğini ve bu değişimlerin nasıl ilerlediğini analiz ederek, kültürel seçkinciliğe ve popüler kültüre nasıl hizmet ettiklerini açıklamaktır. Son olarak ise Alışveriş Merkezlerinin içine giren ve tekelleşen sinema salonlarının, sinemanın kendi ruhunu nasıl etkilediğini ve tüketim kültürünün sanatın kendi muhalif ruhunu nasıl bir “eğlenceye” çevirdiğini anlayabilmektir.

Sermayenin kültürü kontrol etmesi eski uygarlıklarından, Akdeniz uygarlıklarından, modern kentlere kadar uzanır. Engels’in de ve Harvey’in de belirttiği kadarıyla kültürün sermaye tarafından kontrolü, gündelik hayatın kontrolünü ve isyan kültürünü en aza indirger. Bu da modern kentlerin devlet ütopyaları içinde gelişmesinin ve yoksulların kent çeperlerine sürülüp, merkezin daha homojen ve elit bir yapıda kalmasını sağlamaktadır.

Kent kültürünü oluşturan asıl unsurlarda çeperlerde, gözden uzakta kalarak görünmeyen hayaletlere dönüşür. Böylelikle sermaye merkezin parayla kontrolünü elinde tutarak, yüksek duvarlar ve yüksek binalarla kendine bir koruma oluşturur. Bütün bu koruma biçimiye modern kent kültürünü daha homojenize olarak üretir. Bu yüzden de sinemalar göreceli olarak demokratik alanlar olarak algılanan AVM’lerin içinde kaldığında aslında kendi eleştirel yönlerini yitirir ve gösterdikleri sadece eğlenceye dönüşür. Mekanın kendisi bir tüketim alanıdır artık.

Kent ve sinema ilişkisi gerek mekansal gerekse anlatsal olarak bir bütünlük oluşturur. Mekanın kendisinin sinemaya yüklediği rol, AVM'lerin kendisine yüklediği rolle çatışırken, sinema salonlarının büyümlü atmosferi de, hatta büyümlü fenerin kendisi de bir seyirlik cümbüşe dönüşmektedir. Eğlence aracı olarak sinema işlevsizdir. Yarattığı büyü de sanatın kendi varoluşsal amacına ters düşmektedir. Tüketim katedrallerinin seyirlik eğlencesi olarak sinema, alışveriş yapılan yerin devamında günü bitirmek için neo-liberal politikaların tamamlayıcı sosu olmaktadır.

Yüksek avizeli, fuayeli, şık salonlar sinemanın kendisinden önce, gösterişli bir öngösterimini satmaktadır. Sinema bir modernite eğlencesidir. Klasiklerin sinemaya uyarlanmış versiyonları, kendi gösterişli, sahte kültürel algılarının tatmin ederken, yaygın salonlar ve lüks döşemeler burjuvazinin, elist kültürünü de beslemektedir. Kent merkezinin, bir bölümü artık bu elit kültürün simgesel mekanı haline gelir.

Sinemanın Osmanlı'ya gelişi ve bu topraklara girişi Lumiere Kardeşlerin operatörlerinden Mösyö Jamin'in ellerinden olur. Jamin Mayıs 1886'da Sinematografi ilk görüntüleri almak ve gündelik yaşamı kaydetmek için İstanbul'a getirdiğinde, aletin lambalarının kırıldığını farketmesinin ardından gösterimini gerçekleştiremez, sonrasında ise yeni lamba getirtme çabaları Türk Gümrük memurlarına takılır. Ardından o dönemin Fransız sefaretenin girişimleriyle durum Osmanlı Hariciye Bakanlığına iletilir. Yazışmalar ilgisini çeken ve dönemin padişahının elektronik aletlere merakının bilen Sadrazam Halil Rıfat Paşa'nın 20 Eylül 1886 tarihli emriyle araştırma başlar. Sonuçta aletin ilmi olarak faydalı bir cihaz olduğuna hükmedilir ve sinemanın İstanbul kentiyle macerası da resmi olarak böyle başlamış olur. (Özuyar, 2007, s.27)

İstanbul'un, esas olarak İstanbul halkının sinemayla buluşması Sponeck Biranesinde olmuştur. Popüler kültürün simgelerinden biri olan birahanenin çatısında başlayan sinema, daha bir çok kültürel değişime tanıklık edecek ve elitlerin kontrolünden, iktidarların bir aracı haline gelirken; Amerikan sineması karşısında çökecek, ona öykünecek ve hatta belirli süreçlerde halkçılıktan seçkinciliğe kadar bir çok noktaya savrulacaktır.

Kültürel bir araç olarak sinema ve onların gösterim yerlerindeki bu değişimler, sinemanın tamamını etkileyecek ve kitlerleripeşinden sürükleyen be kentli modernite sanatı, bir kitle kültürü fenomeni haline gelecektir. Kültürel olarak bütün yapıları temsil ederken, ezilmişlerinden sesinden, seçkinlerin oyuncağı olmaya kadar her alanda hareket edip, ticari amaçlar uğruna savrulacaktır. İlk gösterimden bugünkü AVM içindeki sinema salonlarına kadar ticari amaçların peşinde olan sinema, esasen kültürel yapılanmayı derinden etkilemiş ve ülkenin kültürel bozumlamalarını şiddetlendirmiş ya da baskılamaya çalışmıştır.

Cumhuriyet'in sinemasının esas macerası ise Beyoğlu'nda Elektra ve Elhamra sinemalarında başlar. Elhamra Sinemasının tarihi anlamda bir çok önemi olsa da, mekansal olarak Beyoğlu, sinema kültürünün en önemli parçalarından biri haline gelir. Kültürü oluşturucusu olarak, sinemasının mekansal yapısı ve kudreti, o civarda oluşan elitist kültürün en önemli taşıyıcılarından biri haline gelir. Beyoğlu çevresinde oluşan Parizyen sanat kültürü ve yatay mimari anlayışla gelişen daha yatay kültürün taşıyıcı kolonlarından biridir. Sinema mekansal anlamı ve yeni cumhuriyetin idealleri de bu mana da birbiriyle örtüşür. Mekansal anlamında üretilen kültürün yeni umut mekanları ve devlet ütopyasının anlatıcı çeğerleri böylelikle buluşmuş olur. Kültür devriminin simgelerinden olan Elhamra'yı merkezde konumlanmış bir batılılaşma sembolü haline getirir. Emek

Sinemasının daha sonraları taşıyacağı bu misyon, öncülleri ve beriyle yeni Cumhuriyetin ihmal ettiği İstanbul için, kültürel devrimlerde ki anlamı açısından da önemlidir. Beyoğlu, Parizyen külütürün merkezi, hatta kentin merkezi haline gelirken, sinemalar da bu merkezin, temel kültür eksenleri olmaktadır. Beyoğlu'ndan yayılan batılı kültür ve merkez- çevre ilişkisinde ki o kopuş, Türkiye Cuhuriyeti'nin kültürel anlamda da eksenini belirler. Devlet Ütopyasının dönüşümü de yine kültürel mekanlardan başlayarak etkisini hissettirmeye başlar.

1950 ve 60'lı yıllarda sinema, Türkiye'nin kent merkezlerinde en önemli sosyal ve sanatsal etkinlik olarak kabul edilmektedir. İstanbul sinemaları altın dönemlerini yaşamaktadırlar. Beyoğlu, kültürü üretiminin merkezi sıfatını tam bu yıllarda tekrar kazanır, sinema salonları ardı ardına açılırken, üretim ve tüketimde hızlanmıştır. Yılda 100-150 arasında yerli film yapılmaktadır.

Bütün bunları yanında Hollywood ve yabancı film yapımcıları özellikle Pathe gibi şirketler İstanbul'dadır. Döviz sıkıntısı ve teknik zorluklar film ithalatını sınırlandırmakta, Avrupa'da ve Amerika'da ödülleri kazanan filmler bir-iki yıl sonra Türkiye'ye getirilebilmekteydi. Buna rağmen sinema yine de ilgi görüyor, sinema gişelerinin önünde bilet kuyrukları oluşuyor, köşe başlarını ise bilet karaborsacıları tutuyordu. Suarelerde yer bulabilmek için haftalarca önce bilet almak gerekmektedir.

Sinema salonları bütün bu şaaşalı dönemlerinde İstanbul'un en elitist mekanları arasında yer almakta ayrıca kültür belirleyici konumlarını da korumaktadır. Beyoğlu'nun ayrımcı ve yeknasak aristokratvari bu burjuvazisinin kültürel istekleri sinema salonlarının yapısına da sirayet etmiştir.

Beyoğlu'nda yakın zamanda yıkılan ve kültürel mirası parçalanan ve temel oluşturduğu kentsel motifleriyle sinema hayalleriyle kaybolan Emek Sineması'nın yanı sıra, Yeni Melek, Saray ve Atlas Sinemaları İstanbul'un en önemli salonlarıdır. O dönemlerde sinema salonları bugün AVM içlerinde gördüğümüz ölçülerde mini salonlara yani 100-150 kişilik salonlar kadar küçük değildir, büyük salonların seyirci kapasitesi 1000-1500 arasındaydı. Dev salonlar, iki veya üç katlı inşa ediliyorlardı. İlk katta önden 8-10 sıra "Birinci" olarak ayrılıyordu bu bölüm en ucuz alandır.

Beyoğlu, sinemanın Yıldız Sarayı'ndaki macerasından bu yana sinemanın merkezi olmuştur. Beyoğlu sinemaları El Hamra'dan Emek'e; Alcazar'dan Sine Pop'a uzunca bir süre kültürel kimlikleri ve aidiyetleri belirleyen alanlardan biri olmuştur.

Bir elitist tavır yaratılmasının yanında, 80'li yıllarda cineplex kavramı içinde yasaklamaya gidecek, az seyircili filmlerinde merkezi olmuştur. Fotr şapkalı ve tuvaletli sinema günlerinde, klimasız salonların rahatsızlığına kadar her deneyimi yaşatmıştır, yeni kültürler ve yeni katmanlar yaratmıştır.

Sineplexler veya multiplexler 1980'li yılların ortasında yeni ortaya çıkan ve Beyoğlu'nu saran bir fenomendir. Eski sinemalar defalarca bölündü ve büyük geniş fuayeli salonlar küçük ve az kişili salonlara bölündü. Defalarca yeni ve küçük salonlar açıldı. İstanbul'un bir çok yerinde Capitol, Carousel, Cinemax gibi bir çok isimle ortaya çıkan bu movieplexler yeni mimari anlayışlar ve farklılıklar getirmiştir. Bu sırada Beyoğlu'da Sinepop ve Emek gibi sinemalarda yenilemelere giderken, salonları bölüyor veya sayılarını arttırmaya çalışmaktadır. Projeksiyonları değişmekte fakat isimleri bu noktada aynı kalmakta ve yerlerinde uzunca bir süre olmamaktadırlar. (Özguven; 2014; 33)

Geniş avizeli, büyük hayal perdelerinin kendisi, rahatlıktan öte bir kültür hatırlatıcısı, bir sinema dünyası kahramanıdır. Yeni gelişen neo-liberal politikalar bu bellek yitimini zorunlu kılsa da esasen ümit biçimlerinin tezahürleri olan bu alanlar, düşsel etkilerini de sinemanın kendisiyle rafa kaldırmak durumunda kalmışlardır.

Bellek yitimi açısından bakarsak bir örnek yer olarak Taksim ve Beyoğlu çevresinde bugün artık olmayan birçok sinema salonu bulunmaktadır. Zaman içerisinde değişerek, dönüşerek, bir zamanların seçkin kültürünün taşıyıcısı ve anımsatıcısı olma özelliklerini kaybetmişlerdir. Yerlerine onları anımsatıcı bazı öğelerin bırakılması, taşınmaları ya da cephelerinin aynı tutulmaları ile eskisi gibi olduklarını söylemek mümkün değildir. Taksim bir zamanlar sinemalar caddesidir.

Sokağa açılan kapısı ve sadece sinema hizmeti veren yapılardan en önemli ve sembol merkezlerinden biri olan Emek, aynı zamanda kültür üretim merkezlerinden biri olarak konumunu da uzun süre korudu. Yüksek tavan ve avizeli, fuayesiyle, büyük ve geniş salonuyla sinema salonlarının bütün ihtişamını taşıyan özel salonlarından olan Emek'in yıkımı, kent hafızası içinde önemli bir dönüm noktasıdır.

Emek sinemasının yıllar süren bir mücadele sonunda kaybı ile, hatta ironik şekilde bir AVM'nin üst katında "aynen muhafaza" edilerek yeniden konumlanması ise, Taksim'in tarihi sinemalarıyla bağı da o nebzedeki azalmaktadır. Kültür üretiminde, fötr şapkalı ve smokinli beyefendilerden, tuvaletli hanımefendilere uzanan, modern kentin simgeleri olan bu sinemalar aslında modernitenin yeni araçlarına kurban oldular.

İlk yıllarda, daha avama yönelik sinema, Cumhuriyet ertesini dönemde, burjuvalaşır ve kent soyluların eğlencesi olurken, merkezin öteki taraflarında aslında sinema izleyicisi değişmemiş, yoksul kitleler umutlarını sinemaya bağlamaya devam etmişlerdir. Kent merkezindeki salonlar, fotr şapkalı ve tuvaletli kadınlarla dolarken, bahçe sinemaları ve mahalle sinemaları sıradan insanların uğrak yerleridir. Büyülü fener işlevini ve umut dağıtıcı rolünü kendi mekanında yani umut mekanında gerçekleştirir.

Beyoğlu civarının elitliği çerçevesinde, diğer sinema mekanları çeşitlilik oluşturarak, hem izleme deneyimi hem de filmlerin kültürel değerini çeşitlendirir. Bu anlamda elit İstanbul'dan popüler İstanbul kültürüne uzanan bir çeşitlilik göstermiştir. Sonrada salon kültürü ve bu zileme deneyimleri, gerek politik iklimlerin değişimi, gerekse sermayenin yeniden yapılanarak, daha Hausmancı kentlere yönelmesiyle, salonların yapıları da değişir. Kültürel anlamda da salonların tüketim araçlarının kontrolüne girmesiyle, sanatın doğası ve izleyici deneyimleri de değişkenlik gösterir.

Bu nedenlerle tezin temel prensibi de bu yönler dayanamaktadır. İstanbul'da özelde Beyoğlu'nda sinemanın macerası tezde incelenerek, kültürel değişimleri ve mekansal formasyonları incelenmeye çalışılmıştır. Mekansal değişimler, kültürü nasıl etkiliyorsa, kültür de mekanları o kadar hatta daha fazla etkilememektedir. Tezin asıl amacı da bu etkilerin nedenlerini bulmak ve incelemektir. Bunun sonucunda AVM'ye giren sinemaların film izleme kültürünü nasıl değiştirdiği sorusuna cevap aranırken, esasen salonların AVM'ye girmesinin nedenleri de aranmıştır.

KAYNAKÇA

Akçura, Gökhan; *Aile Boyu Sinema*; İthaki; 2004; İstanbul

Angel, Aron; Mimarlar Odası Dergisi; Sayı 532

Aslı Kotaman ve Narlı Nilüfer ;(Sinematografik Kentler mak.) Modernleşmeden Küreselleşmeye İstanbul Modeli; Haziran 2008; Agora Yayınları; İstanbul.

Batur, Afife; *Modern Olmak: Bir Cumhuriyet Mimarlığı Arayışı*; (ed.) R. Holod, A. Evin, S. Özkan; 2007; Modern Türk Mimarlığı, Mimarlar Odası Yayınları; Ankara.

Baudelaire, Charles, *Paris Sıkıntısı*, Ocak 2001, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, Ankara

Baudrillard, Jean; *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine bir Deneme*; çev. Işık Ergüden; 2010; Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Bektaş, Leyla; *Flanörün Caddesi Kebir Gezintisi: Beyoğlu'nun Mazisine Walter Benjamin'le Bakmak*; Moment Dergi- Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi; 2014, 1(2):296-311

Benjamin, Walter; *Pasajlar*; Şubat 2013; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Berman, Marshall; *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*; 2012; İletişim Yayınları, İstanbul

Braudel, Fernand; *Maddi Uygarlık*; Nisan 2004; İmge Kitapevi, İstanbul

Brown, Wendy; *Yükselen Duvarlar ve Alçalan Egemenlik*; Ekim 2011; Metis Yayınevi, İstanbul

Buck-Morss, Susan; *Görmenin Diyalektiği*; çev: Ferit Burak Aydar; Ocak 2010; Metis Yayınları, İstanbul

Dorsay, Atilla; *Benim Beyoğlum*; 1993; İstanbul; Varlık Yayınları

Erus, Zeynep Çetin; *Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü*; Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi; Ocak 2007; ISSN 1302-2865

Evren, Burçak; *Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları*, Milliyet Yayınları, 1998; İstanbul

Fiegelson, Kristian; *(Sinemada Kent Kentte Sinema) mak. Sinema ve Toplumsal Kırılmalar*; 2014; Pales Yayınları

Frisby, David; *Modernlik Fragmanları*; Ekim 2012; Metis Yayınları; İstanbul

Gökmen, Mustafa; *Eski İstanbul Sinemaları*; Ekim 1991; İstanbul Kitaplığı Yayınları; İstanbul

Gül, Murat; *Modern İstanbul'un Doğuşu*, çev. Büşra Helvacıoğlu; Sel Yayınları; 2011; İstanbul

Harvey, David; *Asi Şehirler*; Mart 2013; Metis Yayınevi, İstanbul

Harvey, David; *Sosyal Adalet Şehir*; çev. Mehmet Moralı; Metis, 2003; İstanbul.

Hasol, Doğan; *İstanbul'un Dönüşümü*; Türkiye Mühendislik Haberleri Dergisi; Sayı: 413; 2001/3.

Hayır, Celal; *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*; The Journal of International Social Research Cilt; 7 Sayı; 31 Volume; 7 Issue; 31 www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

http://www.alarkocarrier.com.tr/tr/Dosya/AlarkoTarihinden/AlarkoTarihinden_11.pdf

<http://www.iae.org.tr>. İmparatorluk Başkentinden Cumhuriyet'in Modern Kentine: Henri Prost'un İstanbul Planlaması. 2010

Huberman, Leo; *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*; çev. Murat Belge; İstanbul 2011; İletişim Yayınları

Işıkyıldız, Tolga; *Contemporary Mosque Architecture in Turkey*; Yüksek Lisans Tezi; ODTÜ Mimarlık Bölümü; 2000; Ankara
ISSN: 2148-970X DOI: <http://dx.doi.org/10.17572/mj2014.2.296311>

Italo, Calvino; *Görünmez Kentler*; Nisan 2013; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

King, D. Antony; Cogito- Kent ve Kültürü; mak; *Çeperlerin Merkeze Dahil Edilmesi (2)*; çev, Yurdanur Salman; Sayı 8; Ocak 2014; ISSN: 1300-2880; Yapı Kredi Yayınları; İstanbul.

Kirel, Serpil; Yeşilçam Öykü Sineması; Babil Yayınevi; 2005; İstanbul

Kracauer, Siegfried; *Kitle Süsü*; Aralık 2011; Metis Yayınevi, İstanbul

Lefebvre, Henri; *Kentsel Devrim*; Nisan 2013; Sel Yayınevi, İstanbul

Lynch, Kevin; Cogito-Kent ve Kültürü; Mak; *Çevrenin İmgesi*; çev, İlknur Özdemir; sayı 8; Ocak 2014; ISSN:1330-2880; Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Lynch, Kevin; *Kent İmgesi*; Ekim 2013; İş Bankası Yayınları; İstanbul

Makal, Oğuz; *Sinemada Yedinci Adam*; 1987; Ege Yayınları; İzmir

Melo, Patricia; *Inferno*; çev. Esin Eşkinat; Temmuz 2004; Agora Yayınevi, İstanbul.

Mennel, Barbara; *Cities and Cinema*; 2008; Routledge Taylor and Francis Group; London, New York.

Mumford, Lewis; Cogito- Kent ve Kültürü; Mak; *Görünmeyen Kentler*; çev, M.H. Doğan; Sayı 8; Ocak 2014; ISSN: 1300-2880; Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Mumford, Lewis; Tarih Boyunca Kent - Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği; Mart 2007; Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi; (11:1-2) 1991; (yayınlanışı 1993); Ankara
Önder, Selahattin ve Baydemir, Ahmet; Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi; Cilt: 6; Sayı: 2; Aralık 2005

Oskay, Ünsal; *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*; Yapı Kredi Yayınları; Ocak 2013; İstanbul

Özbek, Meral; *Walter Benjamin okumak-I*; 2000, SBF Dergisi. 55 (2), 70-96

Özgüven, Fatih; *(Kentte Sinema Sinemada Kent) mak. En Garip Yerler Olur*; Pales Yayınları; 2014; İstanbul

Öztürk, Mehmet; *Sinemada Kent Kentte Sinema mak. İstanbul'da Kentsel Kriz ve Sinema*; Pales Yayınları; 2014.

Öztürk, Mehmet; *Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular*; Haziran 2008; Agora Yayınevi, İstanbul

Öztürk, Mehmet; *Türk Sinemasında Gecekondular*; European Journal of Turkish Studies [Online], 1 | 2004, Online since 22 June 2009, Connection on 26 March 2013; URL : http://ejts.revues.org/94_s.4

Özuyar, Ali; *Babıali'de Sinema*; Şubat 2004; İzdüşüm Yayınları; İstanbul

Özuyar, Ali; *Devlet-i Aliyye'de Sinema*; Ekim 2007; De ki Yayınevi, İstanbul

Pösteki, Nigar; *Sinema salonlarının Dönüşümünde Bellek ve Mekan İlişkisi*; https://www.academia.edu/3633143/_Sinema_Salonlarının_Dönüşümünde_Bellek_ve_Mekan_İlişkisi_Erişim; 21.06.2015.

Rosa, Hartmut; *Social Accelariton A New Theory of Modernity*; 2013; Columbia University Press; Translate, Jonathan Trejo-Mathys, New York

Scagnomillo, Giovanni; *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*; 2009; Agora Yayınları; İstanbul.

Sevinç, Zeynep; *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*; Sayı 40, Nisan 2014. http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_/40/626.pdf

Simmel, Georg; *Cogito- Kent ve Kültürü*; Mak; *Metropol ve Zihinsel Yaşam*; çev; Bahar Öcal Düzgören; Sayı 8; Ocak 2014; ISSN: 1300-2880; Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Sözen, Metin; *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*; Türkiye İş Bankası Yayınları; 1984; İstanbul

Türkoğlu , Nurçay; Öztürk, Mehmet; Aymaz Göksel; *Kentte Sinema Sinemada Kent*; Pales Yayınları; 2014; İstanbul

Vassaf, Gündüz; *Kendi Kentime Ağıt*; Radikal Gazetesi Köşe Yazısı. 30/05/2015

Fotoğraflar;

<http://www.sabah.com.tr/fotohaber/sinema/eski-istanbul-sinemalari?tc=32&page=15>- Şark Sineması

http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/123096/Bir_karenin_100_yillik_hatiri_var.html

<http://www.hayalperdesi.net/haber/gundem/1818-1-beyoglundaki-tarihi-sinemalar-birer-birer-yikiliyor.aspx>