

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YENİ TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL KENT İMGELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tuğçe KAYAARASI

0810060003

Anabilim Dalı: İletişim Tasarımı

Programı: İletişim Tasarımı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Fatoş Adiloğlu

TEMMUZ 2011

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YENİ TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL KENT İMGELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tuğçe KAYAARASI

0810060003

Anabilim Dalı: İletişim Tasarımı

Programı: İletişim Tasarımı

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 07 Temmuz 2011

Tezin Savunulduğu Tarih: 02 Ağustos 2011

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Fatoş Adiloğlu

Diğer Jüri Üyeleri : Yrd. Doç. Cem Kaan Uzunöz

Yrd. Doç. Safiye Kırlar (Arel Ü.)

TEMMUZ 2011

ÖNSÖZ

Bu konuyu araştırmamı öneren, tezimin her aşamasında yanımda olan, Yüksek lisans tezimin ortaya çıkmasını sağlayan, çok değerli hocam ve tez danışmanım sayın Doç. Dr. Fatoş Adiloğlu'na çok teşekkür ederim.

“Yeni Türk Sinemasında İstanbul Kent İmgeleri” adındaki tezimi, bugünlere gelmemde büyük emeği olan, Yüksek Lisans yapmamı çok isteyen, 2009 senesinde kaybettiğimiz canım babam Nuri Teoman Kayaarası'na adıyorum. Tez süresince yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Tuğçe KAYAARASI

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv-vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
ÖZET	ix
YABANCI DİL ÖZET	x
GİRİŞ	xi-xiii
1. KENTSEL MEKAN	14
1.1 Kent Kavramı	14-20
1.2 Kent Formu	20-23
1.3 Kentsel İmge	23-26
2. SİNEMASAL KENT	26
2.1 Filmsel İmge	27-30
2.1.1 Hareket İmge	30-32
2.1.2 Zaman İmge	32-34
2.1.3 Ses İmge	34-35
2.2 Sinemada Kent İmgesi	35-41
2.3 Türk Sinemasında İstanbul Kent İmgesi	41-59

3.SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL KENT GERÇEKLİĞİ	59
3.1 Son Dönem Türk Sinemasında Kentsel Mekan Kurgusu	59-61
3.1.1 Bağlantı Noktaları (Paths)	62-97
3.1.2 Odaklar (Nodes).....	98-114
3.1.3 Bölgeler (Districts).....	115-130
3.1.4 Sınırlar (Edges)	131-146
3.1.5 Nirengiler (Landmarks)	147-160
4.SONUÇ	158-173
KAYNAKÇA	174-190
EKLER FİLM KÜNYELERİ VE MEKAN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI	181-220
EK-1-E-4 Filler ve Çimen-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları.....	182-185
EK-5-EK-6 Uzak-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	187-188
EK-7-EK12 Anlat İstanbul-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	190-195
EK-13-EK15 Gemide-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	197-199
EK-16-EK17 C Blok-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	201-202
EK-18-EK-19 İssız Adam-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	204-205
EK-20-EK22 Organize İşler-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	206-209
EK-23-EK 25 Başka Sementin Çocukları-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	211-212
EK-26-EK-28 Uzak İhtimal-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	214-215
EK-29-EK-30 11'e 10 Kala-Mekan Kullanım Yoğunluğu Tabloları	216-218
EK-31 FİMLERDEN KENTSEL İMGELER	219-223
EK-32 MEKAN KULLANIM BİÇİMİ TABLOLARI.....	226
EK-33 KENTSEL İMGE TABLOLARI	227- 240

Tablo A.31 Bağlantı Noktaları (Paths)	227
Tablo A.32 Bağlantı Noktaları (Paths)	228
Tablo A.33 Bağlantı Noktaları (Paths)	229
Tablo A.34 Bağlantı Noktaları (Paths)	230
Tablo A.35 Odak Noktaları (Nodes)	231
Tablo A.36 Odak Noktaları (Nodes)	232
Tablo A.37 Odak Noktaları (Nodes)	233
Tablo A.38 Odak Noktaları (Nodes)	234
Tablo A.39 Sınırlar (Edges)	235
Tablo A.40 Sınırlar (Edges)	236
Tablo A.41 Nirengi Noktaları (Landmarks)	237
Tablo A.42 Nirengi Noktaları (Landmarks)	238
Tablo A.43 Bölgeler (Districts)	239
Tablo A.44 Bölgeler (Districts)	240

ŞEKİLLER LİSTESİ

Bağlantı Noktaları: Şekil 3.2-Şekil 3.92	69-103
Odak Noktaları : Şekil 3.93-Şekil 3. 127	106-120
Bölgeler : Şekil 3.128-Şekil 3.161	122-135
Sınırlar : Şekil 3.162-Şekil 3.200	137-150
Nirengi Noktaları : Şekil 3.201-Şekil 3.249	151-170

Üniversite	:	İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitü	:	Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı	:	İletişim Tasarımı
Programı	:	İletişim Tasarımı
Tez Danışmanı	:	Doç. Dr. Fatoş Adiloğlu
Tez Türü ve Tarihi	:	Yüksek lisans – Temmuz 2011

KISA ÖZET

YENİ TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL KENT İMGELERİ

Tuğçe Kayaarası

Mimarlık ve sinema etkileşiminin ortak noktasında mekan kavramı vardır. Kent mekanı, mimari ve sinema arasındaki ilişkiyi kuvvetlendiren önemli unsurlardan biridir. Bu tezin öncelikli amacı, son dönem Türk sinemasının kent imgeleri üzerinden incelenmesidir. Bu bağlamda Kevin Lynch'in kent kuramı algısı üzerinden hareketle İstanbul'un nasıl temsil edildiği araştırılmıştır. Çalışmada mimarlık ve sinema etkileşimi çerçevesinde, İstanbul kent imgesinin sinemada kullanımına yer verilmiştir. Mimari mekânların, sinemasal mekân olarak kullanım biçimleri, kenti anlatan farklı yönetmenlerin belirlenmiş filmleri üzerinden ele alınmıştır.

Çalışmada Kevin Lynch'in kent kuramı esas alınarak bağlantılar, odaklar, bölgeler, sınırlar ve nirengiler çerçevesinde filmlerin anlatı yapısı ve mekân ilişkisi irdelenmiştir. İstanbul kent mekânlarının filmlerde yansıması ile ilgili çeşitli kaynaklardan yararlanılmış, mimari imgelerin sinemasal kullanımına dikkat çekilmiştir. Film analizleri üzerinden elde edilen veriler doğrultusunda değerlendirme yapılmıştır. Kent imgelerinin sinemasal kullanımının araştırılmasında elde edilen saptamalar, ekler bölümünde tablolaştırılarak sunulmuştur. Görüntü kullanım yoğunluğu, mekan kullanım biçimleri, kentsel imge tabloları ayrıntılı olarak eklenmiştir. Mekana dayalı biçimsel ve içeriksel yorumlara sonuç kısmında yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sinema, mimarlık, kentsel mekan, kentsel imge

University : **Istanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Communication Design**
Programme : **Communication Design**
Supervisor : **Associate Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu**
Degree Awarded ana Date : **MA – July 2011**

ABSTRACT

URBAN IMAGES OF İSTANBUL İN RECENT TURKISH CİNEMA

Tuğçe Kayaarası

There exists the space concept on the common point of the interaction between architecture and cinema. Space of the city is one of the important components that support the relationship between cinema and architecture. Main purpose of this thesis is the investigation of the recent epoch Turkish Cinema via urban images. In this context, the representation of Istanbul is being assessed by the theory of Kevin Lynch’s point of view that concerning urban perception. In this study, the interaction between architecture and cinema is discussed via urban image and there has given a handle for the application of Istanbul urban image on the cinema. The applications of architectural places as cinematic places are handled via particular movies of different directors that mentions about cities.

In this study, on the basis of Kevin Lynch’s urban theory; the narration structure of movies and place relations are examined within the framework of connections, paths, nodes, districts, edges and landmarks. Literature research is done on the reflection of Istanbul urban places over the movies and the cinematic applications of architectural images are pointed out. The assessments are done according to the datas that obtained from the movie analysis. The determinations that obtained during the investigation of cinematic applications of urban images are shown as tables in the appendix. The consistency of vision usage, place usage style, urban image tables are all included in detail. The stylistic and contextual discussions that based on place are included in the conclusion.

Key Words: Cinema, Architecture, Urbanization space, Urbanization İmage

1.GİRİŞ

Sinema ve mimarlık gibi iki farklı sanat dalının etkileşiminde mekan kavramı önemlidir. Mimarlık disiplininin temel konusu mekân olmakla birlikte, birey ve toplumsal gelişmelerin sahnesi olarak kenti biçimlendirme özelliğine sahiptir. Mimarlıkta mekan insan tarafından direkt algılanırken, sinemada filmin bir parçası olur. Sinema, modern dünyanın insanlarına yeni bakış açıları sunmakla birlikte, görsel ve işitsel imgeler oluşturmayı hedefleyen bir sanattır ve toplumsal gerçekliğin kültürel üretim alanıdır.

Sinema ve mimarlık imgeleri yaratma, eklemlendirme ve onlara aracılık etme bakımından etkilidirler. Gerçek yaşamdan deneysel sahneler ortaya koyarlar. Bu bağlamda mekan algısı yeniden yaratılır. Kent zamana ve mekâna göre tanımlanır ve buna göre algılanır. Kentin görsel deneyimleri hafızada mekansallaşır. Kent ve sinema arasındaki bağlantıyı kent imgeleri kurar.

Bu tez çalışmasında, İstanbul'un sinemadaki imgesel sunumunda kent ve sinema ilişkisi önemsenmiştir. Sinemada mekan kavramı kent teorisi üzerinden ele alınmaktadır. Mimari kent imgesi ve sinemadaki kent imgesi ilişkisi değerlendirilerek, Kevin Lynch'in kent teorisinde belirlemiş olduğu kentsel imge öğelerinin sinemasal olarak nasıl kullanıldığı araştırılmıştır. Filmlerin anlatı yapısı ve mekan ilişkisi incelenmiş ve göstergebilimsel bir yaklaşım izlenmiştir. Yönetmenlerin mekana dayalı sinema dili arayışları ile yorumları irdelenmiştir.

İstanbul'un kent imgesi olarak sinemadaki sunumu değerlendirilirken, Nuri Bilge Ceylan'ın **Uzak (2003)**, Zeki Demirkubuz'un **C Blok (1994)**, Serdar Akar'ın **Gemide (1998)**, Derviş Zaim'in **Filler ve Çimen (2000)**, Çağan Irmak'ın **Issız Adam (2008)**, Yılmaz Erdoğan'ın **Organize İşler (2005)**, Fatih Akın'ın **Duvara Karşı (2004)**, Mahmut Fazıl Coşkun'un **Uzak İhtimal (2009)**, Aydın Bulut'un **Başka Semtin Çocukları (2008)**, Pelin Esmer'in **11'e 10 Kala (2009)** ve Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu ve Ömür Atay'ın ortaklaşa çekmiş olduğu **Anlat İstanbul (2004)** filmleri tez konusuna ışık tutan nitelikleri yönünden seçilerek incelenmiştir.

Tez çalışmasının birinci bölümünde kent kuramları ile ön plana çıkan kaynaklara başvurulmuş ve Simmel, Lefebvre, Baudrillard gibi kent kuramcılarının bakış açılarına yer verilmiştir. Kevin Lynch'in kent teorisinde belirlemiş olduğu kentsel imge öğeleri tanımlanmıştır. Kent formunda belirleyici olan öğeler ile kent ve mekan ilişkisi mimari mekan bakış açısı altında irdelenmiştir. İkinci bölümde filmsel imgenin mekanla olan bağlantıları üzerinde durulmuştur. Sinemada imge kavramı üzerinden yola çıkılarak mekan ve zaman tasarımında Sergei Eienstein'in kurgu sinemasında ortaya çıkardığı hareket imge ile Gilles Deleuze'un geliştirdiği zaman ve imge ilişkisi ele alınmış ve ses imgeye yer verilmiştir. Sinema ve kent etkileşiminde Metropolis, Alphaville, Play Time, Blade Runner, Night on Earth gibi gerçek mekanları kullanan ve set tasarımları ile ön plana çıkan filmlere dikkat çekilmiştir. Yeşilçam döneminden son dönem türk sinemasına kadarki süreçte kentin sinematografik olarak sinema perdesine nasıl yansıtıldığı, kentsel mekan ve sinemasal kent bakış açıları ile sunulmuştur. Tez çalışmasının üçüncü bölümü, son dönem türk sinemasında kenti anlatan yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerin incelemelerinden oluşmaktadır. İstanbul'un kentsel mekan kurgusu ile mimari kent imgesi ve sinemadaki kent imgesi irdelenmiştir. Bu bağlamda İstanbul'un kent gerçekliği hakkında saptamalar yapılmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmasının tümünde mekânsal bakış açısına yer verilmiştir. Yapılan film analizlerinde İstanbul'un kent dokusunu yansıtan kareler seçilmiştir. Birinci analizde, İstanbul'un kentsel mekânlarının görüntü kullanım yoğunluğu tablolar halinde detaylı bir şekilde çıkarılmıştır. İkinci analizde filmlerin anlatı yapısıyla ilişkili olarak bağlantı, odak, bölge, sınır ve nirengiler incelenmiştir. Buradan hareketle, sinemasal mekân ve mimari mekân kurgusu biçimsel ve içeriksel olarak yorumlanmıştır. Film analizlerinde mekanın filmdeki kullanım yoğunlukları dikkate alınmıştır. Sinemasal anlatımda biçimsel ve içeriksel çözümler yapılabilmesi için filmler birçok kez izlenmiştir. Çalışmanın ekler kısmında yer alan görüntü kullanım yoğunluğu ve kentsel imgelerin tablolarındaki veriler, filmlerin anlatı yapısıyla bağlantılı olarak ana metin için kaynak niteliğindedir. Tablo çözümlerinde kentsel imge öğelerinden bağlantılar, odaklar, bölgeler, sınırlar ve nirengilerin filmlerdeki yansımalarına dikkat çekilmiştir. Sonuç bölümünde film analizlerinde yönetmenlerin kent yorumlarına göre kent imgesini kullanma tutumları

belirlenmiştir. Filmsel mekan ve zamanın yeniden yaratılmasında farklı yönetmenlerin bakış açılarına göre kentsel imge öğelerinin çeşitli biçimlerde yansıma bulduğu ve sinemasal dönüşüme uğradığı saptamasına yer verilmiştir.

1.KENTSEL MEKÂN

1.1 Kent Kavramı:

Kentler; üretimin merkezileştiği ve yoğunlaştığı noktalar olarak tarihsel sürekliliğe sahip olmakla birlikte, toplumsal gerçekliğin sonucunda yerleşik bir kültürün algısal birikiminin olduğu, benzer ölçüde ve görünümdeki parçaların meydana getirdiği çevrelenmiş bir alan ya da çevrelenmiş bir dizi alandır. ⁽¹⁾

Kent teknik, ekonomik, sosyal, politik ve kültürel olarak farklı bir içeriğe sahiptir. Kent yaşamı, içindeki devinimler ile kentli kitlelerin önüne büyük bir deneyim ve etkinlik deneyimi açılmaktadır. Bu bağlamda kent coğrafyası, yerel gelenekleri, kültürel düzeyi ile bütündür.

Kente özgü bir kimliğin oluşmasında sosyo-kültürel ve ekonomik ilişkiler temel ilgi alanıdır, kentsel ilişkiler süreklilik arz etmez ve değişim halindedir. George Simmel kenti, “Hızla değişen görüntülerin yarattığı kalabalık, tek bir bakışın yarattığı devamsızlık hissi ve bir dizi izlenimin bir anda belirişinin belirsizliği”⁽²⁾ olarak tanımlamıştır. Simmel yabancılaşmayı, modern kültürde yaşanan değişimin yarattığı çatışmayla birlikte ele alır. Bu bağlamda kentin yabancılarla karşılaşma, gruplar ve topluluklar arası ilişki, işlevsel farklılaşma, rasyonel dayanışma ve toplumsallaşmanın mekanı olduğu söylenebilir.

¹ Aksu Adnan, Uludağ Zeynep, Çağlar Nur, “*Sanat, Kent ve Mimarlık Eleştirisi için Ortak bir Tema: Kent Kolajları*”, Ankara: Gazi Üni. Mühendislik - Mimarlık Fak. Dergisi, Cilt 23/4,s.741

² Simmel George, (Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), “*Modern Kültürde Çatışma*”, İstanbul: İletişim yay,2003, 1. Baskı, s.86

David Harvey kenti, bireylerin çeşitli roller oynarken kendilerine özgü büyülerini de yaptıkları bir dizi sahneye benzetmektedir.⁽³⁾ Basit maddesel anlamda yaşam alanları olmayan kentler, hayal gücünün temsil edildiği alanlardır. Bu bağlamda kentlerin hayal edilmesinde kentsel deneyimlerin ve hafızanın rolü olduğu söylenebilir. Kent mekanı ve yapılar hafızayı oluşturur ve hafızada mekansallaşır.

Mimarinin kentle ilişkisini kuran kentsel mekanlar, insan yaşantısının öznel ve psikolojik süreçlerinin, duygusal algı ve deneyimlerinin kişiliğe ve anılara dönüştüğü yaşayan organizmalardır. Bu bağlamda bireylerin mekana yüklediği farklı kimlikler, tarihsel, kültürel ve sosyo-ekonomik süreçler mekansal kimliği oluşturmaktadır.

Kent mekânları taşıdıkları simgesel, göstergesel kodlar ile somut yaşam mekanlarıdır. Sosyal hayatın dinamiklerini içeren alanlardır ve kentin kültürel yüzeyini yansıtır. Bu bağlamda kentin yeniden üretim ve dönüşümünde merkezi rol oynarlar.⁽⁴⁾ Kent mekânları metropoliten şehirlerde karmaşayı, gizemi ve gerçekliği temsil etmekle birlikte, kentli insanların sahip olduğu statü ve kimlik öğelerini yansıtan, derin sosyolojik anlamlara sahip alanlardır.

Mekan, modernite için bir kimlik üretme alanıdır ve kentle ilişkili olayların yer aldığı alanların tümüdür. Toplumdaki eşitsiz güç ilişkilerinin bir aracı, örtülü ifadesidir ve birbiriyle kesişen yatay ve dikey hareketli öğelerden oluşur. Yatay ve dikey öğelerin bir araya gelmesiyle mimari mekanlar yaratılabilir. ⁽⁵⁾ Bu bağlamda toplumsal mekan eylemin temelini ve gelecek faaliyetlerin oluşmasına olanak sağlayan bir özelliğe sahiptir.

³ Özdamar Zeynep, *“İstanbul’un 1950-1990 Dönemindeki Kentsel Gelişiminin Türk sinemasındaki Temsili”* İstanbul: İstanbul Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Yüksek Lisans Tezi,2006, s.24

⁴Emre Sert, Hayri Karpuz, Gürkan Aygün, *“Küreselleşme Sürecinde Değişen Kent Kavramı; Mekan ve Politikleşme Üzerine Bir Okuma Parçası”*, http://www.spo.org.tr/resimler/ekler/5771bce93e200c3_ek.pdf, Planlama Tmmob Şehir Plancıları Odası Yayını, 2005/2, s.102, Sayı:32.

⁵ <http://www.tegim.com/egitim/dosyalar/k-r-bolumler/mimarlik/204-mimarlikta-bicim-ve-mekan.html>, *“Mimarlıkta Biçim ve Mekan*

Harvey'e göre mekan, hem insanı biçimlendiren hem de insan tarafından biçimlendirilen bir toplumsal pratiktir.⁽⁶⁾Mekan, toplumsal nesnelere arasındaki ilişkilerden oluşmaktadır. Bu bağlamda mekanın mimari ve doğal çevrenin temel kavramlarıyla işlendiği söylenebilir. Simmel'e göre mekan, duyuşsal olarak insanların birbirlerine yakın ya da uzak olmalarıyla oluşur. ⁽⁷⁾ Mekan içinde geçen eylemler, olaylar ve barındırdığı formlar ile yaşanan ve hareket edilen boşluktur ve bir bütün olarak algılanmaktadır.

Norberg Schulz'a göre mekansal yapıdaki yatay bileşenler mekanlar, alanlar ve yollardır, düşey bileşenler ise coğrafya düzeyi, peyzaj düzeyi ve kent düzeyidir.⁽⁸⁾ Mekanın fiziksel anlamda bir çok bağlantısı vardır ve sosyal, politik, ekonomik etkilere bağlı olarak, herhangi bir maddesel nesne gibi üretilir. Mekânlarda olumlu ya da olumsuz nitelik taşıyan imgeler kent hiyerarşisini yaratır ve kentsel mekânlarda ayırıcı/ayırıştırıcı bir role sahip olurlar. ⁽⁹⁾

Henri Lefebvre mekan kavramını mekanın deneyimlenmesi, mekanın temsili ve temsil mekanları olmak üzere üç şekilde incelemektedir. ⁽¹⁰⁾ Lefebvre bu üç boyutu yaşanan, algılanan ve hayal edilen boyutlar olarak nitelendirmektedir. Mekan yeniden üretilir ve mücadele alanını oluşturur. Mekanın temsili, tasarlanan mekanın kendisidir ve mekansal pratikler önem kazanır. Herhangi bir toplumun ya da üretim biçiminin baskın mekanıdır. Mekansal pratik, toplumsal formasyonlar tarafından günlük hayattaki toplumsal ilişkilerin yeniden üretimidir. Zaman içinde inşa edilmiş çevre ve peyzaj halinde somutlaştırılır. Temsili mekan gündelik hayatın merkezi olarak eylemin, nesnelere, olaylar ve hayal gücünün tasviridir. Kültürel inançları ve geleneklerin kurduğu mekanın kolektif deneyimlerini içeren bir yaşama mekanıdır.

(11)

⁶ Özdamar, s.24

⁷ Işık Emre, Şentürk Yıldırım, "**Öznelere, Durumlar ve Mekanlar Toplum Mekan: Mekanları Kurgulamak**", İstanbul: Bağlam yay.2009 1. Basım, s.15

⁸ Emir Selin, "**Değişen Sokak Cepheleri Üzerinde Bir Araştırma Talimhane Örneği**" İstanbul: Yıldız Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Yüksek Lisans Tezi, Mimarlık Anabilim Dalı, 2008, s.18

⁹ Aytaç Ömer, "**Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası**", Fırat Üni. Fen Edebiyat Fak. Sosyoloji Blm, Fırat Üni. Sosyal Bilimler Dergisi 17 (2007):202,Sayı 2 s. 20

¹⁰ Işık, Yıldırım, s.21

¹¹ Dündar Şebnem, "**Mekan Organizasyon Bilimlerinin Yeniden Yapılanmasında Bir Araç Olarak Kentsel Tasarım**", İzmir: Dokuz Eylül Üni. Fen Bilimleri Ens. Doktora Tezi, Şehir Planlama Ana Bilim Dalı, 2002, s.124

Downs ve Stea, algıyı bir nesnenin birkaç duyu ile tanınması ve kavranması ile sonuçlanan bir süreç olarak tanımlamaktadırlar.⁽¹²⁾ Arzu Önen ise algıyı, “çevresel bilginin duyular aracılığı ve zihinsel bir süreçle okunması” şeklinde tanımlanmaktadır.⁽¹³⁾ Algılamayla birlikte mekanı deneyimler, mekana ait biçimsel ve nesnel özellikleri geçici belleğimize depolarız.

Mekânsal algılama da duyumsal ve zihinsel süreç olmak üzere iki süreç vardır. Zihinsel süreçte mekân, tekrar tekrar yaşanır ve soyut bir kavramdır. Kişinin mekanı sürekli yaşaması sonucunda aklında kalan bilgilerden oluşmaktadır. Duyumsal süreç kısa süreli mekân deneyimlerini, mekansal algılardan gelen uyarıları ve fizyolojik verileri içerir ve daha önce edinilen bilgiler kullanılır. Bu bağlamda mekân ideolojinin, gücün ve bilginin temsilidir.⁽¹⁴⁾ Üçüncü süreç ilk iki sürecin birbiriyle olan ilişkisini belirler. Gerçekten yaşayan ve hissedilen bir mekândır. Norberg Schulz ise mekân algısında kişiyi yönlendirecek mekânsal organizasyon elemanlarını; merkez veya yer, (yaklaşma), yönler ve yollar (süreklilik) ve alanlar (sınırlar) olarak belirlemiştir.

Merkez veya yer (yaklaşma) : Eylemin geçtiği yerdir. Merkez, bir çevredeki referans noktasıdır.⁽¹⁵⁾

Yön ve Yol (süreklilik) : Kişinin mekân içerisindeki pozisyonunun belirlenmesi, bulunduğu noktadan ayrılması ile başlar, kişinin amacı doğrultusunda gideceği yere ilerlemesine yardımcı olur.⁽¹⁶⁾

¹² Kara Barış, Küçükbaş Erhan, “*Kent Meydanlarının Tasarımına Demokratik Yaklaşım*”, http://www.agr.ege.edu.tr/zfdergi/edergiziraat/2001_cilt38/s1/101-108-pdf,s.104

¹³ Önen Arzu, “*Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi*”, Gazi Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, <http://ab.org.tr/ab06/bildiri/81.doc>, s.2

¹⁴ Önen, s.2

¹⁵ Önen, s.2

¹⁶ Önen, s.2

Alan veya ilgi alanı (sınır) : “Alan içerisinde yolların tanımlandığı, strükture edilmemiş zemin olarak tanımlanabilir.”⁽¹⁷⁾

Schulz’a göre mimari mekan, biçimsel olduğu kadar insan yaşamına ilişki özellikler içeren psikolojik, fizyolojik ve toplumsal gereksinimleri karşılayan bir uzay parçasıdır.⁽¹⁸⁾ Mimari mekan doğal olarak var olan ve sınırları doğal elemanlarla çizilmiş doğal mekan olmakla birlikte içinde çeşitli eylemlerin geçtiği, tanımlanabilen bir biçimi, dokusu ve rengi olan fiziksel bir alandır. Mimari mekana mekansal özelliği kazandıran unsur, yüzeylerdir. Bu bağlamda insanların bina içinde ve dışındaki mekanlarla kurdukları etkileşimli ilişkilerin mimari mekanı oluşturduğu söylenebilir.

Kent modernitesinde yabancılar, göçmenler, kenardakiler, aylaklar, seyyahlar ya da bohemler gibi toplumun değişik kesimlerinden ve statülerinden insanlar birlikte yaşamaktadır. Farklı sosyal gruptan insanlar kentin melez yapısını ya da kentin içinden çıkmış alt kentlerin bütünleştirici formlarını oluşturmaktadır.⁽¹⁹⁾ Kentteki etnik, dini, sınıfsal, kültürel kimlikler kent mekanındaki ayrışmayı da beraberinde getirir. Bu bağlamda kent kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar. Modernizm, kentlerin sanatı olmakla birlikte, anlık ve geçici olanın yeniden üretimidir ve her kentin kendine özgü görsel bir kültürü vardır.⁽²⁰⁾ Kentsel mekanların kentlerin kültürel dokusunu yansıtan organizmalar olduğu söylenebilir. Modernizm bir kent ütopyasıdır, ideal bir düşünceye uygun olarak kenti yeniden tasarlar ve kent kimliğini yeniden oluşturur.

¹⁷ Önen, s. 3.

¹⁸ Önen, s.3

¹⁹ İnceoğlu Mehmet, Ayтуğ Ayfer, “*Kentsel Mekanda Kalite Kavramı*”, Yıldız Teknik Üni. Mimarlık Fak. E-Dergisi,2009;4(3),s.132

²⁰ www.mimarlarodasiansankara.org/dosya/POST.pdf, “*Post-modernizm, Mekan ve Kent Tasarımı Üzerine*”, s.1

²¹ H.Bostancı Seda, Ocakçı Mehmet, “*Kent silüetlerine ilişkin tasarım niteliklerinin, entropi yaklaşımı ile değerlendirilmesi*”, İtü Dergisi/a mimarlık, planlama, tasarım 8 (2009):s.29-30.Sayı:2

Modernizm de mekân zıtlıkların, çelişkilerin, çatışmaların olduğu ve toplumsal amaçlara paralel olarak bireylerin ve grupların eylemlerine göre yeniden düzenlenen bir zaman ve mekân ayrışmasıdır. Modernitenin temel düşüncesindeki geçicilik kültürü ile mekân ve zaman birbirinden ayrılarak bağımsız ve içi boşaltılmış bir hale getirilmiştir. Bu bağlamda mekan modernizmde gerçeğin yeniden üretildiği soyut bir kavram olarak görülmektedir. Modernist kent planlamasında “kapalı biçim” tasarımı ile metropol üzerinde bütünsellik olarak hakimiyet kurma hedeflenir.

Charles Baudelaire’e göre metropol, içinde hızlı bir devinimin büyük bir yoğunluğun, sıkışıklığın ve farklı yaşam alanlarının olduğu büyük kapalı kutudur.⁽²¹⁾ Baudelaire modernizmi anlık olma, geçici olma, raslantısal zamanın geçiciliği anlamında süreksizliği ya da çözülmeyi ve mekânın da buna bağlı olarak anlıksal bir kavram olduğunu vurgulamıştır.⁽²²⁾

Baudelaire göre modern kent hayatı zaman ve mekan da bütünlük sunmaz, kesintilere ve fragmanlara parçalanmışlardır. Kent hayatının temposu ve baş döndürücü hızı ile değişen imgelerin yoğunluğu, görülenin süreksizliği ve izlenimler birbiri ardına gelerek kişinin mekân algılamasını etkiler. Bu bağlamda kentler anlık ve geçici olan yani sonsuz olanın birlikteliğine dayanır.

Richard Sennett’e göre modern kent, öznel deneyim ile dünyevi deneyim arasındaki bölünmeyi yansıtan bir mekandır.⁽²³⁾ Kent, yalnızca içinde yaşayıp hareket edilen bir yer değil, aynı zamanda hareket etme biçimidir. Bu bağlamda modern kent dinamiğinin şekil alınmasında kentsel deneyimin önemi olduğu söylenebilir.

Post-modernist kent planlamasında ise değişim’in bütünüyle açık olduğu, denetlenemez kaotik bir mekan algısı hakimdir. Bütüncül bir bakış açısı ile parçalara ayrılmadan tek bir bütün halinde kent okunmaktadır. Post-modernizm, modernist düşünceden kopuşu simgelemekle birlikte kent planları üzerine yoğunlaşır. Post-

²¹ Gültekin Metin, “*Charles Baudelaire ve Modernizm*” Elazığ: Dicle Üni. Fen- Edebiyat Fak. SosyolojiBim, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi,2007,s.90

²² Kırklar, s.75.

²³ Çimen Elif, “*20.yy’dan Günümüze Kentsel Yaşam-Resim Sanatı Etkileşimi*”, İstanbul: Mimar Sinan Üni. Sosyal Bilimler Ens. Resim Ana Sanat Dalı, 2008,s.25

modernizm değişkenlik, görelilik, uçuculuk, hız, yapaylık gibi görüngülerle tanımlanması anlamına gelmektedir. Bütünsellik ilkesinden ayrı olarak kentsel dokunun parçalara ayrılmasıyla “kaotik” bir kent tasarımı benimsenmektedir. Kentsel doku içindeki formlar üst üste yığılmıştır ve parçaların kendi içinde birbirinden bağımsız bir yapısı vardır.

Lefebvre mekan kavramına üretim penceresinden bakmakla birlikte, post-modernizm kentinde mekanın statik değil, geçişsel bir niteliğe büründüğünü ve algılananlar tarafından sürekli ve yeniden kurgulanması gerektiğini vurgulamaktadır. Post-modernizm mekânı estetik kaygıya göre biçimlendirerek, bağımsız ve özerk bir nitelik kazandırır ve kenti parçalara ayırarak imajlar yaratır.⁽²⁴⁾

1.2 Kent Formu:

Kent formu kentsel tasarım ve fiziksel düzeni ifade etmektedir. Kent formu doğrudan yerleşim formu niteliği ile bağlantılıdır ve bütünün düzenlediği en etkili araçtır. Kent formunda caddeler ve sokaklardaki eğimler ile yönsel farklılaşmalar birer ölçüttür.⁽²⁵⁾ Kent merkezinin odak noktalarına yaklaşıldığında insan kalabalığını ve kademeli olarak yoğunlaşan levhaları görmek mümkündür.

Kevin Lynch’e göre kentsel formlarda estetik değerlendirme ölçütleri yaygın düzen, hiyerarşi, çift yönlü düzen, çift kutupluluk, simetri ve ikilemdir. Lynch, kentsel formların şekil-zemin ilişkisi doğrultusunda algılandığını form basitliği, devamlılık, eklemlenme, hareket bilinci, dominant etki gibi kavramlarında önemli olduğunu belirtmiştir.⁽²⁶⁾

Kentin fiziksel yapısında parklar, hastaneler, kütüphaneler, fabrikalar, üniversiteler, tiyatro, sinema, müzik gibi kültürel faaliyetlerin yoğunlukla geçtiği mekânlar akla gelir. İmgesel kent kavramının içinde metropol, “tabela” yapı, tarihsel

²⁴ Simmel, s.97

²⁵ Lynch Kevin. (Çev: İrem Başaran), “*Kent İmgesi*” İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay, 2010, 1.Baskı. s.107.

²⁶ Nalkaya S. “*Kentsel Dönüşüm ve Kent Kimliği*”, http://www.yapi.com.tr./Haberler/kentsel-donusum-ve-kent-kimligi-urban-conversion-and-urban-identity_6111.html,

²⁷ Bostancı, Ocakçı, s.29-30

ikona, “modern yöresellik”, biçim, bağımsız cephe gibi unsurlar yani güncel kültür nesnelere vardır. Bu nesnelere kenti çok parçalı kimlikten bütüncül bir kimliğe dönüştürmektedir.⁽²⁷⁾

Kentlerin biçimsel gelişiminde mekanlar ve kentsel elemanlar önemlidir. Bu bağlamda kamu yapıları, özel yapılar, caddeler, sokaklar, meydanlar, tasarımlar, yapı adaları, açık mekanlar ve formların ayrı bir işlevi vardır. Kentin genel görünümü ile yaşam tarzı arasında bütünleşmiş yapılar vardır. Meydanlar, yollar, sokaklar ve doğal çevre insanlar üzerinde izlenimler bırakır.⁽²⁸⁾

Akdeniz kent tasarımının vazgeçilmez ögesi olan meydanlar, toplum yaşamının gerçek merkezidir. Şehrin görsel deneyiminin en üst noktasını oluştururlar ve kentsel yapının belirgin göze çarpan mekanlarıdır. Kamusal mekanın esas ögesi olan meydanlar, kent yaşamının odak noktalarıdır. Kentin karakterini belirlemekle birlikte, sokakların devamı ya da kesişimidir.

Sokaklar, toplumların karakteristik özelliklerine göre değişmekle birlikte kent formunun en önemli bileşenlerinden biridir. Kenti sembolize eden sokaklar, sosyal boyuttan uzaklaşıp, işlevsel alanlar haline dönüşürler. Farklı sokak dokuları farklı kent formlarının oluşmasına neden olmuştur.⁽²⁹⁾

Kentte negatif ve pozitif mekânlar vardır. Kentsel çevrelerdeki pozitif öğelerin, negatif öğeleri tamamlaması gerekmektedir. Pozitif mekanlar önceden tasarlanmış bir plana göre bilinçli olarak biçimlendirilen ve tanımlanan alanlardır. Pozitif öğeler açık yeşil alanlar, avlular, bahçeler, yollar ve meydanlardır.⁽³⁰⁾ Negatif mekanlar yapıların inşa edilmesinden sonra arta kalan açık mekanlar olmakla birlikte belirli bir biçimi olmayan formsuz mekanlardır.

²⁸H.Bostancı, Ocakçı, s.29-30.

²⁹Erdoğan Elmas, “Çevre ve Kent Estetiği”, Ankara: ZKÜ Bartın Orman Fak. Dergisi, 2006/8,s.72,Sayı:9

³⁰Yazgı Burçin, “İstanbul’da Kent Formunun Mekansal Analizi”, İstanbul: İstanbul Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Yüksek Lisans Tezi, 2006, s.19

³¹Erdoğan, s.72

³²Baykan Günay, “Kentsel Tasarım Kültürü ve Yaratıcılığın Sınırları”, Ankara: Orta Doğu Üniversitesi, Mimarlık Fak. Planlama Dergisi 97/2, Şehir Plancıları Odası Yayını,1997,s.57

Baykan kentsel tasarımı, “temelde kentin üretim süreci içinde ortaya çıkan bir yapma ve biçimlendirme süreci ise bu doğrudan toplumun kültürünün bir ürünü olacaktır”⁽³¹⁾ şeklinde tanımlamaktadır. Kent planlaması ve mimarisinde bir bütünlük, uyum ve ölçek olarak şekil veren bir disiplin olmakla birlikte kent mimarlığı, kimliği, niteliği, imgeleri, biçimi, estetiği gibi konuları kapsamaktadır.

Gestalt kuramındaki ilkeler; benzerlik (similarity), yakınlık, (proximity), tamamlanan biçimler (closed forms), okunur hatlar (good contours), aynı yönde olabilme (comma movements), deneyimlerimiz (experience) olmak üzere altı tanedir. Gestalt kuramının özünde parçaların oluşturmuş olduğu bir bütüncülük anlayışı vardır. Güçlü bir forma sahip bir bina çevresindeki tüm doğal ve yapay öğeler, binaların oluşturduğu arka fona göre şekil olarak algılanır.⁽³²⁾

Benzerlik: Bütünün parçaları arasındaki benzerliktir. Ölçü, biçim, renk ve doku bakımından benzer niteliklere sahipse görsel gruplar oluşur.⁽³³⁾ Nesnelerin tek ve bütün nesne olarak algılanmalarınıdır.

Yakınlık: Bütün parçaların bir arada olabilmesidir. Parçaların benzerliği ve yakınlığında görsel olarak birlikte gruplama eğilimi vardır.⁽³⁴⁾ Birbirine yakın duran öğeler görsel açıdan grup olarak kabul edilir ve kapalılık duygusu uyandırır.

Tamamlanan biçimler: Parçaların bütün olarak okunabilmesidir.

Okunur Hatlar: Kapanan nesnenin ve çizgilerin algılanabilir olmasıdır.

Aynı yönde olabilme: Bütünden ayrı olarak parçaların aynı örüntüyü oluşturabilmesidir. Kapalı formların yinelenmesi ve süreklilik göstermeleri ile cisimler bir alanı çevreler ve ayrı bir birim olarak algılanır.⁽³⁵⁾

Deneyimlerimiz: Koşullandığımız şekilde görme alışkanlıklarımızdır.

³² Önem Buket, Kılınçaslan İsmet, “*Haliç bölgesinde çevre algılama ve kentsel kimlik*”, İtü dergisi/a, Mimarlık, planlama ve tasarım, cilt:4, sayı:1,2005,s.3

³³ Yılmaz Serap, Özgüner Halil, Akgül Zeynep, “*Bitkisel Tasarımda Gestalt İlkelerinin Mekansal Algı Açısından Değerlendirilmesi*”,

http://www.sdu.edu.tr/sablon/orman/Belgeler/sunular/sunu_058.pdf,s.8

³⁴ Yılmaz, Özgüner, Akgül, s.8

Kent hayatının temposu baş döndürücü hızı ile değişen imgelerin yoğunluğu ve izlenimler birbiri ardına gelerek kişinin mekan algısını etkiler. Kişiler buldukları mekanları geçirdikleri süre içinde kavramsallaştırarak zihinde oluşturur. İnsanlar mekan içerisinde hareket ettikçe mekanı oluşturan parçaların birbiri ile olan boyutsal ilişkileri değişmektedir. Kentsel mekânların algılanması ve kişilerin fiziksel çevredeki davranışlarının değişmesiyle birlikte kent hakkındaki deneyimleri ve izlenimleri farklılaşır. Kentsel mekânlarda belirsizlikler ve kopukluklar, kent imgelerinin bütünden ayrı bir parça olarak algılanması sonucunda mekânsal ilişkiler yeniden düzenlenmektedir.

1.3 Kentsel İmge:

Kent imgesi bir kentin zihnimizde oluşan algısal bütünü olmakla birlikte bireylerin, hareket edebilen veya edemeyen her şeyin ortak adıdır ve kent ile kurmuş olduğu anlamsal ilişkidir. ⁽³⁵⁾ Kent imgeleri kent ile bütünleşmiştir, o kentin kültürünü anlatır ve bireyin toplumsal kimliğini oluşturur. Bu bağlamda tasarı, düzenleniş ve görünümlerin bıraktığı izlenimler önemlidir.

Kevin Lynch, kentin içindeki devinim ile ilgili olarak,

“Bir kentteki hareketli elemanlar, özellikle de insanlar ve onların faaliyetleri, sabit fiziksel bölümler kadar önemlidir. Biz bu gösterinin izleyicileri olarak kalamayız, kendimiz de onun bir parçasıyızdır, öteki katılımcılarla birlikte sahnede yer alırız. Çoğu kez kenti algılamamız süreklilik göstermez, kısmi bölük pörçük olur ve daha çok dikkatimizi çeken başka şeylerle bölünür. Hemen hemen bütün duyularımız devrededir. Kentin imgesi de bütün bunların bir birleşimidir.” ⁽³⁶⁾ tespitinde bulunmuştur. Bireyin kendisini kent içinde konumlandırabilmesi, mekânlar arası bağlantı kurabilmek ve mekânsal ilişkilerin çözümlenmesi için kent ölçeğinde

³⁶ Kırklar Alper, “*Toplumsal Değişim ve Türk Sinemasında İstanbul İmgelemi*”, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2009, s.10.

³⁷ Alkan Hülya, “*Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 sonrası Türk Sinemasında İstanbul*”, İzmir: Dokuz Eylül Üni. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2007, s.39

mekânsal organizasyon elemanlarının bilinmesi gereklidir. Kentin genel görüntüsünde mekansal organizasyonları sağlayan kentsel imge öğeleri, Bağlantılar (Paths), Sınırlar (Edges), Bölgeler (Districts), Odaklar (Nodes) ve Nirengilerdir (Landmarks).

Bağlantılar (Paths) : Kentsel form içinde bağlantılar bütünü düzenlediği en etkili araçtır. Cadde, sokak, demiryolu ya da kanallar gibi elemanlardır. Yolların devamlılık göstermesi bir sınır olarak algılanmasını sağlar.⁽³⁷⁾ Yollar bir gözlemcinin kentsel alanda dolaştığı kanallardır. Kentsel algıda süreklilik sağlanabilmesi için bağlantılar arasında cephe dokusu ve karakteristik bir uzamsal özellik gerekmektedir.

Sınırlar (Edges) : İki aşama arasında sınır işlevini görmektedir. Kıyı, bina ve duvar yüzeyleri gibi doğrusal kesintileri örnek olarak verebiliriz.⁽³⁸⁾ Benzer olmayan bölgeleri ayıran ya da içine girilebilen bazen de özelliklerin görüldüğü alanlardır.

Bölgeler (Districts) : Bir kentin ana karakterini oluştururlar. Sürekli girilip, çıkılan ve çeşitli etkinliklerin olduğu yerlerdir. Karakteristik olarak ortak özelliklere sahip alanlardır. Sınırlarla ayrılan ve benzer özelliklerin görüldüğü alanlardır.

Odaklar (Nodes) : Kent içinde insanların girip, çıkabileceği yoğun aktivite noktalarıdır. Genellikle bir bölgenin içinde yer alırlar. Bölgenin simgesi haline gelirler ve stratejik öneme sahip alanlardır.⁽³⁹⁾ Yolların kesişme ve ayrılma noktalarıdır.

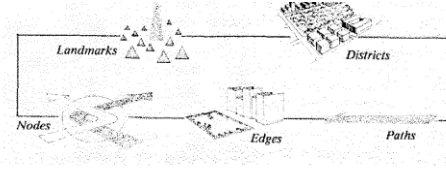
Nirengiler (Landmarks) : Dışsal özellikleri ile ön plana çıkarlar. Kentsel mekânın tümünde algılanabilen referans noktalarıdır. Kule, dağ, minare gibi öğelerdir.⁽⁴⁰⁾

³⁷ Önem, Kılınçaslan, *“Haliç bölgesinde çevre algılama ve kentsel kimlik”*, İtü dergisi/a, Mimarlık, planlama ve tasarım, cilt:4,sayı:1, s.6

³⁸ Çınar, s. 25.

³⁹ Topay Mehmet, Gül Atilla, *“Kentsel Peyzaj Düzenlemelerinin Kentsel İmge ve Kentin Kimlik Kazanmasındaki Rolü”*,SDÜ Orman Fak. Peyzaj Mimarlığı Bölümü, s.2

⁴⁰ Topay, Gül, s.2



Şekil 1. 1 Lynch'e göre kentin mekânsal elemanları

Kevin Lynch'e göre mekânsal imaj, dış fiziksel dünyanın ve çevrenin genelleştirilmiş bir zihinsel resmidir. (41) Çevresel imajın oluşumunda gözleyen ve gözlenen arasında gelişen çift yönlü süreç önemlidir. Kişinin yön tayininde çevresel imaj ve mekansal imaj belirleyicidir. İstanbul tarihsel süreklilik içinde kendine özgü bir kent olmakla birlikte geleneksel ile modern bir arada barındıran bir mekan olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda kent dokusunda farklı kültürlerin etkilerini görebilmek mümkündür.

İstanbul denilince Kızkulesi, Galata kulesi, boğaz ve hisar akla gelmektedir. New York'ta Özgürlük Anıtı, Dünya Ticaret Merkezi, Central Park, Brooklyn Köprüsü, Newyork Kütüphane Binası ve Staten Adası ya da Venedik'in gondolları gibi kentsel imgeler kentle bütünleşip, anlam kazanan yapılardır. Paris, cadde ve bulvarlarıyla sinematik bir kent ve canlı bir dekor işlevine sahiptir. Eiffel kulesinin nirengi noktası olarak filmlerde çok sık kullanıldığı söylenebilir.

Şehrin sinematografik olarak algılanmasında ve modern kent yaşamının geçirdiği süreçler ile bağlantılı olarak kent imgelerinin anlık görünümleri ve kent deneyimleri yaratılmaktadır. Fellini'nin *Dolce Vita* filminde Roma'nın Trevi Çeşmesi' ile Via Veneto caddesi kent hayatı ile özdeşleşmiş imgeler olarak yansıtılmıştır. *Independence Day* filmindeki Ayasofya Cami İstanbul'u, *Sin City*'deki Crysler Binası New York'u kentin simgeleri olarak gösterilebilir.

Kevin Lynch yabancılaşmış kentin, insanlar tarafından algılanamadığını ve kendilerini herhangi bir yere konumlandıramadığını, aykırılıklarla dolu bir mekân şekliyle ortaya koymuştur. (42) Kent insanının aradığı şey, kentin içinde birbirine benzeyenlerin arasından kendisine ait bazen duraksama, bazen düşünme, bazen de içinde bulunduğu durumdan uzaklaşma fırsatı bulacağı mekânlardır.

⁴¹ Uzun İnci, Altun Akyol Didem, Bal Eylem, *"İzmir'in İzmir'i: Kentsel Bellek Üzerine Mekansal Bir Çalışma"*, İzmirli olmak sempozyumu, s.110, 2009

⁴² Bala Alkan Havva, Akın İdris, *"Sinemada Kentsel Oluşumlar"*, <http://www.sinemaloji.com/dosya/sinemada-kentsel-oluşumlar-html,08.01.10>

Kent içerisindeki belirlenen karakterler;

Okunaklılık (legibility) : Sokakta yürüyen kent insanının zihnindeki kente ait resimdir. Bir nesnenin sahip olduğu şekil, renk ve düzen gibi nitelikleridir.⁽⁴³⁾ Parçaların birbiriyle bağlanabilmesi yoluyla bütünün çıkarsaması olarak tanımlanabilir.

Yapısı ve Kimliği (structure and identity) : Kentsel blokların, binaların ve blokların oluşumudur.⁽⁴⁴⁾ Bu bağlamda kentsel boşlukların oluşumu önemlidir.

İmgelenilirliği (imageability) : Hareket halindeki kişinin mekânı algılaması ve kent insanının kent hakkındaki deneyimleridir

⁴³ Sam Neslihan, “*Kent İmgesi: Bursa Örneği*”, Bursa: Celal Bayar Üni. Sosyal Bilimler Ens. Kamu Yönetimi Blm. Sosyal Bilimler Dergisi (2010):8, Sayı:2, s. 37

⁴⁴ Çınar, s.14.

2. SİNEMASAL KENT:

2.1 Filmsel İmge:

Filmsel imge seyirciyi sinemasal mekan içinde serbest bırakıp, yoruma açık deneyim alanları oluşturur ve nesnenin kendisi kadar nesnenin mekânsal ilişkilerini de yeniden canlandırır. ⁽⁴⁵⁾ Bir nesnenin, obje ya da konunun çerçeve içinde algılanışı ona belli bir mekânsal tanımlama getirmekle birlikte devinimin getirmiş olduğu derinlik duygusu ile imgeler ve geleceğin mimarisi biçimlenir.

Mimari mekan üç boyutlu ve sabittir, sinemasal mekan ise iki boyutlu ve devingendir. Kamera, mekanı yorumlarken, onu asıl bağlı olduğu yerden ayırır. Gerçekte nesnelere üç boyutludur ama filmin içindeki imgeler iki boyutluymuş gibi görülür ve estetik değeri olmadığı zaman nesnenin kendisi olurlar. Boyut ve biçimler perdede gerçek oranlarıyla değil, perspektif açıdan bozulmuş olarak görülürler.

Deleuze'ye göre algı imgesi uzak çekime, eylem imgesinde orta çekime, duygulanım imgesinde yakın çekime karşılık gelmektedir. ⁽⁴⁶⁾ Çerçeve dışındaki imgeler ile çerçeve içinde yer alan imgeler bir bütün oluşturur. Mevcut olmayan imgeler, anlatı yapısında yer değiştirerek zaman-mekân ilişkilerinin değişmesini sağlar. İmgeler içinde buldukları durumlara göre geçici anlamlara sahip olurlar ve sinemanın estetik yönünü oluştururlar. Bu bağlamda sinemanın, bir dışavurum aracı olduğu söylenebilir.

Bela Balazs ise yakın çekimin bilinçaltını fotoğraflayabildiğini iddia eder. Bu bağlamda genel planlarda görüntülenemeyen gizlenmiş bir korkaklığın, zayıf

⁴⁵ Ergin Sibel, “*Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekana Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: Uzak*”, Eskişehir: Anadolu Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Anabilim Dalı, 2007, s.5

⁴⁶ Enver Gülşen, “*Sinema ile tasavvuf ilişkisinde sinematografi*”

<http://www.derindusunce.org/2008/10/26,sinema-ile-tasavvuf-iliskisinde-sinematografi,15.12.09>

karakterliliğin, akılsızlığın ve diğer ifade biçimlerinin bir temsili olarak önem taşımaktadır.⁽⁴⁷⁾

Walter Ruttmann'ın **Berlin Bir Büyük Kent Senfonisi** (1927) filminde iki trenin birbirinin yanından geçtiği bir sahnede trenlerden biri perdenin altından diğeri perdenin üstten alta doğru hareket etmesiyle düz görüntü, ikinci izlenim ise üç boyutlu hareketin perde yüzeyine yansıtılmasıyla oluşur.⁽⁴⁸⁾ Ruttmann kent üzerinden tren, hız, saat gibi kavramları irdelemiştir. Bir nesnenin gözün ağ tabakasına düşen görüntüsü uzaklığın karesine bağlantılı olarak küçülmektedir. Bu bağlamda perspektif etki daha güçlü bir şekilde vurgulanır.

Sinema yönetmenin kendi imgeleri ile tasarlamış olduğu bir sanattır ve film mekanları da olaylara ve kişilere bağlı olarak anlam kazanırlar ve yeniden üretilirler. Filmlerdeki kent görüntülerinde olayların geçtiği mekanlar sinema mimarlık etkileşimi bağlamında yeniden üretilirler. Bilim-Kurgu, komedi, müzikal gibi sinemanın farklı türlerinde gerçek dünyadaki nesnelere aracılığıyla anlatısal yapıya uyacak şekilde bir sinema yaratılmaktadır.

Çerçeve içi görüntü çerçeve dışından gelen sesleri de aktarmaktadır. Çerçevelerin üst üste binmeleri, çarpmaları ve sinematografik kullanımları ile farklı mekanlar üretilir. Modern sinemada mekânların dışında başka gerçekdışı kılınabilir imgeler vardır. Olmayan nesne hem mekân da hem de zamanda bulunmayabilir. Bu bağlamda imgesel olanın algı alanı bilinçte yıkıma uğrar.⁽⁴⁹⁾

Fellini'nin **8^{1/2}** filminde, bir yönetmenin kendi içindeki çelişkileri, sorgulamaları sonucunda çıkış noktası araması ve içine girdiği bunalımdan filmini çekerek kurtulmaya çalışması anlatılmaktadır. Gerçek ve düş arasındaki sınırlar görsel imgeler yoluyla ortaya çıkar. Bir çekimden diğerine ya da bir sahneden diğerine geçişte kolaylıkla belirlenemeyen geçişler söz konusudur. Filmin ilk sahnesinde şehir içindeki trafik sıkışıklığı ile tüketim toplumuna gönderme yapılmaktadır. Fellini'nin amacı görüntüler ile çocukluk travmalarını yansıtarak kusursuz dünyalar yaratmaktır.

⁴⁷ Dudley Andrew, *“Sinema Kuramları”*, İstanbul: İz düşün yay. 2000, s.107.

⁴⁸ Arnheim Rudolf, *“Sanat Olarak Sinema”*, İstanbul: Hil yay.2.baskı,2010,s.18

⁴⁹ Orr, John. (Çev: Ayşegül Bahçivan), *“Sinema ve Modernlik”*, Ankara: Bilim ve Sanat yay. 1997, s.116

Tarkosky'nin filmlerinde görsel devamlılık vardır. Filmlerde, bireyin kendi iç hesaplaşması anlatılır. Gerçeklik ve düşlerin çatışmasıyla birleşen görsel imgeler, yaşadığımız doğanın dışavurumu olarak yansıtılmıştır. Nostalghia filminin açılış sahnelerinde kamera genellikle üst açıdadır. Mekan karakterlerin içsel zihinsel alanlarını oluşturmaktadır. Yaratılan mekân atmosferi sonucunda metaforik bir anlatım dili ile insan ruhunun derinliklerine inilmektedir. Su, gizemli bir element olarak karakterlerin iç dünyasının birer yansımasıdır. Bu bağlamda filmde ruh ile madde arasındaki çatışmada betimleyici ve şiirsel bir sinema dili yaratılmıştır.

Filmlerinde ses gerçek ile düşsel olan dünyalar arasındaki sınırsızlığı ortaya koyar. Tarkovsky'nin filmlerinde ses, her şeyi hareketlendirmekle birlikte görünmeyen nesnelere, çerçeve dışı mekanların varlığını kabul etmeye yarayan bir özelliğe sahiptir.⁽⁵⁰⁾ Stalker (1979) filminde meteor düşen yasak bir bölgeye keşif yapan bir kılavuz, bir bilim adamı ve bir edebiyatçının yolculuğu anlatılmaktadır. Birbirinden farklı üç karakterin her biri farklı dünya görüşlerini temsil etmektedir. Yapılan yolculuklar zaman ve mekân içindedir. Karakterlerin ruhani bir yolculuk içinde olmalarını Tarkovsky, “Yaşam, var olmak için kendine koyduğu hedeflere uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir ve insan gelişimi gerçekleştirmek zorundadır.”⁽⁵¹⁾ biçiminde açıklamıştır.

Jean Mitry sinema ve nesne arasındaki ilişki hakkında “nesnelere sinemada bir anlama sahip olmak durumunda olduğunu, nesnelere yönlendirilmiş bir gerçeğin içinde olduğunu ve filmsel imgenin nesneyi vurguladığı”⁽⁵²⁾ tespitinde bulunmuştur. Mitry, görüntülerin simge değeri taşımadıklarını ve görüntülerin bu değerleri filmde sekanslar halinde düzenleme yoluyla kazandıklarını ifade eder. Eienstein filmlerinde yakın ve ayrıntı çekimlerini birbirinden bağımsız ve karşıt bir şekilde kullanarak zihin ve madde arasındaki ilişkiye vurgu yapar.⁽⁵³⁾ Birbirinden bağımsız karelerin, çerçevelerin bir araya gelişleri, film mekanlarında olaylara ve kişilere bağlı olarak ortaya çıkan görüntüler ile gerçek yaşam deneyimlerinin imgeleri yaratılır.

⁵⁰ Yergebekov Moldiyar, “*Tarkovski Sineması*”, Ankara: Ankara Üni. Sosyal Bilimler Ens. Radyo-Tv Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2003, s. 79

⁵¹ Bala Alkan Havva, Akın İdris, “*Sinemada Bir Hakikat Arayıcısı*”, <http://www.sinemaloji.com/haberler/sinemada-bir-hakikat-arayicisiandrey-tarkovsky.html>, 21.12.09

⁵² Tunali Dilek, “*YeniRoman- Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)*”, Sanat Dergisi/27, s.6

⁵³ http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/eisenstein_birkuramci.html

Arnheim, tüm resimlerin anlam iletme ve ifade etmede yapay olduklarını belirtmektedir. Derinlik algısı iki göz arasındaki görüntünün birbirine geçerek tek bir görüntü oluşturması üç boyutlu izlenimini vermektedir.⁽⁵⁴⁾ Bazin'e göre uzamsal gerçeklik derinlik çekiminde hareket gelişmesine olanak tanıyan bir teknik ortaya koymaktadır.

Baudrillard, imge gerçeklik ilişkisinin dört aşamadan geçtiğini söyler. Birinci aşama da imge gerçekliğin birebir yansımasıdır. İkinci aşamada imge, gerçekliği olduğundan farklı göstermektedir. Üçüncü aşamada imge yeni bir görünüm yaratır dördüncü aşamada ise imge artık bir görünüm değil simülasyondur.⁽⁵⁵⁾ İmgeler bir araya gelerek uzam duygusu yaratabilir. İmgelerin düzenlenmesi, filmdeki mekânların yansıtılması, izleyicinin deneyimlerini arttırır ve her izleyicide algılama süreci değişmektedir.

Pudovkin'in savunduğu mekânın idealize edilmesi ve her imgenin kamerada vücut bulan görünmez bir gözlemciye yüklenmesi söz konusudur. Filmin anlatı yapısı, öykü ilişkileri, geciktirmeler, bilgi miktarı ve imgelerin izleyici ile kurduğu iletişim uzamsal yeniden canlandırmayı sağlamaktadır.⁽⁵⁶⁾ İnsan gözü ile kamera merceğinin algılama biçimleri farklıdır. Bu bağlamda filmdeki nesnelere algılayışımızla, gerçek dünyadaki nesnelere algılayışımız farklıdır.

Benjamine göre sinema ile birlikte sayısız parçalar, yeni bir yasa etrafında bir araya gelmektedir.⁽⁵⁷⁾ Değişen imgelerin yoğunluğu, süreksizliği ve birbiri ardına gelmesi ile sinematik bir dünya yaratılmış olur.

2.1.1 Hareket İmge:

Sinemada imge iki temel noktaya ulaşmıştır. Biri hareket imge, diğeri zaman imgedir. Hareket imgesini ortaya çıkaran Eienstein'dır.⁽⁵⁸⁾ Hareket imgesinde ister

⁵⁴ Arnheim, s.17

⁵⁵ Matara Birsal, "*İmge, Gerçeklik ve Fotoğraf*", <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/birsal.html> 28.12.09, İzmir:Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü. Fotoğrafya dergisi, Sayı:5

⁵⁶ Çiğdem Hakan, "*Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi*", <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3073/2965>, s.101

⁵⁷ Kırklar, s.141.

⁵⁸ Güntan Sayar Seda, "*Sinema Aracılığı ile Mimalığın Sunumu: Wall Street-Borsa (1987) Filminin İncelenmesi*", İstanbul Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Tarihi, 2007, s.37

sahne ister dekor olsun nesnelere birbirinden bağımsızlığı anlatım stratejileri ile betimlenmektedir.

Eisenstein'ın geliştirdiği montaj tekniğinde kurgu yoluyla birbiriyle ilgisi olmayan film kareleri çatışır ya da çarpıcı kurgu ile izleyici düşünmeye sevk edebilir, kısa aralıklarla üst üste montajlanır ve imgelere diyalektik bir ilişki sonucunda yeni bir duyum yaratılmış olur. Kurgu filmin yaratıcı gücü olmakla birlikte, her bir parçanın kendi içinde yarattığı atraksiyonlar ve tekrarlanan çatışmalar ile sinemasal bir bütünlük kurulmuş olunur. Bu bağlamda filmdeki anlatı yapısıyla bağlantılı olarak kurgu yeniden inşa edilmiş olunur.

Potemkin Zırhlısı (1925) filminde aslan heykelinin birbirinden farklı çekimlerinde birinci heykel yatan bir aslan, 2.heykel ayağa kalkan aslan, 3. Heykelde çenesi kükremek için açılmış bir aslan vardır. Kurgunun amacı anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçekliği yaratmaktır. Gerçek anlamda kurgu izleyiciyi duyumsal ve ruhsal bir eyleme yöneltmektedir. Filmde kurgusal-şiiirsel bir anlatı yapısı olmakla birlikte var olan gerçeklik imgeler arasında uyumlu ve kararlı bir ilişki kurularak oluşturulmuştur.

Klasik sinemadaki süreklilik ilkesine bağlı olarak mekân içindeki hareket doğrusal olarak ilerler. Nesnelere bir önceki ve sonraki olarak yer alır. Nedensellik ve eylemlilik ilişkisinin olduğu temsili bir karakteri vardır ve zaman-mekân bütünlüğüne sahiptir. Klasik sinema döneminde filmlerin anlatı yapısıyla bağlantılı olarak organik öyküleme ortaya çıkmıştır. Organik öyküleme gerçekliğe bir biçim katmadan, karakterlerin olaylara karşı vereceği tepkileri betimleyen bir özelliğe sahiptir ve imgelerden yola çıkarak bütüne ulaşmayı hedefler.

Sahnede imgenin hareketi, mekândaki hareket ve kameranın hareketi aracılığıyla olabilir.⁽⁵⁹⁾ Hareket imgesi, mimarlığın temsilinde bölümlere ayrılır. Çekimin fotografik görünümü, çekimin tasarlanması ve çekimin devamlılığı sinemada devamlılık ile imgeleri sınırlandırır ve kontrol ederler.⁽⁶⁰⁾ Mekândaki kullanıcıların hareketi ile uzamsalın her ikisi, mimarlıkta harekete eklenebilir. Bu bağlamda

⁵⁹ Akçay Ayşegül, *“The Architectural City Images In Cinema: The Representation Of City In Renaissance As a Case Study”*, Ankara: Middle East Technical University, Department of Architecture, Master Arch, 2008, s. 17

⁶⁰ Akçay, s,15.

hareket imgesi, eylemlere göre değişir ve çekimler arasında eşzamanlı bir ilişki vardır.

Mimarlıkta hareket bir mekândan diğerine zaman ile mümkündür. Mimarlıkta devamlılık, inşa edilen üretimin kullanılmasına ve zamanda bu üretimin tüketimine güvenir. Mekân, mimarlıkta dinamik üretim sürecini tamamladıktan sonra statik olur ve öz varlığını hareket ve zaman ile kazanır. ⁽⁶¹⁾ Sinemada mekan karakterlerin nesne ve çevre ile kurduğu ilişkiyi ve uzaklıklarını belirleyen bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda mekan filmin anlatı yapısını dramatik olarak etkilemektedir. ⁽⁶²⁾

2.1.2 Zaman İmge:

Gilles Deleuze zaman imgesini, “Sinematografik imgenin duyuşsal hareket ettirici bir durumdan kurtulup özgür olduğu ve düşünceyi saf bir şekilde alı koyduğu bir imge türü” ⁽⁶³⁾ olarak tanımlamıştır. Zaman imgesi, görsel ve sessel betimlemelerin öznel bir şekilde yapılması esasına dayanır ve zihinsel bağlarla yönetilen bir kamera bilinci vardır. Filmsel anlatı yapısındaki bütünlük bozularak, olaylar içselleştirilir. İmgede zamanın baskın olduğu ‘Zaman İmgesi Dönemi’ ortaya çıkmıştır.

Modern sinemada şimdi’nin, geçmişin ve geleceğin kronolojik sıralanmasından farklı olarak, birbiriyle iç içe geçerek yeni bir sinema dili yaratılmıştır. Modern sinemada kristal öykülemde kesme yapmadan uzun çekimler ve kamera hareketlerinde zamansal kesme kullanmadan olaylar gelişebilir. Anlatım göstergesi klasik sinemanın biçimsel özelliklerinden sıyrılıp, imgelerin derinine inip onları yeniden keşfeder, özne ve nesne arasındaki diyalektik ilişkiyi irdeler. Modernist sinema, aşamalı sıçramalı anlatımları ile gerçekçi bir sinema anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda bireyin kendi gerçekliğini bulması amaçlanır.

Zaman imgesinde mekanlar arasında bütünlük ilişkisi yoktur ve parçalara ayrılmıştır. Kamera hareketleri ve açıları oyuncuların profilde kalması ya da sırtı kameraya dönük oluşu ile ilgilidir. Zihinsel olarak işleyen bir yapıda izleyicilerin

⁶¹ Akçay, s.15-16

⁶² Elmacı Tuğba, “*Son Dönem Türk Sineması’nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu*”, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sinema-Tv Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 82

⁶³ Deleuze Gilles, “*İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*”

<http://www.scribd.com/doc/10926705/Gilles-Deleuze-mge-Hareketi-Olarak-Sinemanın-Felsefesi>, 02.01.09, s.60

karakterlerle özdeşleşmesi sağlanmaz. Zaman imgesi, gerçek ile düşseli, anımsanan ile hayal edileni birleştirmekle birlikte çerçeve dışına çıkanlarla da ilgilenmektedir.

Alain Resnais'in çektiği **Hiroşima Sevgilim (1959)** filminde gece kentin sokaklarında dolaşan oyuncunun gözünden kent manzaraları aktarılır. Filmin anlatı yapısında kronolojik sıra parçalanır. Zaman ve mekanda sıçramalı öykü anlatımı ile her şey bölünmüştür ve son bulmayan bir süreç yaşanmaktadır. Kamera açıları ile karakterlerin kendi içsel sorgulamaları, çatışmaları ve yaşadıkları travmatik olaylar aktarılır. ⁽⁶⁴⁾ Filmsel anlatıda geçmiş ve şimdi arasındaki olaylar mimari imgeler ile anlatılır. Filmde aynı düzlemde ilerleyen iki farklı zamanda Fransa'nın görüntüleri ve Hiroşima'nın sesleri duyulur. Hiroşima'da yaşanan atom bombası patlamasının zararları mekan atmosferinde şehrin panoramik görünümü, doğal çevre ve binaların belgesel niteliğindeki çekimleri ile aktarılır. Tren rayları, elektrik telleri arasında mix geçişler ile kompozisyon güçlendirilir. Otelin terasındaki sahnede kentin doğal atmosferi fon olarak kullanılmıştır. Dış çekimlerde binaların mimari özellikleri sabit çekimler ile vurgulanır.

Çekimin nesnelere dönüşmesi ile kurguda zaman görüntüsü oluşturulur. Durumlar ya da konumlar mekânda yer alırlar. Görüntü ve devinim çekimle özümsemektedir. ⁽⁶⁵⁾Düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkması olan kristal rejim birbirinden bağımsız ve kopmuş olan imgelerin montajda birleştirilmesidir ve temsili karakter yoktur. ⁽⁶⁶⁾

Deleuze'ye göre modern sinemanın Bergson'cu zaman imgesi, mekânı yolculuk yapılan uzaktaki zaman olarak birleştirebilir. Mekânı görüntünün oluşturulmasında ikinci bir role indirger. ⁽⁶⁷⁾Michelangelo Antonioni'nin çektiği **The Passenger (1975)** filminin sekiz dakika süren bölümünde, mekân içinde yapılan hareket ile zaman geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olmak üzere üçe ayrılır. Otel penceresinin parmaklıklarından yapılan dışarıya doğru yapılan kaydırmalı çekim ile yatakta hareketsiz bir şekilde yatmakta olan Locke karakterinin bakışımı gibi bir

⁶⁴ Deleuze, s.60

⁶⁵ Gülüş İhsan, "**Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu**", Selçuk Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2006, s. 116 (Gündeş'ten aktaran Gülüş)

⁶⁶ Gülşen Enver, "**Sinema ile tasavvuf ilişkisinde Sinematografi**"

<http://www.derindusunce.org/2008/10/26/sinema-ile-tasavvuf-iliskisinde-sinematografi/>,

⁶⁷ Orr, s.132.

izlenim verilir. Kamera, mekân içinde tek hızlı bir hareketle, geçmiş zamanı şimdiki zamana dönüştürür. Locke karakterinin sahip olduğu farklı kişiliklere gönderme yapılır. Locke gazeteci kişiliği ve silah kaçakçısı kişiliği arasında kalır. Bu bağlamda zaman imgesinin, çerçeve dışı mekânda ki olayları yakaladığı söylenebilir. ⁽⁶⁸⁾

Japon yönetmen Yasujiro Ozu filmlerinde genel anlamda bir aile yaşantısının olağan, sıradan yaşamını ele alır. Konunun yokluğunu gösteren sürecin anlamını değiştirmek için durağan kamera çekimlerini kullanır. Olayların ritmik dizgesini belirten düzenli kesmeler ile günlük sıradanlığın içindeki duyguyu aktarır. ⁽⁶⁹⁾

John Orr, “Zaman-mekân imgesi hiçbir kesin iç sınırı olmayan dört öğeyi, gerçek ile düşseli, anımsanan ile hayal edileni birleştirme gereksinimidir” tespitinde bulunmuştur. ⁽⁷⁰⁾ Zaman-mekân imgesi, hayali olanı sadece görünenler ile değil görünmeyenler ile harekete geçirmektedir. Geçmiş zaman korunurken, şimdiki zamanın geçmesi sağlanır. Bu bağlamda zaman ikiye bölünür.

2.1.3 Ses İmge:

Ses bir bütünün iki ayrı, ana temelinden birleşik ögesi olarak eşlik eder. Seslerin özgün bir şekilde kullanılmasıyla izleyicinin ya da karakterlerin filmde herhangi bir nesneyle, durumla ya da olayla özdeşleşmesi sağlanabilir. Ses biçimsel olarak çerçeve içi ve çerçeve dışı olmak üzere iki şekilde kullanılmaktadır. Dış ses ile karakterlerin olay örgüsünde yaşadığı durumlar arasında bir ilişki kurulabilir. Bu bağlamda çerçeve dışında aksiyonun geçtiği mekanı, içindeki kişileri, hareketlerini zihinde görselleştirebilir.

Siegfried Kracauer’e göre sinemanın doğal işlevi, yaşamdaki gizli şiirselliğin yakalanması ve aktarılmasıdır.⁽⁷¹⁾ Kracauer’in gerçekçi sinema anlayışında ses ne kadar kısık olursa var olan gerçeklik de olduğu gibi yansıtılabilir. Bu bağlamda Kracauer ve Ceylan’ın sinema anlayışının özünde sinemanın fotoğraftan geldiği olgusu vardır. Tarkovsky’nin filmlerinde ses, görünmeyen nesnelere ve ruhsal dünyanın ispatı olarak her şeyi hareketlendirir; uyumlu ve sabit şeyleri dalgalandırır.

⁶⁸ Orr, s.133.

⁶⁹ Akbulut Hasan, “*Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan*” İstanbul: Bağlam yay.2005, s.48

⁷⁰ Orr, s.13

Sesler, imge yaratma gücüne sahip olmakla birlikte hareketsiz çekimler mekânsal boşlukları doldurur ve durağan imgeleri ön plana çıkarır. Uzak filminin açılış sahnesinde gördüğümüz kasabada ki doğa sesleri ile şehirdeki martı, vapur sesleri ile saf görsel ve sessel durumlardan doğan kristal bir öyküleme ortaya çıkarmış ses ve görüntüler ile bir anlam oluşturmuştur. Sinemada izleyici, sunulan mekan temsillerini, parçalarını bir araya getirerek yeni bir mekan algısı oluşturmaktadır. Filmde sokak gösterilir, arkadan gelen gürültü efektiyle izleyicide büyük bir şehrin içinde olduğu izlenimi verilebilir.

Deleuze ses ve görsel çerçeveleme arasında bir ayrım yapar:

“ Görsel çerçeveleme, nesnelere verili olan uzamdan ayrı, saf bir uzam çıkarma biçiminde olduğu gibi, tarafları birbirinden ayıran ya da onlar arasında bir boşluk kuran bir görüş noktasının keşfi aracılığından, daha az olarak görsel bir nesnenin önceden var olan bir tarafının seçimiyle tanımlanmıştır. Bir ses çerçevelemesi ise gürültüde, seslerde, sözcüklerde ve müzik parçalarındaki sürekli işitilebilir olandan çıkarılmış/koparılmış olması gereken saf bir konuşma eyleminin, müziğin, hatta sessizliğin keşfi aracılığıyla tanımlanır.”⁽⁷²⁾

2.2 Sinemada Kent İmgesi:

Sinema modernliğin içine doğmuş bir sanat dalı olarak metropollerin arka planında kendi anlatısını yaratmış, temsil edilmek istenen dünyayı göstermek için arka fon olarak kentleri vurgulamıştır. Kentin kalabalığı ve mekânsal karmaşası ve bunun getirmiş olduğu metropoliten dinamizmi o kentin kendine has mizansenini oluşturmaktadır. Beyazperdeden kente doğru bakıldığında mekanlar toplumun metaforları olarak yansıtılmıştır.

Sinemada kentlerin başrolde olduğu filmlerde kente karşı farklı tutumları görebilmek mümkündür. Yönetmen kendi bakış açısıyla ve kenti algılayış biçimlerinin bir haritasını çizmektedir. Filmlerde kentsel mekanlar ve insan ilişkilerinin sinematografik bir sunumu irdelenirken bazı filmlerde de metropol yaşamın barbar zihniyetini betimleyen mekanlar tercih edilmektedir.

⁷² Akbulut, s.46

Kevin Robins “Kent artık hayal edilebilir olmaktan çıkmıştır. Gözden kaybolmaya başlamıştır.”⁽⁷³⁾ tespitiinde bulunmuştur. Robins kentlerin hayal gücünden yoksun, parçalanmış ve bölünmüş olduğunu düşünmektedir. Sinema kentsel yaşam ve görünümünün sunumları olmakla kalmaz. Kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirir.

Sinema yaratır, gösterir ve yaşam gerçekliğimizi kentle birlikte ele alır. Sinemasal kent, öykünün içinde geçtiği basit bir mekân olmaktan çıkar. Kent kaldırımları, caddeleri, çatıları ve duvarlarıyla yeniden yaratılır. Kentte, izlenimler birbirini takip eder, üst üste biner ve sonuç olarak sinematik bir özellik kazanır.

Kent ile sinemanın etkileşimi iki yönden ele alınmaktadır. Birincisi, kentin sinemasal ortam olarak kullanılması, ikincisi sinemanın çıkış noktası olarak kentlerin olmasıdır. Bu bağlamda filmlerde kent sinematik formlara göre şekillenmektedir.⁽⁷⁴⁾ Sinema zaman ve uzam bütünlüklerinden oluşmaktadır. New York, Paris, Prag, Berlin, Hong Kong gibi şehirler imgeleriyle belleklere kazınmaktadır.

Fritz Lang’ın çekmiş olduğu Metropolis (1926) filminde fütürist “mega-kent” vardır. Filmde mekân yeniden yaratılmıştır ve karakterlerden bağımsız olarak arka planda yer almaktadır. Filmde yüksek gökdelenler, hava taşıtları, yüksekte seyreden otoyolları, yer altında çalışan işçiler ve fütüristik imgeler ile geleceğin kenti perdeye taşınmıştır. Şehrin mimari açıdan en önemli noktaları olan devasa gökdelenlerinde kalan şehrin yönetici statüsündeki insanları ile şehrin derinliklerinde yaşayan işçiler ve çocukları, modern örgütlenmenin bir dışavurumu olarak ortaya çıkmaktadır. İşçiler görevlerini, kendilerine biçilen etik kod çerçevesinde yerine getirirler.⁽⁷⁵⁾

Metropolis filminde 2026 yılının soğuk, mekanik ve endüstri kentini görürüz. Sınıf ayrımı kente yansımakla birlikte en yüksek kule, iktidarın ve bilgiye sahip olanın oturduğu yerdir. Şehrin en tepelerinde bahçeler ve devasa binalar vardır. Sahneler geometrik, rasyonel ve bilimsel olarak tasarlanmakla birlikte kentin bir

⁷³ Düzgün Gülhan, “*Sinema ve Kent:1990 sonrası Türk Sineması’nda İstanbul’un Değişimi*”, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s.81

⁷⁴ Özdamar, s.23

⁷⁵ EnverGülşen, “*Metropolis’ten Qatsi Üçlemesine Modernlik ve İnsan*”, <http://www.derindusunce.org/2009/12/16/metropolisten-qatsi-uclemesine-modernlik-ve-insan/> 16.12.2009

sanat dekoru olarak yansıtıldığı söylenebilir. Metropol kentin heybetli binalarında ve yeraltında yaşayan insanlar karşıtlık duygusunu yaratır. Fantastik kent eşitsizlikler üzerine kurulmuş gösterişli, teatral sahnelerden oluşmaktadır. Yöneticiler cennet bahçelerinde eğlenirken, alt sınıftakiler kentin düzenli bir biçimde işleyebilmesi için yer altında çalışırlar.

Fellini'nin çekmiş olduğu **Tatlı Hayat** (Dolce Vita-1960) 1950'lerin sonunda İtalya'da ortaya çıkan ulusal sinemanın habercisi olan üç filmde biridir. Filmin başındaki sahnelerde helikopter çekimleri ile Roma kentine tanrısal bir bakış açısı getirilmiştir. Roma şehrine eğlence yerleri, restoranları, partileri ve sokakları ile teatral bir dekor olarak sunulmuştur. Şehir hayatındaki yabancılaşma ve yalnızlık edebi kent ile bütünleşmiştir. Kent içinde gezinti ile başlar. Roma şehri eğlence yerleri, partileri ve sokakları ile teatral bir dekor gibi gösterilmiştir.

Roma (1972) filminde oyuncu kenttir. Genelevlerden, sokak ortasında kurulan gece sofralarına, Roma'nın şişman kadınlarına ve kiliselerine kadar, dönemin kültürüne dair toplumsal kimlikleri kentin farklı görünüşleri ile sunulmaktadır. Şehir yaşantısının modern yozlaşması ve ahlaki çöküntünün insanlar üzerindeki etkileri ve kentin yaşamına ayak uydurmak zorunda kalmaları yansıtılmaktadır.

Önem ve Kılınçaslan “Çevre ve içinde yer alan yaşam biçimi ile bir bütün oluşturarak toplumsal olarak yeniden üretilen, sürekli değişim ve gelişim halinde olan toplumsal ilişkiler, kent kimliğinin yeniden tanımlanmasına neden olmaktadır”⁽⁷⁶⁾ tespitinde bulunmuştur. Kent'e geçmişten, geleceğe bir süreklilik içinde algılanmalı bir bütün olarak bakılmalıdır.

Kentte bulunan sinemasal ortam, kent ve sinema ilişkisini de belirlemektedir. Sinema kentsel yaşamın hızını takip etmiş, hem de kitlesel dolaşıma sunduğu imgeler aracılığıyla bu hıza katkıda bulunmuştur. Kentin genel görünümünü Paris'in Eiffel Kulesi, Venedik'in Gondolları, New York'un Özgürlük Anıtı, İstanbul'un Boğaz Köprüsü kent ile özdeşleşen imgeler oluşturmaktadır.⁽⁷⁷⁾

⁷⁶ Önem Buket, Kılınçaslan İsmet, “*Haliç Bölgesinde çevre algılama ve kentsel kimlik*”, İtü Dergisi, mimarlık, planlama ve tasarım 4 (2005):116, sayı: 1

⁷⁷ Beyazlı, s.2

Sinemada kentlerin başrolde olduğu filmlerde iki farklı bakış açısı vardır. Birinci bakış açısında kentsel mekânlar ve günlük hayat sinematografik bir şekilde irdelenmektedir. İkinci bakış açısındaki filmlerde kent, metropol yaşamın izlerini taşır. Kentsel mekânlarda barbar bir zihniyet hâkimdir. Yozlaşmış ve otoriter kent hayatında, otomatikleşen insan olgusu ortaya çıkmıştır.

Martin Scorsese'nin filmlerinde ise **New York** görülmek ve gösterilmek istenmeyen arka sokakları ile sunulmuştur. Gece ışıldayan gökdelenler ve ışıklı reklam panoları kullanılmıştır. Sokak kadınları, çeteler, suçlular ve bunların getirmiş olduğu paranoyak, şizofreni hâkimdir. Luc Besson'un **Beşinci Güç** filminde 2259 yılının Newyork'u yansıtılmaktadır. 300 yıl sonra 200 milyar nüfusa ulaşacak olan Newyork'un bir portresi çizilir. Doğa, insanoğlu, toplum, binalar ve ağlar geleceğin şehirlerini belirleyici kılan elementlerdir.

Distopik kent için örnek verebileceğimiz, türünün başarılı filmlerinden biri olan **Alphaville**'dir (1965). Godard ütöpik bir şehir olan Paris'i, kara film türünün klostorofobik etkisiyle distopik bir şehir olan Alphaville'ye dönüştürmüştür. Amerikalı özel dedektif Lemmy Caution, teokrasinin diktatörlük haline geldiği ve insanların beyinlerinden duygularının silindiği bir şehir olan Alphaville'ye, ülkenin başkanına suikast düzenlemek amacıyla gelir. Şehrin görüntüsü, fütürist olmaktan uzaktır ve bildiğimiz gerçek Paris'i anlatmaktadır.

Filmin çekimleri, Paris'in **gri** ve **soğuk sokaklarında** gerçekleştirilmiştir. Filmde korkutucu olanın gelecek değil, içinde yaşadığımız şimdiki zamanın olduğu vurgulanmıştır. ⁽⁷⁸⁾ 1965 döneminin gerçek Paris'i ön plandadır. Hiçbir stüdyo çekimi yoktur. Filmde, tarihsel dönemselliğin organik ve insan geçmişi hissi ile dönemin yabancılaştırıcı ve insanlık dışı kenti olmak üzere iki farklı bakış açısı vardır. O dönem filmlerinde genel olarak kent belirsiz ve sıradan bir arka plan işlevini görür. Alphaville filminde ise kent silik bir kent imajı olmaktan çıkar. ⁽⁷⁹⁾ Alphaville filminde insanlar birbirine yabancılaşmış, robotlaşmış ve yalnızca numaralar ile tanımlanmaktadır.

⁷⁸ <http://hertaraf.net/sinemanin-yasayan-efsanesi/jean-luc-godard>, 12.07.2010

⁷⁹ Okumuş Oya, *“Bilgisayar Ortamında Sinematografik Anlatım Dilinin Mimari Mekâna ve Mimara Etkisi”*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010, s.23

Jacques Tati'nin çektiği **Play Time** (1967) filminde modern mimarlığın ve modern teknolojinin etkilerinin insanı yalnızlaştıran yönüne vurgu yapılır. Modernizmin kent hayatı üzerindeki etkileri renkler ve sesler ile yorumlanmıştır. Minyatür kent "Tativille"de bina cepheleri, modern gökdelenlerin raylar üzerinde ilerleyen minyatür kopyaları ile bir çekim platosu oluşturulmuştur.⁽⁸⁰⁾ Filmin ilk sahnelerinde, şeffaf cephelerle dışa açılan bir bina silueti görülmektedir. Binanın biçimsel özellikleri yansıtılarak "modern" bir dini yapı, hastane ya da okul olduğu izlenimi verilir. Gerçek orantılarıyla modern gökdelenler, bina cephelerinin şeffaf cepheleri, geniş bir iç mekanda yer alan bölücü panellerle ayrılmış iç mekanları, gri yüzeyleri ile mimari elemanlar ön plana çıkarılır.⁽³²⁾

Blade Runner (1972) filminde 2019 yılının Los Angeles kentin alt tabakası, karanlık, atıklar ve çöplerle dolu, çalışmayan alt yapısı, sersemleştirici görsel ortamı, post-modern ve metropole dair imgeler ile androidler arasında yaşanan savaş anlatılmıştır. Los Angeles kenti mekân atmosferinde sanayi kuruluşları, boş depoları, hızlı hareket eden arabaları, heybetli binaları, kaotik caddeleri, ıslak ve çöp dolu sokakları ile kara film görselliğine sahip bir metropol olarak tasvir edilmiştir. Post-modernizmin kentsel mimari üzerindeki olumsuz etkisi sanayi sonrası çöküntü ile distopik kent hayatı vurgulanmıştır. Kentsel organizma, insan ötesi fiziksel çevre ile tanımlanmaktadır. Blade Runner filminde, Alphaville filmindeki aydınlatma yöntemleri, müziğin kullanımı ile oyunculuk biçimini benimsediği söylenebilir. Post-modern binalar ise Mısır piramitlerinden, Yunan ve Roma sütunlarından esinlenerek teknolojik yaşamı yansıtmaktadır.⁽⁸¹⁾

Jim Jarmusch'un **Night on Earth** (1991) filminde bir gece içinde beş taksi şoförünün başından geçen olaylar beş ayrı kent üzerinden anlatılır. **Los Angeles, New York, Paris, Roma** ve **Helsinki** post-modern kent mekanları olarak vurgulanır. Los Angeles filminde gökdelenlere rastlanmaz ve tek katlı yapıların oluşturduğu şehrin çevresinde taksi dolaşmaktadır. Filmler için doğal yetenekler arayan ajans görevlisi, taksi şoförü kızın oyunculuk için uygun olduğunu düşünmektedir. Şehir içi

⁸⁰ Akkuş Ali Can, "**Sinema ve Kent**", İstanbul: Mimar Sinan Üni. Güzel Sanatlar Fak. Fen bilimleri Ens. Yüksek Lisans Tezi,2008, s.86

⁸¹ <http://bilim2000.tripod.com/1/gelecegin.htm>, "**Geleceğin Kentleri**", 24.07.2010

görüntüler, tabelalar ile taksi içindeki çekimlerden genel planlardan daha yakın planlara geçilir.⁽⁸²⁾

Newyork filminin başında olayların geçeceği sahneler şehir ve sokaklar ile ilgili bilgi verilir. Göçmen bir taksi şoförü ile kenar mahalleye gitmek isteyen bir yolcunun yaşadıkları anlatılır. Sokaklar gridal düzende, başıboş olmakla birlikte diğer filmde olduğu gibi genelden özele bir anlatı yapısı vardır.

Paris filminde kör bir kız ile taksi şoförünün hikayesi anlatılır. Mekanlar arası geçişlerde renk, ışık ve ses gibi sinema ve mimarinin ortak elemanları kullanılmıştır. Paris sokaklarındaki grafiksel unsurlar kompozisyonel etkiyi artırır. Taksi içinden yapılan çekimlerde binaların görüntüleri, sokaklardaki mavi ve sarı ışık ve araba içindeki kırmızı renk ile estetik unsurların ön planda olduğu söylenebilir. Mekan kullanımında renkler ve ışıklar ile ruhsal ve zihinsel bir eki yaratılmak istenmiştir. Oise ritimlerinin mekan atmosferinde boşluk ve sessizlik hakimdir. Sokak lambalarındaki kırmızı ve mavi ışıkların yarattığı noktasal etki ile kompozisyon güçlenmiştir. Araba tünelden geçerken mavi ışık ve tonları ile anlatı yapısındaki belirsiz vurgulanmıştır.

Roma filminde bir taksi şoförünün hasta bir psikoposa geçmişte işlediği günahlar hakkında konuşur. Roma sokakları dar, karanlık ve ıslak olmakla birlikte mekan kurgusunda Roma'nın ıssız ve ruhsuz oluşuna vurgu yapılır. **Helsinki** filminde kış mevsiminin kent hayatı üzerindeki olumsuz etkileri mekan-karakter ilişkisi üzerinden anlatılmıştır. Kar, Helsinki'nin soğuk ve negatif kent olduğunu vurgulamıştır. Taksi içindeki çekimlerde karakterlerin hayat hikayelerine odaklanılır ve fonda yavaş ritimde bir müzik vardır. Telefon kulübesi, kentteki büyük binalar, renkli yazılar ve yanıp sönen trafik lambaları ile kenti betimleyen imgeler sabit çekimler ile yansıtılmıştır. Kentten ara sokaklara doğru gidildikçe genel ve orta planlar ile taksinin geçişi gösterilir. Belgesel niteliğindeki çekimler ile kent ve sokaklarında var olan gerçeklik olduğu gibi yansıtılmıştır.

Tanrı Kent (2002) filminde Brezilya'da Tanrı kent adı verilen bir bölgede var olan şiddet ve çocuk çetelerinin dünyası gerçek mekanlar ile anlatılmaktadır. Çete ve

⁸² İnce Erbil Tahsin, "*Mimarlık ve Sinema İlişkisinin Sokak Mekanı Üzerinden İncelenmesi*", Ankara: Gazi Üni. Fen Bilimleri Ens. 2007, s. 96

şiddet olayları dar sokaklarda, belgesel tarzındaki çekimler ile gerçek mekanlarda tedirgin edici bir atmosfer ile anlatılmıştır. İç mekanlarda ise karanlık ve tehlikeli bir atmosfer yaratılmıştır. Hızlı panlar ve omuz kamera öykünün dinanizmini artırılmıştır. ⁽⁸³⁾

Son Umut (2006) filminde, Londra'nın gotik binaları ve sınıf sistemini belirginleştiren yapısı ön plandadır. Filmin ana mekânı Londra'dır. O dönemde etkili olan Faşizm yüzünden göçmenler, mülteci kampları ve burada yaşanan travmatik olaylar anlatılmaktadır. Theo mucizevi bir şekilde hamile kalan genç bir kız, güvenli bir adaya ulaştırmaya çalışmaktadır. Filmin öyküsüyle paralel olarak kaotik bir mekân atmosferi hâkimdir. Londra karanlık gelecek hikâyelerine uyan bir kent mimarisine sahiptir. Şehir ortasında göçmenler kafeslerde hapsedilir. Distopik kentlerde, yoksulluk ve eşitsizlik vardır.

2.3 Türk Sinemasında İstanbul Kent İmgesi:

Sinemanın doğuşundan bugüne kadarki süreçte kent, filmlerin arka planında sinemasal bir dekor olarak yer almıştır. Türk sinemasında bazen fon olarak, bazen gerçekliği temsilen yer alan İstanbul görsel, mekânsal ve tematik olarak filmlerde canlı bir dekor işlevi görmekle birlikte farklı karakterlerin hikâyelerinin ortak mekânda birleştiği bir şehirdir. İstanbul kent görünümü açısından hem gelenekselliğin hem de yenilikçiliğin özelliklerini taşımakla birlikte çok kültürlülüğün getirmiş olduğu görsel zenginliğe sahiptir.

İstanbul kent mekanları ve kent imgeleri ile filmlerin arka planında yer almış ve doğal dekoru ile ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. Yeşilçam döneminden, yeni türk sinemasına kadarki süreçte kenti algılama biçimleri kent dokusu ve filmin dokusu ile bağlantılı olarak içselleştirilmiş ya da kente dışarıdan gelen yabancı birinin gözünden anlatılarak sunulmuştur.

Nijat Özön, Türk sinema tarihini tarihsel dönemlere ayırmıştır. 1914-1922 arasını '**İlkler Dönemi**', 1922-1939 arasını '**Tiyatrocular Dönemi**', 1939-1950 arasını

⁸³ Aydın Şirin Ayşe, "**Sinemada Görüntü-Gerçek İlişkisi**", Ankara: Gazi Üni. Sosyal Bilimler Ens. Radyo-Tv Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi,2008, s.74

‘Geçiş Dönemi’, 1950-1970 arası **‘Sinemacılar Dönemi’**, 1970 sonrası da **‘Yeni Sinemacılar Dönemi’** olarak adlandırır. ⁽⁸⁴⁾

1970’lerin sonundan itibaren film sektöründe yaşanan ekonomik krize rağmen toplumsal sorunlara duyarlı yönetmenler film yapma çabasını sürdürdüler. 80’lerin ortasına kadar sınıfsal çelişkiler, mülkiyet ilişkileri, yoksulluk, gelir dağılımı toplumsal adaletsizlik ve köyden kente göç gibi konular filmlerde irdelenmiştir.

Yeşilçam, Beyoğlu’nun Taksim’e yakın kısmında yer alan bir sokaktır. 1980 öncesi film şirketlerinin çoğunluğu bu sokakta bulunduğu için Türk sinemasının kısaca Yeşilçam diye anılmasına neden olmuştur. ⁽⁸⁵⁾ Yeşilçam sinemasında İstanbul, köyden kente gelen karakterlerin hayallerini gerçekleştirecekleri masalımsı bir şehir olarak görülmektedir. Filmlerin öykülerine paralel olarak bir tür iç mekân olarak görülmüştür. Filmin kurucu ögesi olan İstanbul mekân atmosferi ve görseelliği ile ön plandadır.

Yeşilçam melodramlarında aşk ve aile ilişkileri zengin burjuva evlerinin bahçelerinde ya da yoksul kenar mahallelerinin içinde geçmektedir. Filmin dokusu ile kent dokusu arasında bir bütünlük söz konusudur. Yeşilçam dönemindeki siyah beyaz filmlerin tür olarak romantik komedi ve melodram olması sebebiyle daha klişe mekânları görebilmek mümkündür.

Kırsal bölgelerden büyük şehirlere göç edenlerin Türk sinemasındaki yansıması şehir imgeleri ile olmuştur. Kent sinematografik olarak daha küçüktür. İstanbul aşınlaşmış ve evcilleşmiştir. **Haydarpaşa ve Sirkeci İstasyonları, çay bahçeleri, Karaköy Rıhtımı, Eminönü meydanı, Sultanahmet, Plajlar** gibi mekânlarıyla İstanbul romantik bir fon işlevine sahiptir. Galata Köprüsü’nün görünümü ile başlayan filmler, daha sonra kente ilk varışım sembolü olan Haydarpaşa Garı ile devam etmiştir. ⁽⁸⁶⁾

⁸⁴ Suner Asuman, *“Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Kimlik ve Aidiyet”*, İstanbul: Metis Yay, 2006, s.76.

⁸⁵ http://tr.wikipedia.org/wiki/Ye%C5%9Fi%C3%A7am_Soka%C4%9F%C4%B1

⁸⁶ Tuncer Selda, *“The Destruction Of A City Myth In Late Modern Turkish Cinema”*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü, Yüksek Lisans Tezi,2005, s.94

1950-1960'lı yıllarda filmlerde öykülerin kurucu ögesi olarak İstanbul'da, '**kentli olmak**' ve '**kent yaşamı**' irdelenmiştir. İstanbul modernliğin simgesi olarak, karakterlerin bir arzu kentidir. Filmlerde kullanılan mekânlar, kentin görsel ve tarihi dokusunda masalımsı bir İstanbul'u tasvir etmektedir. İstanbul, mutluluğun vaat edildiği bir şehirdir. Bu dönem filmlerinde, İstanbul burjuva kesiminin gösterişli hayatı yansıtılmıştır.

Öztürk bu dönem filmleriyle ilgili olarak "İstanbul, dinamik ritmi, karnavelesk karmaşası, şiirsel masalımsı görüntüsü, doğulu batılı, köylü kentli, zengin-yoksul, güzel-çirkin karşıtılarıyla örülen ve yeni mutlu hayatlar vadeden hikâyeleri ile sinemasal bir üretim alanı olarak mükemmel bir örnektir."⁽⁸⁷⁾ tespitinde bulunmuştur.

1951 yılında Kani Kıpçak'ın **İstanbul Kan Ağlarken** adlı filminde, İstanbul'un 1919 yılındaki mekânsal atmosferi yansıtılır. **Dolapdere'deki meyhaneleri, Bülbül Deresi, karnaval eğlenceleri, Rum çeteleri ve yosmaları** ile daha o yıllardan beri süregelen kentin renkli hayatı yansıtılır.⁽⁸⁸⁾

Türk Sinemasına kent kavramını sokan diğer filmlerden biride '**Kanun Namına**'(1952) filmidir. Kente büyük umutlarla gelen insanların yaşadıkları hayal kırıklığı ve kent hayatından dışlandıkları görülmektedir. Kentteki kültürel kimliklerin artması ile etnik, dini, sınıfsal ayrımlar ortaya çıkmıştır. Büyük kentin içindeki küçük insanların hikâyeleri anlatılır.⁽⁸⁹⁾ Kanun Namına filmi ile türk sinemasında kamera ilk kez stüdyodan dışarı çıkıp, kentteki doğal mekânlar kullanılmıştır. Kent yaşantısının portresi **yollar, kenar mahalle, tamirci dükkânı** gibi gerçek mekânlar tercih edilmiştir.⁽⁹⁰⁾

Filmdeki mekân kurgusu ile kente bakış açısı arasında bir bağlantı vardır. Kentsel mekânların odak noktaları, sınırları, bağlantı noktaları ve bölgeleri ile İstanbul temsil edilmiştir. Dış mekânlarda ki silahlı çatışma, kavga ve takip sahnelerindeki kamera

⁸⁷ Öztürk Mehmet, "*Sine-masal Kentler*", İstanbul: Om Yayınevi, 2002, s.24

⁸⁸ "*İstanbul Kan Ağlarken*", <http://www.sinemalar.com/film/9942/Istanbul-Kan-Aglarken/>,17.11.2010

⁸⁹ Elmacı, s. 62

⁹⁰ Özdamar, s.14

hareketleri ve dinamik kurgusu ile Kanun Namına, Türk sinemasında bir dönüm noktası olmuştur.⁽⁹¹⁾

Yeşilçam sinemasında kent atmosferinin, gerçeği abartan ya da gerçeğe az çok uyan bir yapısı vardır. İstanbul yeşilçam döneminden, yeni türk sinemasına kadar uzanan bir mitolojidir. Karakterlerin hikâyesi gecekondualarda başlar, yoksul kenar mahaller ve kentin ışıklı caddelerinden, üst gelir grubunu temsil eden Hilton Oteli, Tarabya gibi mekânlara kadar devam eder.

Semt imgeleri olarak **Aksaray, Ayaspaşa, Eminönü, Sirkeci, Beyoğlu, Adalar, Laleli, Karaköy** vardır. Odak noktaları; **Taksim Meydanı, Sultan Ahmet Meydanı, Beyazıt Meydanı** kullanılmıştır. Sınır noktaları **Boğaz Sahili ve Haliç Kıyıları** vardır. **İstiklal Caddesi, Taksim Gezi Parkı, Galata Köprüsü ve Kapalı Çarşı** gibi kentsel mekânlar olarak ön plandadır. Tamirhane, Sokak-cadde, meydan ise diğer mekanlardır.⁽⁹²⁾

Öldüren Şehir (1954) filminde Haliç, Beyoğlu'nun ışıklı caddeleri ve sonunda kenar mahallelerinde son bulan bir öykü vardır. 18 yaşında bir kız, içkiye düşkün babası ve çaçaron annesinin öyküsüdür. Kent şiirsel gerçeklik ile temsil edilmiştir. **Meyhanecinin Kızı (1958)** filminde **Samatya, Kasımpaşa, Boğaz Sahili, Haliç Kıyıları** gibi alt ve orta gelir grubuna ait kesimin oturduğu mekânlar tercih edilmiştir. Filmin anlatı yapısında, kenar mahalleler ve yoksulluğu temsil eden mekânlar vardır. Filmde mahalle olgusu temsil edilmektedir.

Üç Arkadaş (1958) Emirgan ve Yeniköy gibi kent sınırlarının henüz yeni oluşmaya başlayan yerlerinin dışında karşıt simgesel mekânların olduğu ve farklı kesimleri, yaşam biçimleri ile kenti tasvir eden önemli bir filmidir. **Eminönü, Sirkeci, Ortaköy, Emirgan, Bebek, Karaköy, Maçka** gibi semt imgelerinin dışında **Taksim Meydanı, Sultan Ahmet Meydanı, Ortaköy Meydanı, Taksim Gezi Parkı, Maçka Parkı**, üst gelir grubunu temsil eden **Hilton Oteli, Esma Sultan Yalısı, İstiklal Caddesi ve Galata Köprüsü** ile İstanbul temsil edilmiştir.⁽⁹³⁾

⁹¹ “Lütfi Ö. Akad Filmleri “4”(Kanun Namına) , <http://www.hafif.org/yazi/lutfi-o-akad-filmleri-4,17.11.10>

⁹² Özdamar, (bkz. Tablo 3.15. Filmlerde Kullanılan Simgesel Mekânlar) s. 72

⁹³ Özdamar, (bkz. Tablo 3.15. Filmlerde Kullanılan Simgesel Mekanlar) s.72

Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'den uyarladığı **1959** tarihli **Suçlu** filmi, İstanbul'un kentsel oluşumunu ve gecekondulaşma olgusunu gösteren ilk filmidir. Suçlu, bir çocuk hikâyesidir. Filmde gecekondulaşma ve sefil yaşam koşulları **istimlâk yerleri, gecekonduları ve döküntü evleriyle** kentsel mekânlarda betimlenmiştir. ⁽⁹⁴⁾

Yalnızlar Rıhtımı (1959) filminde ise Sirkeci'nin ara sokakları, parkeli yolları, Otel Pozan Palas ve Lozan Palan gibi oteller vardır. Ertem Göreç'in **Otobüs Yolcuları** filminde Kemal ile üniversite öğrencisi genç kızın aşkı anlatılmaktadır. **Galata Köprüsü, Beyazıt Meydanı, Haliç, Unkapanı ve Su Kemerli** gibi kentsel mekânlar yer almıştır. İstanbul Kan Ağlarken (1951), Kanun Namına (1952), Öldüren Şehir (1954), Üç Arkadaş (1958), Meyhanecinin Kızı (1958), Suçlu (1959), Yalnızlar Rıhtımı (1959) bu dönemde ön plana çıkan filmlerdir. Filmlerde yoksul kenar mahalleler, zengin burjuva evleri, boğaz kıyıları ile İstanbul doğallaştırılmış ve nostaljik bir kent izlenimi vermektedir.

Yeşilçam dönemindeki filmlerde masalsi İstanbul'a büyük umutlarla gelen karakterler, modernlik ve gelenekselliğin arasında kalır. Filmlerde farklı yaşam biçimlerinin oluşturduğu zıtlıklar ile kent dokusu arasında bir paralellik kurulur. Kentsel mekânların temsilinde **konut, sokak/cadde ve meydanlar** semt imgelerinde ise **Boğaz, Eminönü, Sirkeci, Haliç ve Galata Köprüsü** en sık kullanılan mekânlardır.

İstanbul Kan Ağlarken (1951), Kanun Namına (1952), Öldüren Şehir (1954), Suçlu, (1959), Üç Arkadaş (1958), Meyhanecinin Kızı (1958), Yalnızlar Rıhtımı (1959) bu dönemde ön plana çıkan filmlerdir. Filmlerde yoksul kenar mahalleler, zengin burjuva evleri, boğaz kıyıları ile İstanbul doğallaştırılmış ve nostaljik bir kent izlenimi vermektedir. **Taksim Meydanı, Sultan Ahmet Meydanı, Beyazıt Meydanı**, sınır noktası olarak **boğaz sahili, haliç kıyıları**, bağlantı noktaları olarak **İstiklal caddesi, Taksim Gezi Parkı, Galata Köprüsü** kullanılmıştır.

İstanbul Kan Ağlarken filminde **istimlâk yerler ve döküntü evleri**, Öldüren Şehir filminde **Beyoğlu'nun ışıklı caddeleri**, gecekonduları, Üç Arkadaş filminde **Eminönü, Sirkeci, Karaköy, Ortaköy ve Emirgan**, Meyhanecinin Kızı filminde ise

⁹⁴ Akkuş, s.54-55

izbe ve yoksul kenar mahalleler, İstanbul'un içindeki farklı yaşam biçimlerini yansıtır. Suçlu filmde, şehrin dokusunda ise gecekondulaşma, eğreti yapılar ve yoksulluk ön plandadır.

1950-1960 arasındaki gelişim döneminde çekilen filmlerde İstanbul, kent ölçeği olarak mahalle olgusu bağlamında yansıtılmıştır. 60'lerden sonra ise İstanbul, mahalle olgusundan çıkıp kent ölçeğine yaklaşmıştır. **Konut (iç mekân), sokak/cadde ile meydanlar** kent formları olarak ön plandadır. Bu dönem filmlerinde kent daha küçük ve sınırlandırılmıştır. 60 sonrasında ise kentsel mekânlarda gecekondulaşmanın etkisiyle mahalle ölçeğinden kent ölçeğine geçildiği görülmektedir. Üst gelir grubu Marmara denizi ya da boğaz kıyıları çevresinde, orta ve alt gelir grubu ise kentin çeperlerinde oturmaktadır. Üç Arkadaş, Otobüs Yolcuları (1961), Ah Güzel İstanbul (1966), Vesikalı Yârim (1968) filmlerinde kentin sıradan insanların hikâyeleri anlatılır. Vesikalı Yârim filmde şiirsel, diğer filmlerde ise yıkım, yoksulluk temaları doğrultusunda melankolik bir İstanbul atmosferinin olduğu söylenebilir.

Gecekondular, 1960'lerden beri Türk sinemasında sinematografik materyaller sağlamış ve filmlerde tematik bir unsur olarak yer almıştır. Kentleşme, gecekondular, göç, yoksulluk, sosyal eşitsizlik ve adaletsizlik gibi sorunlar kenti sinema ekranına taşımaktadır. Gelin, Sultan, Canım Kardeşim (1973), Düttürü Dünya (1988) gibi filmler buna örnek olarak gösterilebilir.⁽⁹⁵⁾

Kente göçün artmasıyla birlikte, filmlerde İstanbul'un temsili değişmiş ve temasal olarak farklı mekânlar tercih edilmeye başlanmıştır. Sınıfsal çatışmaların yansıtıldığı filmlerde **köşkler, yalılar, İstanbul Boğazı** ve fakir kesimin oturduğu arnavut kaldırımli dar sokaklar ve tek katlı kenar mahalle evleri vardır.

1950-1960 arasındaki filmlerde kentin belli mekânları kullanılmıştır. Özellikle kentin simgesel mekânlarından **Boğaz Sahili** en sık kullanılan kıyı/sınır noktasıdır. Daha sonra **Eminönü, Sirkeci, Haliç ve Galata Köprüsü** gelmektedir. İstanbul'un temsili kentin sınırlarına çıkılmadan, mekânların doğallaştırılarak yansıtılması ile yapılmıştır. 1960'larda sonra kente içeriden ve aşına bakışın yerini, kente dışarıdan

⁹⁵ Yıldız, s.10

gelen bir yabancı'nın bakışı almıştır. ⁽⁹⁶⁾ Bu dönemde kullanılan simgesel mekânlar değişmemiş, yeni simgesel mekânlarda anlatı yapısına paralel olarak yer almıştır. Bu dönemde olayların geçtiği yer ve zaman 'gerçek' mekân aracılığıyla aktarılmıştır. Doğa ve fiziksel çevreye bağımlı kalınmıştır. **Boğaz kıyı şeridi, Beyoğlu, Sultan Ahmet Meydanı, Taksim Meydanı, Galata Köprüsü, çay bahçeleri ile sokaklar ve caddeler** kent dokusunu oluşturmaktadır. Haydarpaşa Garı kente giriş noktası olurken, Yeşilköy Havaalanı çıkış noktası olmuştur. ⁽⁹⁷⁾

Metin Erksan'ın **1963** yılında çektiği **Acı Hayat** filminde, şehir inşaat halindedir. Evlenmek için ev arayan iki aşık'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Köyden kente göç eden Mehmet, **Kasımpaşa'da** bir tersane işçisidir. Filmde, **Sirkeci İstasyonu, Gülhane Parkı, Haliç ile tren yolu** vardır. İstanbul mekân olarak şiirsel bir atmosferde yansıtılmaktadır. Apartmanlar ile gecekondular mahallelerinde, İstanbul'un kentsel dönüşümünün olduğu görülmektedir. ⁽⁹⁸⁾

Halit Refiğ'in, Kemal Tahir'in romanından uyarladığı **Gurbet Kuşları (1964)** filminde, İstanbul'un farklı mekânları başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Haydarpaşa Tren İstasyonu, Anadolu'dan göçün simgesi olarak yer almaktadır. Fatoş ve erkek kardeşlerinin, kent yaşamının getirmiş olduğu modern değerler ile sahip oldukları geleneksel değerler arasında bir çatışma söz konusudur.

Filmde, **Şehir Tiyatrosu Sahnesi, Taksim Meydanı ve Haliç'in** farklı açıdan görüntüleri ile **Cihangir ve sahil yolu** vardır. Filmin ana mekânları **Sirkeci, Eminönü, Galata, Cihangir, Beyoğlu, Tarabya** gibi semt imgeleri vardır. Sınır noktaları olarak **Boğaz Sahili, Haliç Kıyıları**, Odak noktaları; **Taksim ve Sultan Ahmet Meydanları**, Nirengi noktası; Haydar Paşa Garı, bağlantı ve ulaşım akslarından sokak ve caddeler ön plandadır. **İstiklal Caddesi, Sıra Selviler Caddesi, Tarihi Yarımada Caddeleri, Cumhuriyet Caddesi, Galata Köprüsü** vardır. ⁽⁹⁹⁾

⁹⁶ Özdamar, s.14

⁹⁷ Adiloğlu Fatoş, "*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler: Mekânın /Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekânlar*", İstanbul: Bağlam Yay, 2003, 1.Basım. s.75

⁹⁸ "*Acı Hayat*", <http://www.sinemalar.com/film/18354/Aci-Hayat,17.11.10>

⁹⁹ Özdamar (bkz. Tablo 3.15. Filmlerde Kullanılan Simgesel Mekânlar) s.72

Ertem Göreç'in **Karanlıkta Uyananlar (1965)** filminde işçi kesimi ile burjuvazi arasındaki anlaşmazlıklar ve çelişkiler anlatılır. Sendikalaşma, kentsel siyasal bir hareket olarak İstanbul'un mekânları ile vurgulanmıştır. İstanbul'un kendi içindeki modernlik biçimlerini ve kentsel hayatın süregelen bir olgu olduğu anlatılmıştır.⁽¹⁰⁰⁾

Ah Güzel İstanbul (1966) Sultanahmet'te seyyar fotoğrafçılık yapan Haşmet ile artist olmak için İstanbul'a gelen Ayşe'nin hikâyesini anlatan ve İstanbul'u sinematografik bir dekor olarak sunan önemli filmlerden biridir. **Ayasofya, Sirkeci, Sultan Ahmet ve Galata** ile **Rumeli Hisarı** kentin doğal güzelliğini ortaya çıkarmıştır. **Boğaz Sahili, Haliç Kıyıları, Hilton Oteli, Tarihi Yarımada caddeleri, İstiklal caddesi, Galata Köprüsü** kullanılmıştır. Bu filmler İstanbul'un farklı manzaralarını betimlemekle beraber, İstanbul'daki modern yaşam biçimleri ortaya çıkmıştır. Üç Arkadaş ve Ah Güzel İstanbul filmlerinde yıkım, yoksulluk ve kayıp duygusuna paralel olarak İstanbul manzaraları ile melankolik mekân atmosferi vardır.

Vesikalı Yârim (1968) filminde eğlence yeri olarak Beyoğlu ön plandadır. Mekân öykünün ve filmin başkarakteri ve kurucu ögesidir. Sahildeki meyhane sahnesinde arkadan geçen **vapur** ile filmdeki karakterlerin ilişkileri hakkında konuştukları sahnedeki duvarların simgesel olduğu söylenebilir.⁽¹⁰¹⁾ Bu filmde **Mahmut paşa, Beyoğlu, Maçka, Beşiktaş, Aksaray** semt imgeleridir. Odak noktası olarak **Koca Mustafa paşa Meydanı, Dolmabahçe Meydanı** vardır. Sınır noktası **Boğaz Sahili** ön plandadır.

Gurbet Kuşları (1964), Vesikalı Yârim, Ah Güzel İstanbul (1966), Otobüs Yolcuları, Gelin (1973), Düğün, Diyet (1974) gibi filmlerde modernleşme ve geleneksellik arasındaki İstanbul temsil edilmiştir. İstanbul'a gelen tipler ya gecekondularda ya da kentin varoş bölgelerinde ve pis sokaklarında kendilerine yer bulacaktır. Toplumsal olgular ve mekânlar birbiriyle sürekli bir etkileşim halindedirler.⁽¹⁰²⁾

¹⁰⁰ Akkuş, s.112.

¹⁰¹ Özdamar, s.58

¹⁰² Kırklar, s.105.

Lütfi Akad kent üzerine çekmiş olduğu filmlerde ise, kente tutunmaya çalışan insanların öyküleri ele alınmıştır. Kent üçlemesinin ilk filmi olan **Gelin (1973)**, kente göç eden insanların öykülerine odaklanmıştır. Filmde kırdan, kente göç eden için yoksulluğun getirdiği bir korku ve ötekileştirme vardır. Kente girişin sembolü olan **Haydarpaşa Garı'ndan, Galata Köprüsüne ve Eminönü** geçilir. Gecekondu bahçelerinden, kentin sokaklarına kadar bu aile yapısının özelliklerini görebilmek mümkündür.⁽¹⁰³⁾

Lütfi Akad'ın **Gelin, Düğün ve Diyet** üçlemesi, **Sultan, Fatma Bacı** gibi filmlerde kent- köy arasındaki çelişkiler ile gecekonducuların yaşam biçimleri yansıtılmıştır. Modernist bir eğilime sahip olan film, kent hayatında, kültürel değerlerin değişken olduğunu ve yeni hayat tarzlarının ortaya çıkabileceğini gösteren bir filmidir. Filmin anlatı yapısı, **Eminönü, Karaköy, Boğaz Sahili, Haydarpaşa Garı,** gibi sınırlı mekanlar dahilinde geçmektedir.

Kent üçlemesinin ikinci filmi, **Düğün**'dür. Kentte tutunmaya çalışan ve bazı zorluklara katlanan ve bunun için insani değerlerinden vazgeçmek zorunda kalan bir aile vardır. Kentin kenar mahallerinin de yaşanan zor durumlar ve acılar yansıtılmıştır. Ayrıca kent, filmdeki karakterler için tek düze bir yaşam formuna dönüşecektir. Tüketim ve eğlencenin simgesi olan İstiklal caddesi ruhsuz bir şekilde yansımaktadır.⁽¹⁰⁴⁾

Canım Kardeşim (1973) filminde gecekondu yaşamından kesitler belgesel niteliğindeki çekimler sunulur. Gecekonducularda yaşayan insanların umutları, hayalleri ve üzüntüleri gerçekçi bir şekilde anlatılır. Filmin mekân atmosferinde anlatı yapısına paralel olarak **yoksul kenar mahalleler, çamur içindeki yollar, çöp manzaraları, derme çatma barınakları ve hastaneleriyle** gerçekçi bir mekân atmosferi vardır.⁽¹⁰⁵⁾ Apartmanların ve gecekonducuların arasında iki farklı dünya vardır. Zenginlerin yaşadığı evlerden, gecekonducuların pis ve çamurlu dünyasına geçilir.⁽¹⁰⁶⁾

¹⁰³<http://sinematik.blogspot.com/2008/03/canim-kardesim-tarik-akan-kahraman-kral-html>,11.06.2010.

¹⁰⁴ Vural, s.208

¹⁰⁵ Yıldız Engin, "**Gecekondu Sineması**", İstanbul: Hayalet Kitap,1.Baskı, 2008, s.113.

¹⁰⁶ Yıldız, s.20.

Akad'ın üçüncü filmi **Diyet** ise **1974** yılında çekilmiştir. Kent, bir makine gibidir ve insanlar kentin acımasızlığı karşısında direnmektedir. Kentte oluşan yeni sınıfın ve gecekondu bölgelerinde yaşayan insanların davranışları irdelenmiştir. Geleneklerin ve değerlerin ailenin ayakta tutulmasında önemli olduğu vurgulanmıştır. Üç filmde de İstanbul, bitmemiş bir inşaat gibi görülmektedir. Kentin merkez caddeleri, kenar mahalleler ve gecekonduardan gelenler tarafından işgal edilmiş gibidir. Akad, İstanbul'a göçün epik bir destanı niteliğindeki üç filmde renkli çekmiştir.

Gecekondu mahallelerinin yanı sıra, **Hilton Oteli, Büyük Tarabya Oteli** gibi zenginliği temsil eden mekânlar kullanılmıştır. Bazı filmlerde İstanbul'u tepeden gören üst açı çekimleri ile gecekondulaşmanın kentsel mekânlarda yaygınlaştığı gösterilmiştir. Bu dönem çekilen filmlerin ana mekânları; **Boğaz Sahili, Haliç Kıyıları** gibi sınır noktalarının dışında **Eminönü, Beyoğlu** gibi kentin odak noktaları semt imgeleridir. Bağlantı noktaları olarak **İstiklal Caddesi, Galata Köprüsü ve Boğaziçi Köprüsü**'dür. Yan mekânlar olarak Meydanlar, Yeşil Alan/Parklar vardır.

Sultan (1978) filminde gecekondu ile arabesk kültür arasındaki ilişki irdelenmiştir. Taşra ve kent hayatının yansımaları vardır. Gecekondu, kendi içine dönük, yalıtılmış bir hayat biçimini yansıtmaktadır. Filmde, İstanbul'a göç eden ailelerin durumu ve varoşlardaki yaşam şartları izleyiciye sunulmuştur.

1980'li yıllarda filmlerde toplumsal adaletsizlik, eşitsizlik, sınıfsal çelişkiler gibi bireysel sorunlar işlenmiştir. Gecekondulaşmanın yanı sıra apartman yaşamı ortaya çıkmıştır. Marjinal kesimler ile eski değerlerin yaşatılması konularına filmlerde sıkça yer verilmiştir. Kent hem mutluluk vaat etmektedir hem de filmlerde bir karabasan olarak betimlenmiştir. ⁽¹⁰⁷⁾

80'lerin devamında, türk sinemasında bireylerin problemleri üzerine odaklanan psikolojik filmler yapılmıştır. Filmlerdeki karakterler depresif ve üzüntülü olmakla birlikte evsiz çocuklar, travestiler, ilaç müptelaları, toplumun kıyısında köşesinde kalmış insanlar anlatı yapısı ve mekân ilişkisi içinde anlatılır. 90'ların Türk

¹⁰⁷ Bala, Akın , <http://www.sinemaloji.com/dosya/sinemada-kentsel-okumalar.html>, Sinemada Kentsel Okumalar, 19.03.2010

sinemasında güçsüz, savunmasız ve kente eklemlemeye çalışan karakterlerin hikâyelerine odaklanılır. ⁽¹⁰⁸⁾

İstanbul filmlerinde **Beyoğlu ve arka sokakları, Çamlıca Tepesi, Kilyos, Boğaz, Emirgan, Sultanahmet, Eyüp, Karaköy, Beyazıt ve Eminönü** gibi mekânlar tercih edilmiştir. Sinemada kentlerin ön planda olduğu filmlerde kentteki yaşamsal ilişkilerin sinematografik bir sunumla ele alınmıştır. Kentte yaşayan aktörlerin zaman ve mekân ile kurdukları ilişki değişkendir.

Türk sinemasında öykülerin kente bakış açısı zamanla değişmiştir. Sinemanın taşraya yönelmesiyle birlikte İstanbul'un filmlerdeki görsel atmosferi daha çok kapalı mekânlara kaymıştır. Kent yaşanan fiziksel dönüşümler ile filmlerde kaotik, heterojen, bunalımlı mekân atmosferine sahiptir. Öztürk "İstanbul korkunun, klostrofobinin, yabancılaşmanın, ötekenden kaçmanın ve içine kapanma arzusunun mekânı olmuştur." ⁽¹⁰⁹⁾ tespitinde bulunarak İstanbul'un yeni türk sinemasındaki durumunu özetlemiştir.

1980'lerin sonlarına doğru filmlerde işlenen temaların kişisel buhran, melankoli olduğu söylenebilir. Bireylerin marjinal yaşamları, kadın erkek ilişkileri ve umutsuzlukları irdelenmiştir. Filmlerde boğaz kıyısındaki köşkler, apartmanlar kent dokusunu oluşturmaktadır. Bu dönemde kent ölçeğinden metropol'e geçilmiştir. Dış mekânların kullanımı azalmıştır. En fazla kullanılan ana mekânlar konut, sokak/cadde, yan mekânlar ise meydanlardır. Simgesel mekânlar ise **Beyoğlu, Boğaz Kıyıları ve İstiklal Caddesidir.** ⁽¹¹⁰⁾

1980'lerden sonra filmlerde karakterlerin, büyük şehirde yaşamaya çalışması ve verdikleri mücadeleler ile çocukluğa geri dönüş, nostalji ve toplumsal bellek süreçleri buna örnek olarak verilebilir. Kentin algılanmasında gündelik ya da anlık görüntülerin, geçmiş zamanın kent imgesi ile kurduğu ilişki aracılığıyla anlamlandırılması söz konusudur. ⁽¹¹¹⁾ İstanbul genel görüntüleri dışında, hayat temposunun daha çok arttığı, kalabalık alışveriş merkezleri gibi kent hayatından

¹⁰⁸ Tuncer, s.108

¹⁰⁹ Öztürk Mehmet, "*Türk Sinemasında Gecekonduklar 3*", <http://ejts.revues.org/index94.html> 09.12.09,

¹¹⁰ Özdamar, s.58.

¹¹¹ Kırklar, s.204.

kesitler sunulur. Bu dönem filmlerinde kentin karanlık ve tekin yüzü ön plandadır. Filmlerde kent insanı anlatılmış, kent hayatının karmaşa ve tehlikeleri artmaya başlamıştır.⁽¹¹²⁾ 1980'lerde yaşanan kültürel değişim modernite açılımlarını beraberinde getirmiştir. Filmlerde mekân, kimlik, aidiyet kavramları ön plana çıkmış, karakterler mekân içinde soyutlanıp yeniden tanımlanmıştır. Konusu İstanbul'da geçmesine karşın taşra kavramı irdelenmiştir.⁽¹¹³⁾

Ali Özgentürk'ün çekmiş olduğu At filmi (1981) okuma yazma bilmeyen bir köylünün oğlunun okumasını istediği için, onunla İstanbul'a göç etmesini konu almıştır. Adam, gecekondularda bile barınacak durumda değildir. Bu yüzden sebze-meyve sattığı el arabası üzerinde yatacaktır. At filminde İstanbul, şehirde yaşayan güçsüz ve fakir insanların zorluklarla mücadelelerini yansıtan bir arena olarak gösterilmiştir.⁽¹¹⁴⁾ Film, Eminönü ve civarında geçmektedir.

Mehmet Öztürk yaşanan toplumsal ve psikolojik dönüşümler ile ilgili olarak,

“Yeni Türk Sineması'ndaki İstanbul ve karakterleri, 'masalımsı' eski İstanbul filmleri ve karakterlerinden veya Dostoyevski'nin – Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz her ne kadar ondan etkilenmişse de – Saint-Petersburg Nevski Bulvarı'ndan yer altına kaçan ezik büzük ama başkaldırı ve düelloya içten içe hazırlanan tiplerinden ziyade Alfred Döblin'in Berlin'deki vahşi kapitalizm arasında yaşayan *Berlin Alexander Platz*'ın zavallı Franz Biberkopf'una yaklaşıyor”⁽¹¹⁵⁾ tespitinde bulunmuştur.

90'lı yıllardaki Globalleşme ve geleneksel arasındaki ikilem ve bocalama Türk sinemasına da yansımıştır. Yeni bir dünya düzeni ve kültürel hegemonya'nın getirmiş olduğu tek tip bir yaşam şeklinin etkisi ile türk sineması bir bocalama ve karmaşa dönemine girmiştir.⁽¹¹⁶⁾

¹¹² Alkan, s. 65.

¹¹³ http://www.nbcfilm.com/uzak/press_radikalhbkahraman.php, 11.11.09

¹¹⁴ Tuncer, s.101

¹¹⁵ Öztürk Mehmet, “*AhGüzelİstanbul'dan,VahGüzelİstanbul'a*”, <http://ejts.revues.org/index94.html>, 05.01.10,

¹¹⁶ Pösteki, s.32

90'ların sinemasında İstanbul sorunların, tehlikelerin olduğu ve birbirinden kopmuş ve yabancılaşmış insan topluluklarının yaşadığı bir yer haline gelmiş, yozlaşmış toplum yapısıyla kentin içinde alt kentler ortaya çıkmıştır. Kentin karanlık arka sokaklarında bireyler ön plana çıkmaktadır. Metropol bir kent olarak İstanbul, karmaşık ve illegal bir hale bürünür. Birey ön plana çıkar. Bu kentin fiziksel yapısıyla uyusmaktadır. **İniş, çıkışları, merdivenleri, dar sokakları** ile İstanbul, bir iç mekân olmaktan çıkmış, yorucu ve kaotik bir kent olmuştur. Kente dışarıdan bir bakış olmakla birlikte mekânlar bildik ve evcilleşmiş olmaktan çıkar.

1990'lardan sonraki dönemde İstanbul, fiziki ve kültürel olarak Yeşilçam dönemine göre bir değişim geçirmiştir. Yaşadığımız kente yabancılaşmamız, giderek toplumsal belleğimizin sadece imgeler üzerine dayanması ve farklı kültürlerin etkileşimi bu dönüşümü desteklemiştir. Kent merkezleri çoğulcu kültürel deneyimler ile donatılmıştır. ⁽¹¹⁷⁾ 90 sonrası türk sineması, kent hayatının tüketim ortamına dönüşmesi ile bireylerin kendi içindeki yalnızlığı, melankoliyi, yabancılaşmayı öfke ve şiddetin birer yansıması olarak deformasyona uğramış halini yansıtmaktadır.

Suner, “Yeni türk sinemasında filmlerin kurmacalığına, gerçekliğin çok katmanlı, karmaşık yapısına dair bir farklılık öne çıkar” ⁽¹¹⁸⁾ tespitinde bulunmaktadır. İstanbul, farklı yönetmenlerin gözüyle kent hayatının kültürel yapısına paralel olarak filmlerde yansıtılmıştır. Doğu Anadolu sorunlarının İstanbul'a taşınmasıyla kentte taşra görüntüleri hakim olmaya başlamakla birlikte karakterlerin taşra ile olan bağlantısı kentsel mekânların anlatı yapısındaki rolünü değiştirmiştir ve yeni anlamlar yüklemiştir.

İstanbul'un hızlı ve kontrolsüz bir şekilde büyümesiyle birlikte kaos ortamı oluşmuş insanların kent merkezindeki elemanları algılama düzeyleri düşmüştür. ⁽¹¹⁹⁾ Türk filmlerinde dış mekânların kimliksizliği, kalabalık caddeler, bunalmışlık ve sıradanlık ile hızlı ve kontrolsüz büyüme arasında bir paralellik kurulabilir. Alışkanlıklar, yaşadığımız kente yabancılaşma, üretim toplumu olmak yerine tüketim

¹¹⁷ Öztürk Mehmet, “*Kentte Sinema, Sinemada Kent*”, İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi, 2004, 1.Basım, s. 124.

¹¹⁸ Coşkun Çiçek, “*1990 Sonrası Türk Sineması ve Derviş Zaim*”, www.sadibey.com/dosyalar/1990_Sonrasi_Turik_Sinemasi, 13.11.10, s.8

¹¹⁹ <http://www.itudergi.itu.edu.tr,04.11.09>

toplumu olmamız ve bunun sinemaya yansması ile birlikte Son dönem türk sinemasında mekânsal çerçeve ve anlatı yapısı değişmiştir. Travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan olanın altında tekinsiz öykülerin anlatıldığı bir özelliğe sahiptir.

Dönersen Işık Çal (1993) filmi, kentin karanlık sokaklarındaki yaşamlarını anlatmaktadır. Travesti ile barmen bir cücenin hayata tutunmak için verdikleri mücadele anlatılır. İstanbul sıradan caddeleri ve bilinmeyen kent mekânları ile yansıtılır. Cüce ve travesti kent yaşamı tarafından reddedilir. Bu bağlamda karakterlerin kent deneyimi sınırlandırılmıştır. Filmin başlangıç sahnelerinde travesti, Beyoğlu'nun arka sokaklarında üç adam tarafından kovalanır. Cüce, adam öldürme olaylarına tanık olur. Karakterlerin gün içinde kentin umuma açık mekânlarında görüldüğü çekimler yoktur. Filmin anlatı yapısı İstanbul'un bilinmeyen bölgeleri, kötü yerleri, dar ve karanlık caddelerinde geçer.⁽¹²⁰⁾

C Blok (1993) filminde Tülay karakterinin, kendi hayatındaki eksiklikleri sorgulaması anlatılır. Tülay, kentin ıssız ve تنها yerlerine gider. Tamamlayıcı eleman olarak kullanılan alt geçit, karakterin ruh halini yalın, minimalist ve doğal bir mekân kullanımı ile göstermektedir. Karakterin yaşadığı yalnızlık çerçeve içi çerçeve tekniği ve arka planlar ile vurgulanmıştır. Tülay'ın hayatındaki iletişimsizlik mekân kurgusunda mimari öğeler ile yansıtılmıştır. Yollar, tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanmıştır.

C Blok filminde iç mekânlarda ki sıkıntı ve bunalımı dış mekânlarda görebilmek mümkündür. Çerçeve içi çerçeve tekniği ile mekânlar küçültülebilir, darlaştırılabilir. Filmde Tülay'ın deniz kenarına doğru yürüdüğü yerin ön planı karanlık, arka planı biraz daha aydınlık bırakılmıştır. İç mekânlarda olduğu gibi dış mekânlarda da kapalılık ve sıkıntı duygusu hâkimdir.⁽¹²¹⁾ C Blok filmi diğer bloklara, binalara, koğuşlara adını veren diğer harfler gibi, ideolojik aygıtların birey üzerindeki olumsuz

¹²⁰ Tuncer, s.1.

¹²¹ Tüzün Seda, *“Türk Sinemasında Mekân, Tek Mekânda Geçen Filmler”*, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008, s. 31

egemenliğine gönderme yapmaktadır. Filmdeki yüksek bloklar ve apartmanlar cezaevi motifi ile bağlantılı olarak kullanılmıştır. ⁽¹²²⁾

C Blok filmi Michalengelo Antonioni'nin, **L'eclisse** (Gün Batımı) filminin atmosferini çağrıştırmaktadır. Gün Batımı filminde de insansız, büyük bloklar kullanılmıştır. Günbatımı, Antonioni'nin iletişimsizlik teması hakkında çektiği üçlemeden bir filmidir.⁽¹²³⁾ Demirkubuz, otoyoldan bir mekâna giderken gördüğü blokların ona film duygusunu sezdirmesiyle bu filmi yapmaya karar vermiştir. Modern mimarinin yarattığı sıkışmışlık ile karakterlerin kendi aralarında yaşadığı sıkışmışlık arasında bir paralellik olduğu söylenebilir. Filmin mekân atmosferinde gri renkli binalar, modernliğin ve kuşatılmışlığın bir göstergesidir ⁽¹²⁴⁾ Karakterler arasındaki iletişimsizlik, büyük kent ortamlarındaki bunalımlar, kıyıda köşede kalmış insanların hikâyeleri ile kent daha karmaşık ve sorunlu bireylerin mekânı olmuştur. Bloklar asıl elemanlar olarak anlatı yapısını güçlendirmektedir. Filmin mekân kurgusu var olan gerçek mekânlar ile oluşturulmuştur.

Kayıp insanların şehri olan İstanbul, karakterlerin kayboluş hikâyelerinin de mekânı olmuştur. Filmdeki gri binalar şehrin bunaltıcı atmosferini belirlemektedir. Halet'in kaçtığı sahnelerde kamera 360 derece döner. Karakterin bloklar arasında yaşadığı psikoloji gerilim daha iyi verilmiştir. Devasa bloklar arasında yaşanan psikolojik gerilim, özellikle alt kamera açıları ile desteklenmiştir. ⁽¹²⁵⁾ Boğaziçi köprüsü, kent silüetinde sisli bir mekân atmosferinin yarattığı sıkıcı ve melankolik görüntüler ile doğal ve gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. Mekân, tamamlayıcı bir eleman olarak kullanılmıştır.

Film yavaş tempolu olmakla birlikte tematik bir bütünlük söz konusudur. Tülay ile Halet arasındaki ilişkide gerçek işkence ve travmatik durumlar, hayallerle karışık

¹²² Berry Chris, Der. S. Ruken Öztürk. "**Kader: Zeki Demirkubuz**", Ankara: Dost yay, Ankara Sinema Derneği, s.2, 2006, www.zekidemirkubuz.com, 21.04.10

¹²³Öztürk Ruken, "**Zeki Demirkubuz Sineması,Türk Sinemasında Yönetmenler,**", www.zekidemirkubuz.com, s.2. 2006, 19.04.10

¹²⁴Güler Nursel, "**Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri**", Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008, s. 21.

¹²⁵Elmacı, s.70

olarak sunulmuştur. ⁽¹²⁶⁾ C Blok filminde de Halet'in bloklar arasında koştugu sahnelerde eğik kamera açıları ile yaşadığı psikolojik durum çarpıtılır. Karakterler kameranın çok yakınından geçerler. Anlatı yapısı ile mekân atmosferi birleşerek sıkışmışlık ve gerilim duygusu ön plana çıkarılır. Film de yüksek apartmanlar ve bloklar ile şehrin bir hapishaneye bir çağrışım yapmaktadırlar.

Blok araba park yeri karakterlerin birbirleriyle karşılaştıkları yerdir. **Blok çıkış yeri**, karakterlerin dış dünya ile iletişim kurması ve bilinçsiz arayışlarının başlangıç noktasıdır. Blokların hapishaneye benzetilmesi ile bağlantılı olarak, Halet'in Tülay'ın hareketlerini gizlice gözetlemesi **blok bahçesi, araba park yeri, kapı önü** gibi mekanlarda yansıtılır.

Filmde bloklar içeriği, kısıtılmışlığı temsil ederken dışarıdaki arabalar uzaklaşmayı temsil etmektedir. Bireyin kendi iç dünyasına hapsoluşu ve dış dünyayı temsil eden iki karşıt kavram vardır. Modernist mimarının insanlar üzerindeki etkisi vurgulanmıştır. Filmde büyük bloklar, ıssız yerler, sahil, sokaklar yani modern insanı tanımlayan mekânlar durağan bir şekilde yansıtılmıştır. Şehrin boğucu, daraltıcı ve kapalı mekân atmosferinde kendisine bir çıkış yolu bulmaya çalışmaktadır. ⁽¹²⁷⁾

Eşkiya (1996) nostalji sineması türü içindeki filmlerden biridir. Filmin öyküsünü 1990'ların İstanbul'u oluşturmaktadır. **İstanbul'un kalabalık caddeleri, Tarlabası'nın arka sokakları** ve **otelin çatısı** ile kentin sıkışmış yerleri betimlenir. Filmde kentin kalabalık ve büyüklüğü ile kötücül yönüne vurgu yapılır. Baran şehrin kentin kalabalığı ve dar sokaklarında boğulmaktadır. Şehrin yüksek yerleri, çatıları, arka sokakları ile İstanbul, Baran tarafından hapishaneye benzetilir. Hareketli kamera ile kentin hareketli, karmaşık yapısı vurgulanır.

Tabutta Rövaşata'nın öyküsü Boğaziçi'nde, Rumelihisarı'ndaki kahvehanelerde Mahsun ile esrarkeş bir kızın hikâyesi vardır. Toplumdan dışlanan insanların hikâyeleri işlenmiştir. Üçüncü Sayfa ve Dönersen Isık Çal filmlerinden farklı olarak kent çevresinin çekici görünümü vardır. **Boğaz manzarası, Rumelihisarı, Aşiyân**

¹²⁶ <http://www.nbcfilm.com/3maymun/pres-evrenselerman.php>23.04.2010

¹²⁷ Pösteği Nigar, *"Türk Sineması'na Yeni Bakış: Yönetmen Sineması"*, İstanbul: Es Yay, 2005, s.63.

mezarlığı, Galata Köprüsü, Aşyan Mezarlığı, Fatih Köprüsü film boyunca sürekli gösterilir. ⁽¹²⁸⁾

Reha Erdem'in **Kaç Para Kaç (1998)** adlı filminde kent yaşamının olumsuz yönleri yansıtılmıştır. İstanbul inançların ve değerlerin yok olduğu bir mekân olarak gösterilmiştir. Selim, bir gömlekçi dükkânı işletmektedir. Hayatına giren para olgusu ile yaşamak onun için daha zor ve sıkıntılı bir hal alır. Büyük kentlerin kalabalıkları, yalnızlıkları, zamanın hızla akışı tasvir edilmiştir.

Zeki Demirkubuz'un **Üçüncü Sayfa (1998)** filminde, İsa ve Meryem bir apartmanın bodrum katında yaşamaktadır. Film İstanbul'un sefil binaları, kötü apartmanları ve fakir evleri ile karakterlerin iç dünyasının karanlık ve depresif yaşamlarını yansıtır. Filmin olay örgüsü daha çok iç mekânlarda geçer. Kapalı tonlar, loş ışık ve çerçeve içi çerçeve tekniği ile klostorofobik duygu güçlendirilir. Dış çekimlerde boğucu ve kapalı mekân duygusu vardır. Dar, kalabalık caddeler ve kapalı manzaralar ile kentin görsel atmosferi sunulur.

Serdar Akar'ın **Gemide (1998)** filminde, 90'lı yıllarda ahlaki bir çöküntü yaşayan ve bunalıma giren insanların bir portresi çizilir. Filmde dış mekânlar olarak **Laleli semti, liman, boğaz kıyıları** vardır. Filmin açılış sahnesinde "**Bir memleket gibidir gemi**" cümlesi ile toplumsal düzen ile gemidekilerin hayatlarının paralel olduğu görülmektedir. 90'larda yaşanan ahlaki çöküntü ve bunalıma kapılan insanların bir izdüşümü yansıtılmıştır. **Laleli de** yaşanan yolsuzluk, mafya, fuhuş ve sömürü **kaldırımlara** taşmıştır.

Filmin Lalelide geçen sahnelerinde kentin olumsuz yönlerine vurgu yapılır. Gemicilerin fuhuş ticareti yapan adamlar ile kavga ettikleri sahnede **Laleli sokakları ve kaldırımlarında** yolsuzluk, mafya ve sömürü düzeninin hâkim olduğu görülmektedir. Filmin gemide geçen sahnelerinde, erkeklerin hegemonik dünyasının kaba ve acımasız yönüne vurgu yapılmaktadır. Bir memlekete benzetilen geminin, belgeye yakın bir üslupta gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. ⁽¹²⁹⁾

¹²⁸ Tuncer, s.135.

¹²⁹ <http://asinema.wordpress.com/2007/07/171990-sonrasi-turksinemaveturkiyede-bagimsiz-sinema2bolum>

Güneşe Yolculuk (1999) filminde Eminönü semtinin taşralaşması irdelenmiştir. Türkiye'nin iki ucundan gelen Mehmet ile Berzan, İstanbul'un alt tabaka yaşantısının içinde tutunmaya çalışırken tanışır. Filmde, **Eminönü** semtindeki insanların günlük yaşantıları ön plandadır. Doğu Anadolu'dan İstanbul'a göç eden insanlar gecekondularda yaşamaktadır. Filmde dar gelirli insanların yaşadığı semtlere yer verilir. Etiler, Nişantaşı, Bebek, Beyoğlu gibi kozmopolit ve yüksek gelir grubundan insanların oturduğu yerler gösterilmez.⁽¹³⁰⁾

Gecekondular kent estetiği içinde anti-form'dur ve heterojen yaşam biçimlerinin bir yansıması olarak görülmektedir. 2000'li yılların Türkiye'sinde İstanbul, **gökdelenlerin** ve **gecekonduların** arasında kalmış bir kent merkezidir. Kentsel krizin son dönemlerde yoğunlaştığı ve bu krizin kütleli biçimleri, Zeki Demirkubuz'un filmlerinde temsil edilmiştir. İtiraf filminin son bölümlerinde, kentsel eşitsizliği gelişmeyi görebilmek mümkündür.⁽¹³¹⁾

Komser Şekspir (2000) filminde karanlık kent İstanbul'un dünyasında insanlar ayakta kalma savaşı vermektedir. Film bugünün gerçek İstanbul'u ile masalsi dünya arasında geçmektedir. Açılış sahnelerinde **Taksim'in kalabalık, kaotik ve gürültülü sokakları** yansıtılır. Filmin karakolda geçen sahnelerinde karakterler çocuklaşır. Televizyon stüdyosunda canlı yayında gerçekleşen piyeste, karakterler birbirlerine karşı gerçek duygularını itiraf ederler. Kalabalık, kaotik ve gürültülü ve şiddet yüklü İstanbul sokaklarının yerini açık, ferah ve dingin bir mekân atmosferi almıştır.⁽¹³²⁾ İç göç konulu filmlerde en sık görülen nirengi noktası **Haydarpaşa Garı**, 1990 sonrasında yerini Beyoğlu'nun arka sokaklarına bırakacaktır. Büyük kentlerin batakhane mekânları ve nevrotik insanları karanlık kent İstanbul'un değişmez unsurlarıdır. İstanbul'un karanlık yüzü varoşlarda, kentin kalabalık ve kaotik mekânları **Taksim'in arka sokakları, Beyoğlu** ve çevresi seçilmiştir.⁽¹³³⁾

¹³⁰ "İç göç Olgusu-Güneşe Yolculuk 1999", www.alternatif-istanbul.net/2007/06/i-g-olgusu-gnee-yolculuk-1999-html

¹³¹ Öztürk Mehmet, "Gecekondulardan Gecekondu Filmleri'ne", <http://ejts.revues.org/index94>, 6.04.2010

¹³² Suner, s.

¹³³ Pösteki Nigar, "1990 Sonrası Türk Sineması", Es yayınları: İstanbul, 2005, s.28.

Duvara Karşı (2004), Almanya’da başlayıp İstanbul’da biten ve üç ayrı bölümden oluşan bir film. Dibe vuran hayatların, kenarda kalmanın ve sıra dışılığın yine sıra dışı bir şekilde anlatıldığı bu filmde kent hayatının çıkmazları, açmazları ön plandadır. Mekân olarak Cihangir, Taksim ve Beyoğlu’nun arka sokakları ön plandadır. Sibel, Taksim’in İstiklal Caddesinde yürürken şehri bir hapisaneye benzettiğini Cahit’e mektupta belirtir.

Başka Semtin Çocukları (2008) filminde kentin varoş bölgelerinden olan Gazi mahallesinde yaşayan iki arkadaşın, “başka bir hayat” özlemi içinde olmaları ve yaşadıkları mahalleden kurtulmak için kurdukları hayalleri, umutları ve kendilerine çıkış yolları bulmaları anlatılır. İstanbul’un çarpık silüetini bir binanın tepesinden izleyen Veysel ve arkadaşlarının, çöplük olarak nitelendirdikleri yerde kayıp hayatları vardır.

Filmde kentin büyük parçalarını oluşturan **Gazi mahallesi ve çevresi**, toplumsal sorunların odak noktası haline gelir. Kentin çatılarındaki güvercinler, Veysel ve arkadaşlarının başka bir hayata duydukları özlemi ve özgürlüğü simgelemektedir. Karakterlerin yaşadıkları çelişkiler, çaresizlikler ve öteki İstanbul’da kaybetmeye mahkûm edilmeleri Gazi mahallesi, sokakları ile nirengi noktaları olan çatılarda belirgin olarak görülmektedir. Çatılarda, kameranın üst açıda olması, karakterlerin kendi hayatlarını sorguladığı sahnelerde, cevapların verilemediği ve ayrıntılarda kaybolunabilecek bir kent hayatının ortasında oldukları görülmektedir.

3. SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL KENT GERÇEKLİĞİ

3.1 Son Dönem Türk Sinemasında Kentsel Mekân Kurgusu:

Kevin Lynch'in kent teorisinde değerlendirdiği kentsel imge öğeleri kenti fiziksel ve biçimsel olarak belirgin kılmakta ve diğerlerinden ayrılmasını sağlamaktadır. Filmler çerçevesinde biçimsel olarak incelenip, saptamalar yapılacak ve kent kurgusuna değinilecektir.

Kentsel kimlik, bir kişinin bir kenti ayırabilmesi ve tanımlayabilmesi için bu niteliklerin bütününe iyi bilmesi ve kenti buna göre algılaması ile ilgilidir. Bir kentin fiziksel ve biçimsel elemanları süreklilik, hiyerarşi, oran, ölçek, açıklık-kapalılık, bütünsellik, bölgeleme, odak noktaları ile nirengi noktalarıdır. ⁽¹³⁴⁾

Kentsel kimlik, bireyin veya varlığın ayırt edilebilen karakteri veya durumudur. ⁽¹³⁵⁾ Kentsel kimliğin belirlenmesinde doğal çevre, sosyo-kültürel ve toplumsal yapı önem kazanmaktadır. Doğal, beşeri ve insan eliyle yapılmış, çevreden kaynaklanan elemanlar vardır. İnsan eliyle yapılmış çevreden kaynaklanan yapay çevre elemanları, kent dokusunda özgün ve sembolik bir görüntü oluşturmaktadır. ⁽¹³⁶⁾ Kentler, zaman ve uzam bütünlüklerinin belleğini oluşturmaktadır. Yaşanan mekânsal ve zamansal değişimler, kentin kültürel ve mekânsal kimliğini oluşturmakla birlikte, insanların üzerinde bıraktığı izlenimler ile şekillenmektedir. Kenti diğerlerinden ayırt etmemizi sağlayan tüm öğeler “kent imgesini” ortaya çıkarmaktadır.

¹³⁴ Alkan, Akın, “*Sinemada Kentsel Okumalar*”, <http://www.sinemaloji.com/dosya/sinemada-kentsel-okumalar.html>, Sinemada Kentsel Okumalar, 19.03.2010

Göktürk ve Seheroğlu'na göre kent imgesi, soyut ve somut gerçeklikten doğar ve bu gerçeklik içinde kent, özgün bir karakter ve anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda toplumların imgesel yaratımlarını, kentsel mekânların alanlarında görebilmek mümkündür.⁽¹³⁷⁾

Yılmaz ve Beyazlı'ya göre kent imgesi, “kentsel tasarı ve kentin yapılanmasıyla insanda bıraktığı izlenimdir”⁽¹³⁸⁾ İstanbul'un kent imgeleri kente ait yaşam tarzını oluşturmakla birlikte kentin öz kimliğini gösterir ve kentte yaşayanların, kent imgeleri ile kurdukları ilişkiyi oluşturmaktadır.

21.yüzyıl kentlerinde bir dizi ayrılık, belirsizlik ve sürekli karşıtlıklardan oluşan bir farklılıklar durumu söz konusudur. 21. yy kentleri okunamaz, denetlemez bir hale gelmiş ve insanlar birbirlerine yabancılaşmışlardır. İnsanlar kentin zararlarından korunmak için daha korunaklı bir hayat seçmiş ve kendisini konumlandırmaya çalışmıştır.

İstanbul, politik ve kültürel mekânları ile zengin tarihsel bir mirasa sahiptir. Kentteki yaşam çok kültürlülüğün ve tarihin getirdiği mozaik yapının bir karışımıdır. İstanbul yeditepeli, ara sokakları olan, inişleri ve çıkışları olan bir kenttir ve doğal bir görünümü vardır. Bu bağlamda yorucu ve kaotik bir şehir olmakla birlikte içinde barındırdığı çeşitlilikleri, karşıtlıkları, görsel zenginliği ve kültürel yapısı ile farklı bir konuma sahiptir. Şehrin her köşesinde bir gizem, eskiden kalma bir iz vardır.

Türk sineması görsel olarak sinematografik gücünü 1950'lerden beri önemli bir referans noktası olan İstanbul'dan almıştır. Dış çekimler İstanbul'un köşklerinde, yalılarında, sokaklarında, bahçelerinde, köprülerinde ve tepelerinde yapılmıştır. Platolar ve stüdyolar yerine gerçek mekânlar kullanılmıştır. Bu bağlamda İstanbul'un, Yeşilçam sinemasında bir **iç mekân** olarak görüldüğü söylenebilir.

Yeni türk sinemasında ise İstanbul, karakterlerin iç dünyalarının birer dış mekânı olarak önem kazanmaktadır. Kültürel gelişmelere paralel olarak karşıtlıklar üzerine kurulmuş imgeler ile anlatılmaktadır. Modernite'nin kentlerde biçimlenmesi ile

¹³⁷ BilenSeheroğlu, Göktürk, s.2

¹³⁸ Yılmaz Zeynep, Beyazlı Şen Dilek; *CBS ile Kent Bellek Noktalarına Optimum Erişilebilirlik*, Fatih Üniversitesi, 4. Coğrafi Bilgi Sistemleri Bilişim Günleri, 2006, s.1

birlikte kentsel mekânların imgeler ile bir anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda son dönem türk sinemasında göstergeler ve imgeler ile simgesel bir sinema dili yaratılmaya çalışılmıştır.

İstanbul, modernizmin getirmiş olduğu metropol akımı ve farklı kültürlerin etkileşimi ile görsel açıdan zengin bir kent dokusuna sahiptir. Türk filmlerindeki İstanbul imgeleri, karakterlerin seslerini, umutlarını, düşlerini ve yolculuklarını kent dokusuyla saran önemli göstergelerdir. Türk sinemasında nostaljik filmlerin çekilmesiyle birlikte, eskiye ait olan imgeler yeni bir anlam kazanmış ve “eski İstanbul mahalleleri” popülerlik kazanmıştır. Kent hayatının getirmiş olduğu yabancılaşma, bireyin yalnızlaşmasına ve ötekileşmesine neden olmuştur. Filmlerdeki karakterler fahişeler, kadın satıcıları, eşcinseller, mafyalar, çeteler olmuştur.

Son dönem türk sinemasında her film öyküsünün geçtiği yerin kültürel özelliklerine vurgu yapar ve mekânsal atmosferi ile yeni bir kimlik kazandırır. **Mustafa Hakkında Her şey (2003), Uzak (2003), İssız Adam (2008)** gibi filmlerde başkarakterler, kentlileşebilmek için geçmişlerini silmişlerdir. Mustafa Hakkında Her şey filminde yeni kent kimliğini ön plandadır. Filmde eğitilmiş ama taşralı karakterlerin kendilerini kente kabul ettirme çabası görülmektedir. Uzak filminde kasabasında mutlu olamayan Yusuf’un, İstanbul’da akrabasının yanında kalması ve büyük şehirde hayalleri ve gerçekler arasında sıkışıp kalması konu edilmektedir.

1990’ların İstanbul’unda toplumsal yaşamda ortaya çıkan kuralsızlığın hüküm sürdüğü ve kolay para kazanmanın insanların temel motivasyonu haline geldiği söylenebilir. Bu bağlamda ortaya çıkan modern yeni birey, kendini yeniden inşa etmek zorunda kalmıştır. Kent hayatının getirmiş olduğu melankoli, nesnenin dışsal olarak algılanmaması ve kişinin bir parçasıymış gibi içselleştirilmesi ile ortaya çıkmaktadır.⁽¹³⁹⁾

1990 yılından sonra insanların yaşadıkları kente kendilerini bir yabancıymış gibi hissetmeleri, tehlikeyeymiş duygusu içinde olmaları ve zorluklar içinde kurmuş oldukları hayatların içinde kaybolacaklarını hissetmeleri kültürel yozlaşmanın ve

¹³⁹ Kırklar, s.215.

kimlik bunalımlarının göstergesidir. Kent mimarisinde gecekondulaşma, klostorofobik mekânlar, çarpık düzen, yüksek binalar ve apartmanlar vardır.

1998 yılında Kudret Sabancı'nın çektiği 'Lalelide Bir Azize' ve Kutluğ Ataman'ın çektiği 'Lola Bilidikid' filminde kentin arka sokakları ana mekânlar olarak tercih edilmiştir. Sabancı'nın filminde kadın satıcılığı ve uyuşturucu, Ataman'ın filminde ise eşcinsellik ve kolay para kazanma felsefesi irdelenmiştir. Bu filmlerde işlenen konular kent hayatında yaşanan bunalımın en büyük göstergeleridir.

3.1.1 Bağlantı Noktaları (Paths):

İstanbul doğuyla, batıyı birleştiren bir kenttir ve Yeşilçam'dan yeni türk sineması dönemine kadar kurmaca dünyaların merkezi ve asıl mekânı olmuştur. Kent silüetini belirleyen önemli unsurlardan biride sokaklardır. Kentin ruhu oradadır ve toplumsal yaşamın birer aynası olarak bizlere önemli göstergeleri sunmaktadır. Kent kültürünün dışı yansıması olarak sokakların önemli bir işlevi vardır. **Cadde, sokak, demiryolu ve kanallar** bağlantı noktalarını oluşturmaktadır.

Sokak, kamusal alanı tanımlayan kentsel elemanlardan biridir. Sokak görüntülerinde toplumun sosyo-kültürel kodunun bir yansıması vardır. ⁽¹⁴⁰⁾ Sokak içindeki binalar ve mimari öğeler ile filmde bir anlatım aracı olarak kullanılabilir.

Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata (1996) filmi, İstanbul'un alt kültürüne, sokaklarına ve aidiyet sorunlarını yansıtmaktadır. Soğuk gecelerde araba çalan Mahsun ile uyuşturucu kullanan bir genç kızın hikâyesi anlatılmaktadır. Mahsun soğuk gecelerde araba çalar ve sabah olunca yerine bırakır. Filmde İstanbul agorafobik bir kent olarak gösterilir. Suner'e göre agorafobi, açık alanda hissedilen mekânsal bir hastalıktır. ⁽¹⁴¹⁾ kent mekânıyla ilgili kent yaşantısından kaynaklanan bir durumdur.

İstanbul bir dış mekân olarak hoyrat, acımasız, soğuk bir kenttir. Filmde Rumelihisarı, boğaz görüntülerinin arka planda kaldığı filmde Mahsun'un kentten dışlanan bir karakter olduğu söylenebilir. Filmin görsel tonunu dış mekânlardaki

¹⁴⁰ İnce Erbil Tahsin, s.56

¹⁴¹ Suner, s.227.

çekimler belirlemiştir. Mahsun'un yaşadığı bunalım, sıkıntı ve agorafobik duyguyla bağlantılı olarak, çaldığı arabalar dışında hiçbir mekânda kendini konumlandırıramaz.

Yeni türk sinemasında **dış mekânlar da kalabalık, kimliksiz caddeler, trafik, iç mekânlarda ise yoksul apartman daireleri, işyerleri ve kamuya ait yerler** vardır. İstanbul sınıfsal ayrışmaların, yoksulluğun ve kırdan kente göç eden insanların hayallerini gerçekleştirecekleri yer olarak gördükleri bir şehir olmakla birlikte toplumsal sorunlar, yoksulluk ve göç gibi konulara arka plan olmuştur.

Kentteki yaşam çok kültürlülüğün ve tarihin getirdiği mozaik yapının bir karışımıdır. Şehrin her köşesinde bir gizem, eskiden kalma bir iz vardır. Türk filmlerinde dış mekânların kimliksizliği, kalabalık caddeler, bunalmışlık, sıradanlık ile hızlı ve kontrolsüz büyüme arasında bir paralellik kurulabilir. Bu insanların giderek kendi yaşadıkları yere yabancılaşmalarına neden olmuştur.

İstanbul iç mekân olmaktan çıkmıştır. Kente dışarıdan bir bakış hâkimdir. Bu bağlamda mekânlar bildik ve evcilleşmiş olmaktan çıkıp, İstanbul'un karmaşık ve illegal mekânları haline gelmiştir. Son dönem türk sinemasında kentin karanlık sokaklarında birey ön plana çıkmakla birlikte, kentin içinde alt-kentler ortaya çıkmıştır. Yeraltı dünyası, illegal örgütler kentin fiziksel dünyası ile bağlantılı olarak anlatılmıştır. **Gecekondular, arka sokaklar ve modern yapılar** arasında bir sıkışmışlık söz konusudur. Doğu Anadolu sorunlarının İstanbul'a taşınmasıyla kentte taşra görüntüleri hâkim olmaya başlamıştır.

Uzak (2003) filminde kent imgesini oluşturan önemli yerlerden biri **Taksim'dir**. Yusuf, Mahmut'un evinin sokağında gördüğü kıızı takip eder ve **Taksim Parkı'na** kadar gelir. Kız birini beklemektedir. Yusuf bunu anlayınca oradan umutsuz bir şekilde ayrılır. Taksim'in çeşitli yerlerinde dolaşır. **İstiklal Caddesi** ve ara sokaklara gider. İstiklal Caddesine bağlayan bir sokaktır. Bunlar filmin içinde sadece bir kez görülmüştür.

Duvara Karşı (2004) filminde bağlantı noktaları olarak **Taksim** ve **Cihangir'in** ara sokakları vardır. Sokaklar kentin karanlık ve acımasız olduğu izlenimini vermektedir. Sibel'in dayak yediği sahnedeki dar sokak ve merdivenler bunun göstergesidir. Modern bireyin kent içindeki bunalımını ve sıkışmışlığını daha iyi

anlatmaktadır. Sibel, eşi Cahit'e yazdığı mektupta İstanbul'u bir hapishaneye benzetir.

Pallasma'ya göre, mekân algısı odaklı ve yüzeysel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Odaklı bakış bizi dünyayla karşı karşıya bırakırken, yüzeysel bakış bizi mekânla bütünleştirir. Odaklı bakış izleyiciyi mekândan dışlar. Pallasma'ya göre panorama tekniği gözle görülen ve tenle algılanan mekânların arasında durur. Seyirciyi mekânın içine sahte ve fanteziden ibaret bir dünyanın içine almaktadır.⁽¹⁴²⁾

Her filmin kendine özgü bir mimarisi, kentsel mekânları vardır. Yönetmen, mekân kurgusunu oluştururken sembolik bağlantılar taşımasını ister. Ya da mekân sadece fon olarak kalır ve oyuncuların arkasındaki boşluğu dolduracak bir niteliğe sahip olur. Senaryoya özgün bir mekân kurgusu yaratılırken deneysel imajların, anlatı yapısında olmasına dikkat edilmelidir. Film mimarisinde sinemasal mekânların izleyicide yaratmak istediği duyguya göre, var olan gerçeklik olduğu gibi ya da yeniden yaratılarak sunulur. Bu bağlamda sinemada mekân kullanımını değişmektedir.

Duvara Karşı filminin diğer sokak sahnelerinde ise **bina cephelerinin birbirine yakın oluşu sıkışmış, kapalı ve boğucu** bir mekân duygusu vermektedir. Sibel'in adamlardan dayak yediği bu sahnede, kentin arka sokaklarında yaşanan karakterler arası fiziksel çatışma ön plandadır. Kentsel gerçeklik dar, bunalımlı bir mekân atmosferi ile anlatılırken, sokağın anlatı yapısında tamamlayıcı eleman olarak kullanıldığı görülmektedir. Eski türk filmlerinde masal kent olan İstanbul artık kimliksiz caddeleri, yer altı dünyasının kentin fiziksel dünyasını etkilemesiyle karanlık ve kaotik bir kent haline gelmiştir.

Kentsel mekânlar yalnızlığı, karakterin yaşadığı bunalımı ve çıkmazları yansıtırken, mekân kurgusunda var olan gerçeklik yeniden yaratılmıştır. Mimari öğelerden merdivenin yukarıya doğru oluşu, Sibel'in yaşadığı zor durumu anlatmaktadır. Bina cephe dokuları sıkışık, kendi içine dönük, kapalı bir mekân atmosferi yaratmıştır. Karakterin içinde bulunduğu ruh haline paralel bir mekân kullanımı vardır. Kentin arka sokaklarında karakterler arası fiziksel çatışma sonrası,

¹⁴² Üngür Erdem, "*Mekânın Temsiliyeti Ya da Temsil İletisi*", <http://www.mekanar.com/tr/yazi-arşiv-2010/makale/mekanin-temsiliyeti-ya-da-temsil-illeti-erdem-üngür.html>

ön planda Sibel'in kan revan içindeki yüzü ve arka planda fluda kalan merdivenler karakterin dibe vuruşunu vurgulamaktadır.

Pallasma'ya göre mimarlık görüntüleri ölümsüzleştirebilirken, sinemasal görüntüler sadece ekrana yansıtılan bir ilüzyon olarak kalmaktadır. Mimarlık ve sinema ilişkisinde yaşamdan kareler, insan etkileşimleri ve dünyayı algılamanın yolları betimlenmektedir.⁽¹⁴³⁾ Gerçek mekânın sinemasal mekâna dönüşmesinde, yönetmenin zihinsel olarak kurduğu dünya izleyiciler tarafından deneyimlenir.



Şekil 3. 2

Cihangir, Duvara Karşı-F. Akın)



Şekil 3. 3

Cihangir (Duvara Karşı-F. Akın)



Şekil 3. 4

Cihangir (Duvara Karşı-F. Akın)



Şekil 3. 5

Cihangir (Duvara Karşı-F. Akın)

Duvara Karşı filminde İstiklal caddesinde, kamera üst açıdan sağa pan ile Sibel'i takip eder. Yukarıdan bir gözlemci rolünde olan kamera, kentsel gerçekliği doğal ve gerçekçi bir mekân kullanımı ile yansıtmaktadır. Kentin karmaşasında Sibel'in yaşadığı bunalım, kentin kozmopolit, hareketli ve kalabalık bir semtlerinden biri

¹⁴³ Pallasma Juhani, “*Sinema ve Mimarlık*” (Çev: Iğın Kürekçi), <http://www.izdiham.com/index.php/sinema-ve-mimarlik>

olan Taksim ile vurgulanmıştır. Mevcut mekânlar içinde barındırdığı yaşama sunulmuştur. İnsanlar mekândaki hareket duygusunu arttırmaktadır.

Sibel, Marmara otelinde çalışmaktadır. Otelin arka çıkışı kullanmaktadır. **Sokağın yokuş yukarı olması** ile karakterin kendi içindeki bulunduğu zor durum betimlenir. Sibel, Karanlık kent İstanbul'da ayakta kalmaya çalışmaktadır. Sokağın her iki tarafında bulunan merdivenler devamlılık duygusunu güçlendirir. İki farklı sahnede oyuncunun sırtı kameraya dönük ya da profilindedir. Marmara otelinin arka çıkışındaki duvar, karakterin içinde bulunduğu durumun çözümsüzlüğünü vurgulamaktadır. Duvar, karakterin yalnızlığının ve çaresizliğinin odak noktasıdır. **İstiklal caddesinde** kamera üst açıdadır ve gözlemci rolündedir. Yönetmen, izleyiciyi karakter ile özdeşleştirmeden onun hareketlerini ve iç dünyasındaki karmaşayı yansıtır.



Şekil 3. 6



Şekil 3. 7

Marmara Otelinin arka çıkışı, Duvara Karşı



Şekil 3. 8

İstiklal cad. Duvara Karşı

Marmara Otelinin arka çıkışı, Duvara Karşı



Şekil 3. 9

Marmara Otelinin arka çıkışı, Duvara Karşı

Mekânlar tamamlayıcı elemanlar olarak anlatı yapısında tedirgin edici, gerilimli bir mekân algısı yaratmaktadır. Marmara otelinin arka çıkışındaki sokak durağan bir mizansen ile olduğu gibi yansıtılmıştır. Mekânlar içselleştirilmez, aksine karakterin ruh durumunu dışa vuran bir niteliğe sahiptir. Sibel'in hayattan fazla bir beklentisi yoktur. Mekânlar, kent hayatının acımasızlığı ve karanlık yüzü ile kurgulanmıştır.

Marmara Oteli'nin arka çıkışındaki sokak zamansal geçişi tanımlayan tamamlayıcı bir eleman olarak kullanılmıştır. Aynı sokak farklı kamera açıları ile bireyin iç dünyasını betimlemektedir. Sibel, Cavit'e yazdığı mektupta İstanbul'un renkli ve hayat dolu bir şehir olduğundan bahsetmektedir. Film isminden dolayı duvar, sembolik bir anlam taşımaktadır. Sibel'in duvara yaslanarak duruşu ile iç dünyasındaki karmaşa, çıkmaz İstanbul'u bir hapisaneye benzeten Sibel'in bu sahnede duvara doğru duruşu ile betimlenmiştir.



Şekil 3.10



Şekil 3.11

Hilmi, Karaköy merdivenlerinden inerken

Karaköy merdivenleri

Anlat İstanbul'un son sahnelerinde, Hilmi klarnetini çalarak **eski Haliç köprüsüne** çıkar. Köprü'nün yanındaki parkta ise İdil, cüce, Mimi, Baha, Musa toplanmıştır. Merdivenler, bağlaç hacimdir. Hilmi, fareli köy'ün kavalcısıdır. Aynı gece içinde geçen hikâyelerde İstanbul, kahramanlar kadar başrolde görünür. **Haydarpasha Garı, Aksaray ve Beyoğlu** filmde ön plana çıkan mekânlardır. Filmin finali de **Eski Galata köprüsündedir**. Filmde İstanbul'un kentsel mekânları asıl mekân ve tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Dış mekânlarda İstanbul'un fantastik görünümünün yanı sıra, kimliksiz, kalabalık caddeleri kent gerçekliğini olduğu gibi yansıtır. Bazı sahnelerde ise mekân kurgusu anlatı yapısı ile şekillenmiştir. Mekânlar diğer hikâyeye geçişte bağlantı kurmaktadır.

Organize İşler (2005) filminde, ana mekân İstanbul'dur. Özellikle Helikopter ile yapılan çekimlerde boğaz görüntüleri kentin doğal görünümünü oluşturmaktadır. **Boğaziçi köprüsü** ile **Fatih sultan Mehmet Köprüsü** kentin bağlantı ve nirengi noktalarıdır. **E-6 otopanı** da bağlantı noktası olarak kullanılmıştır. Panoramik planlar ile şehrin diğer mekânları görsel olarak betimlemiştir. Filmde bağlantı noktaları yoğun bir şekilde görülmektedir. Bağlantı noktaları kavisli, düz ya da eğimlidir. Kemerburgaz yolundaki sahnelerde süreklilik ön plandadır.

Filmin ilk sahnelerinde mix geçişler ve helikopter çekimleri ile İstanbul'un karmaşık, illegal ve kozmopolit dünyasına giriş yapılır. Diğer bir bağlantı noktaları **Fatih Sultan Mehmet Köprüsü** ve **Boğaziçi Köprüsünde** kentin metropol yönüne vurgu yapılmıştır. Köprüler iki farklı bölgeyi birbirine bağlamakla birlikte, nirengi noktası olma özelliğini taşımaktadırlar. Arka planda kent fon olarak kalmıştır. **Boğaziçi Köprüsü, kıyıları, sahil şeridi, yüksek binaları, gökdelenleri** panoramik olarak sunulur. Huzurlu kent izleniminden, arka sokaklardaki illegal ve karmaşık dünyaya geçilmiştir. Filmde ana mekân İstanbul'dur. Kentsel mekânlar filmde **asıl eleman** ve **tamamlayıcı eleman** olarak kullanılmıştır. Kentin fiziki ve doğal yapısı ile mekânların anlatımı güçlendiren bir özelliğe sahip olduğu görülmektedir.

Filmin en hareketli sahneleri **Cihangir sokaklarında** geçmektedir. Asım Noyan ve çetesinin **arka sokaklarda** çevirdikleri işler, mekânların tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanması ile aktarılır. Sokak sahnelerinde kentin fiziksel olarak karmaşık doğası ön plandadır. Süreklilik ilkesinden bağımsız olarak bazıları yokuş aşağıdır, bazıları düzdür. Ortak özellikleri devinim hatlarının yönünün aşağıya doğru olmasıdır. Sokaklar, anlatı yapısında hikâyeyi başka bir olaya bağlaması nedeniyle, karakterlerin karşılaşacakları olaylar hakkında ipucu veren tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanmıştır.

Organize İşler filminde kentin bağlantı noktalarından Boğaziçi köprüsünün bir görüntüsünün olduğu karede, köprünün çerçevesinin ortasında oluşturduğu dikey hat ön plandadır. Mix geçiş ile başka bir görüntüye geçildiği görülür. Alttan geçen gemi ile köprüden geçen arabalar iki farklı yöndedir. Sokağın olduğu karede ise caminin dışarısındaki duvarlar ve binalar kameranın alt açıda olması ile vurgulanır. Sokaktaki merdivenler ve binaların yan yana sıralanmış olması süreklilik duygusunu

güçlendirir. Cami imgesi dikey hatları ile yukarı doğru artan perspektif duyguyu güçlendirir.



Şekil 3. 12

Boğaziçi Köprüsü, Organize İşler (2005)



Şekil 3. 13

Sokak, Organize İşler (2005)

Tarlabaşı yolunda ise binaların, çerçevenin solundan sağına doğru küçüldüğü görülmektedir. Binalar yolun sağ tarafında kümelenmişlerdir. Kaldırımların üzerindeki mimari öğeler, yol boyunca süreklilik duygusunu güçlendirerek çizgisel bir hat oluşturur. Yolun aşağıya doğru hafif eğimi derinlik etkisini verir.



Şekil 3.14

Tarlabaşı Yolu, Organize İşler



Şekil 3.15

E-6, Organize İşler

Kentin diğer bağlantı noktalarından E-6 yolunda köprünün yatay ve düşey hatları ön plandadır. Köprünün fiziksel olarak güçlü hatları vurgulanmıştır. Yolun sonuna doğru uzanan çizgisel hat derinlik etkisi artırır. Yolun çerçevenin sağına doğru kıvrımlı olması derinlik etkisini güçlendirir. Kemerburgaz yolunda yine yatay hatlar ve çizgisel devamlılık yolun sağ ve sol taraflarının ormanlık alanların yoğunlaşması ile güçlenmektedir.

Araba takip sahnelerinin çekimleri **Kemberburgaz** yolunda gerçekleştirilmiştir. Kemberburgaz yolundaki geçen sahnelerde bağlantı noktaları kent dokusundan bağımsız olarak yansıtılmıştır. Ormanların arasındaki yol hafif kıvrımlı ve kavisliyen, otobana çıkıldığında yol düzleşir. **Kemberburgaz yolu** ve **E-6 yolunda** helikopter çekimleri ile arabalar takip edilir. Mekân algısında şehir merkezlerinin kalabalığından uzak olduğu izlenimi verilmiştir. Yollar, mekân kurgusunda sık sık karşımıza çıkmaktadır. Filmle bütünleşmiş olan mekânlar, anlatı yapısını güçlendiren mimari öğeler ile sunulmuştur.



Şekil 3.16



Şekil 3.17

Kemberburgaz yolu, Organize İşler

Kemberburgaz yolu, Organize İşler

Otopark sahnelerinde dekor kurularak, çelik bir bina inşa edilmiştir. Otoparka bağlantıyı sağlayan sokak sahnesinde duvar ve binalar bir sınır işlevini yerine getirir. Dikey çizgiler ve arka plandaki binalar derinlik duygusunu güçlendirir. Sokağın dokusunda bina cepheleri ve duvarlar ön plandadır.⁽¹⁴⁴⁾

Var olan mevcut mekân üzerine yeni bir mekân kurularak filmin içeriğine uygun bir şekilde düzenlenmiştir. Filmde çetenin kendi iç dünyasını gerçekçi bir şekilde yansıtabilmek için dekor kurulmuştur. Duvar, Asım Boyan ve çetesinin illegal dünyası ve dış dünya arasında sınır işlevine sahiptir. Cephe dokuları ile alan derinliği sokağın, kentin kıyıda köşede kalmış ve pek bilinmeyen bir yer olduğu izlenimini vermektedir. Sokak tamamlayıcı eleman olarak, çetenin kaldığı otoparka bağlayan ve fiziki görünümü ile eski ve izbe bir yer olduğu izlenimi veren bir özelliğe sahiptir.

¹⁴⁴“**Organize İşler**”, <http://www.sinematurk.com/film.php?action=goToFilmKeywordsPage&filmid=9016&type=film#konu>, 23.10.2010



Şekil 3. 18

Otopark'ın olduğu sokak, Organize İşler



Şekil 3. 19

Otopark, Organize İşler



Şekil 3. 20

Sokak



Şekil 3.21

Asım Noyan ve çetesinin kaldığı yer

Organize İşler filminde bina cephelerinin yan yana olması ile sokağın perspektif bir duygu verdiği söylenebilir. Sokaklar anlatımı güçlendirmekle birlikte çete elemanlarının takip sahnelerinde hareket duygusu doğal ve gerçekçi mekân kurgusu ile verilmiştir. Asım Noyan ve çetesinin kent ile kurdukları ilişki kent mimarisinin kompozisyonel özellikleri ile vurgulanır. Şehrin arka sokaklarındaki görünmeyen kent dokusu, duvarlar ve diğer mimari öğeleri ile betimlenir.



Şekil 3.22

Otopark, Organize İşler



Şekil 3.23

Oyun sahası, Organize İşler

Organize İşler filminde boğaz kıyısındaki yollar, diyagonal ve kıvrımlı bir şekilde sahil boyunca uzanır. Şehrin doğal güzelliği, helikopter çekimleri ile harita gibi sunulmuştur. Binalar ve ağaçlar yol boyunca süreklilik göstermektedir. Deniz kenarındaki tekneler tepeden çok küçük bir şekilde algılanmaktadır. İstanbul'un panoramik planlar ile görsel atmosferi, büyük ve metropoliten bir şehir olduğu izlenimini vermektedir. Filmde asıl eleman olarak kullanılmışlardır.

Walter Benjamin'e göre kent panoramaları yeni yapay doğayı betimlerken, bir yandan da politik üstünlüğü belirginleşen kente, taşrayı getirebilmek için, kenti manzara resmi boyutlarına taşırlar. ⁽¹⁴⁵⁾ Le Corbusier'e göre şehirleri yukarıdan görmek devrimci bir bakış açısıdır. Gökyüzünden görülen hayat dolu şehirler değil, soyut desenlerdir. ⁽¹⁴⁶⁾ Panoramik bakış ile gerçeklik etkisi eksiksiz ve bütünsel olarak betimlenebilir. Panoramik bakış odak noktasını gizleyerek kentin doğal ve fiziki görünümünü bütünsel olarak yansıtmıştır. Bu bağlamda panoramik görüntülerin ideolojik bir nitelik taşıdığı söylenebilir.



Şekil 3.24

Boğaz kıyısına yakın yollar, Organize İşler



Şekil 3.25

Boğaz kıyısına yakın yollar, Organize İşler

Sabit Üzücünün adamlarından biri Ali Kansızın öldürülmesinde sahte katiller ile görüşmek için kaldıkları eve gider. Üst açı adamın arabayla sokağa girişini göstermektedir. Bina cephe dokuları oldukça yıpranmış, eskimiş olması nedeniyle dikkat çekmektedir. Surlara hemen yanındaki bir eve doğru gider ve Kansızın sahte katilleri olarak seçtikleri iki adamla görüşür, adamlardan biri Camoka'ya benzemektedir. Mekân ön plandadır. Mezar taşları çerçeveyi bölümlere ayırmıştır. Kompozisyonda dikey hatların dengeyi kurduğu söylenebilir. Karakterin avludan,

¹⁴⁵ Özbek Meral, "*Walter Benjamin Okumak 3*", Ankara Üni. SBF Dergisi, Mimar Sinan Üni. Fen EdebiyatFak. s.90 (Benjamin'den aktaran Özbek)

¹⁴⁶ Okudan, s.29 (Glancey'den aktaran Okudan)

türbeye geçişi ve sonunda Hızır ve Ali'nin evine gelmesi ile mekânlar sıralı bir şekilde kurgulanmıştır.

Jacobs'a göre gerçek mekânda ani bir kesinti yoktur. Mekânın fiziksel sürekliliği bölünemez ya da değiştirilemez. Film, yönetmene mekânsal gerçekliği parçalama ve var olan gerçekliği yeniden üretme olanağı sağlamaktadır.⁽¹⁴⁷⁾



Şekil 3.26

Camiye yakın sokak, Filler ve Çimen



Şekil 3.27

Park, Filler ve Çimen



Şekil 3.28

Türbe, Filler ve Çimen



Şekil 3.29

Türbe, Filler ve Çimen

Sabit Üzücünün adamı Savaş, Ali'yi öldürmek için dikkati çekmeyecek sahte katiller aramaktadır. Bir türbede Hızır ve İlyas adında iki kişiyi bulur. Türbeye gitmek için Cami avlusundan geçerken Havva ile yolları kesişir. Yönetmen biçim ve içerik ilişkisinde tarihsel ve geleneksel formları kullanmıştır. Hızır ve İlyas'ın kaldığı yer oldukça izbe ve köhne'dir. Ali Kansızın ölümünden sonra Komiser, Hızır ve İlyas'ın kaldığı yere gelir. Komiser ve Savaş türbedeki sahnelerde aynı kamera açılarından gösterilmiştir. Hızır ve İlyas'ın kaldığı eve giderken iki karakterin sırtı kameraya dönüktür ve aynı kamera açıları vardır.

¹⁴⁷ Gülüş, s. 140 (Jacobs'tan aktaran Gülüş)

Mekân kurgusunda çekim tekniklerinin anlatı yapısını betimlediği söylenebilir. Doğal ve gerçekçi mekân kullanımında renkler, mimari öğelerin estetik yönü vurgulanmıştır. Mekân, görsel atmosferi ile tanımlanmıştır. Savaş'ın Cami avlusu ve türbe, İlyas ile Hızır'ın kaldığı eve doğru giderken merak uyandıran bir mekân izlenimi verilmek istenmiştir. Anlatı yapısında gelişen olaylar ikinci planda kalırken, mekânlar ön plana çıkmıştır. Cami avlusu, türbe ve İlyas ile Hızır'ın kaldığı surların olduğu alan asıl eleman olarak filmin ayrılmaz parçalarıdır. Yönetmen karakter-mekân ilişkisinde genel planları tercih etmiştir.

Tshumi'ye göre dinamik mimari bir mekânın okunması sadece tek bir kareye bağlı olmaz. Mekânların ve karelerin sırası film ile kesin benzerlikleri çizer. Bundan dolayı bir mekânın ya da imge karesinin keşfinde hareket anahtar kelimedir. ⁽¹⁴⁸⁾ Bu bağlamda beden ve mekan sürekli olarak etkileşim halindedir.

Kenneth Bayes, mekanın içerisinde zamana ve deneyime bağlı olarak iki çeşit hareketten bahseder. Bilinmeyen bir çevrede gözleme dayalı hareket, diğeri ise bilinen bir çevrede dolanımdır. Filler ve Çimen filminde farklı karakterlerin farklı zamanlarda geldikleri bina cephe dokusu ve surların duvarları sınır işlevine sahiptir. Mekan algısında karakterlerin özelliklerini yansıtmakla birlikte simgesel bir nitelik taşımaktadır.



Şekil 3.30

Surların yakınındaki alan, Filler ve Çimen



Şekil 3.31

Surların yakınındaki alan, Filler ve Çimen

¹⁴⁸ Akçay, p.13 (Tshumi'den aktaran Akçay)



Şekil 3.32



Şekil 3.33

Surların yakınındaki alan, Filler ve Çimen

Surların yakınındaki alan, Filler ve Çimen

İssız Adam (2008) filminde bağlantı noktaları olan yollar, metropol kent vurgusunu yapmaktadır. Alper'in çarpık ilişkilerini yaşadığı eve arabasıyla giderken yolların tamamlayıcı elemanlar olarak kullanıldığı söylenebilir. Yolda, lambaların oluşturduğu perspektif bir etki vardır. Kaldırımlar tek bir hat boyunca uzanır ve süreklilik duygusunu verir. Filmin başında gördüğümüz bu sahneler, Alper'in tek gecelik ilişkilerini yaşadığı eve gitmeden önceki sahnelerdir. Bu mekânlarda var olan kent yaşamı olduğu gibi sunulmuştur.

Bağlantı noktaları **Bebek Sahil Yolu, Beyoğlu ve Cihangir'dir**. Beyoğlu ve Cihangir gibi mekanlar modern hayatın yalnızlaştırdığı insanları ve İstanbul'un kozmopolit özelliğini ortaya çıkarmakla birlikte, çok kültürlülüğün bir simgesi olarak önem kazanmaktadır. Filmde kent dokusu, modern bireyi yansıtmaktadır. Alper'in Cihangir'in yokuşundaki koştuğu sahnede kamera alt açıdan Alper'i takip eder. **Cihangir Yokuşu**, kendi içinde süreklilik ilkesine uymaktadır.

İssız Adam filminde, var olan mevcut mekânlar tamamlayıcı elemanlar olarak kullanılmıştır. Bağlantı noktaları olan Cihangir Yokuşu, arka sokaklar ve merdivenler Alper'in inişli, çıkışlı hayatını vurgularken, karakteri tanıtan ve onun ruh haline göre kurgulanmış olan mekânlardır. Kentsel mekânlardaki gerçeklik yine kent hayatının karmaşası, hızı ve metropoliten yönü ile anlatılır. Gerçek mekânlar ile kent hayatının modern bireyin üzerindeki baskısı, bunalım ve sıkışmışlık duygusu Alper'in Cihangir yokuşundaki koşma sahnesinde daha iyi görülmektedir.



Şekil 3.34

Sahil Yolu-Issız Adam

Alper Beyoğlu'nun arka sokaklarında eski bir plak almak için bir kitapçıya girer ve Ada ile karşılaşır. Alper, Ada'dan hoşlanır ve takip etmeye başlar. Bina cepheleri devamlılık duygusu yaratır. Beyoğlu sahafçıların olduğu sokak ve diğer mekânlar, çekim teknikleri ile filmin ayrılmaz parçaları olarak kurgulanmıştır. Anlatı yapısını güçlendirirler ve günlük yaşam olduğu gibi sunulmuştur. Galata, Taksim, Beyoğlu, Cihangir filmin ana mekânlarıdır.

Alper'in Cihangir yokuşunda koştuğu sahnede karakter hakkında ipuçları da verilmektedir. Alper özel hayatında inişleri, çıkışları olan, çapraşık ilişkiler yaşamış ve hayatını bir düzene koyamamış, gününbirlik ilişkiler yaşayan bir karakterdir. Ada ise kendi halinde, hayatta fazla inişleri, çıkışları olmayan bir kadındır. İki karakter arasındaki zıtlıklar mekânlara yansımıştır. Mekân kullanımında karakterlerin özelliklerine göre hareketli ya da daha yavaş bir ritim ile oluşturulmuştur.



Şekil 3.35 Beyoğlu-Issız Adam



Şekil 3. 36

Cihangir Yokuşu, Issız Adam



Şekil 3.37

Cihangir Yokuşu, Issız Adam

Steadycamin, Alper'i takip ettiği planlarda mekânın kendine has bir karakteristik özelliği olduğu görülmektedir. Kaldırımlar tek renk ve dokudadır. Süreklilik gösteren algısal olgular birleşir. Yol üzerindeki nesnelere, hissedilen devinimin etkisini artırır. Cihangir yokuşundaki büyük duvar, yolun imgesini güçlendirmektedir. Alper insanlar ile arasına mesafe koyan, sınırlayan biridir. Duvar, Alper'in özel hayatındaki sınırları, yalnızlığı, bunalımı ve yaşadığı karmaşık durum içerisinde kaybolmuş olduğunu simgeleyen mimari öğelerden biridir.

Walter Benjamin'e göre modernizm parçalanmış, serileştirilmiş ve hızlandırılmış bir kent hayatını üretmektedir. Film birbiriyle ilişkisiz görünen olguları ve zaman-mekânları bir arada kurgulayabilir. Film, modern zaman ve mekân tecrübesini temsil etmektedir.⁽¹⁴⁹⁾ Metropol hayatının hızlı oluşu ve kentin bütünsellikten uzaklaşp kendi içinde orta ya da büyük ölçeklere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Böylece bireylerin kenti parçalı olarak algılaması söz konusudur. Mekân kurguları karakterin yaşamındaki karmaşaları anlatan tamamlayıcı elemanlar olarak hem de doğal ve gerçekçi özellikleri ile asıl elemanlar olarak kullanılmıştır.

Sinema gerçeğe yakın ilişkiler içerisinde ama gerçeğin bir kopyası değildir. Sinemada kamera hareketleri, ölçekler ve kullanılan objektifler ile mimari mekânın farklı şekillerde yansıtılması söz konusudur. Sinema ve mimarlık mekânın boyutlarını yorumlarken yaşamdan deneysel durumlar ortaya çıkar. Yönetmen karakterin içinde bulunduğu ruh haline göre mekânı dönüştürebilir. Filmde bazen

¹⁴⁹ Özbek Meral, “*Walter Benjamin Okumak 2*”, Ankara Üni. SBF Dergisi, Mimar Sinan Üni. Fen Edebiyat Fak. s. 127 (Benjamin'den aktaran Özbek)

karakterler mekânda baskındır ya da mekânlar filmin ana karakterleri olarak ön planda olabilirler.



Şekil 3. 38

Cihangir, Issız Adam



Şekil 3.39

Cihangir, Issız Adam

Issız Adam filminde Alper'in koşma sahnesinde steady-cam kullanılarak anlatı yapısı ve mekân ilişkisinde bir bütünlük kurulmuştur. Gül Kale'ye göre "film izlerken izleyici, bedeniyle gördüğü olayların ve mekânların içinde yer almasa da, sinemasal mekân içindeki deneyimi sürecinde tüm duyularını kullanır"⁽¹⁵⁰⁾ Sinema dış mekân öğeleri olarak sokak ve caddeler ile iç içedir.

Alper'in dar bir sokakta yürüdüğü sahnede duvar, karakterin kadınlarla olan ilişkilerinde mantığı ve duyguları arasında kaldığını ve dış dünya arasına sınır koyduğunu gösterir. Sokakta yürüyen insanlar, Alper'in hayatındaki kadınların gelip geçici olduğunu yansıtmaktadır. **Ada'nın işyerinin olduğu sokak ile Alper'in çalıştığı restoranın olduğu sokağın** sinemasal olarak kullanımında renk, doku, biçim ve nesne açısından farklıklar ön plana çıkarılmıştır.

Alper'in Ada'nın aradığı kitabı bulup ona verdiği sahnede sokağın duvarı ile Cihangir yokuşundaki duvarın dokusu aynıdır. Bu sahnede iki zıt karakterin hayatlarında daha önce yaşadıkları ilişkilerden sonra birbirlerini bulmaları ve aralarında yaşanacak olan aşkın başlangıç noktası izlenimini verir. Uzak İhtimal filminde Şile yolunda kamera pan yaparak arabanın gidişini izler. Burası kent merkezlerinin karmaşasından uzak, تنها ve estetik bir mekândır. Var olan gerçeklik olduğu gibi sunulur.

¹⁵⁰ Özdamar, s.20 (Kale'den aktaran Özdamar)



Şekil 3.40

Şile Yolu, Uzak İhtimal, Fazıl Coşkun (2009)

Uzak İhtimal filminde Clara, Musa ve Clara'nın babası Şile'ye giderler. Kentten uzak تنها bir yol vardır. Yolun diyagonal bir çizgi halinde olduğu söylenebilir. Yolun kenarındaki bariyerler, gittikçe küçülerek perspektif etkiyi güçlendirirler. Şile'nin merkezi içindeki çekimlerde ise yine bina cepheleri, yol kenarındaki engeller derinlik ve perspektif etkiyi arttırmaktadır. Dikey hatların oluşturduğu çizgisellik vardır. Asıl eleman olarak doğal mekânlar filmin ayrılmaz parçalarıdır. Mekânlar sessiz, durağan ve kompozisyonel özellikler taşımakla birlikte, anlatı yapısını güçlendirmektedir.



Şekil 3.41

Şile Yolu, Uzak İhtimal, Fazıl Coşkun (2009)



Şekil 3.42

Galata'da ki ara sokaklardan biri

Clara kiliseden eve giderken, Galata'nın ara sokaklarını ve sokakları birbirine bağlayan geçiş noktalarını tercih etmektedir. Clara'nın son derece mütevazı ve sade bir yaşam şekli vardır. Clara'nın sessiz ve sakin duruşunun arkasında, küçüklükten beri rahibe olma isteği vardır. Sadelik ve dinginlik mekanlara yansımıştır. Mekanlarda yeşil renk hakimdir. Yol kenarındaki ağaçlar yukarı doğru uzanarak, süreklilik ve perspektif bir duygusunu vermiştir. Parçalı mekan kurgusu ile Galata'nın sokakları asıl eleman olarak kurgulanmıştır.

Kentler kalabalıklar içinde artan yalnızlığın, yabancılaşmanın ve ötekileştirmenin giderek derinleştirdiği heterojen bir topluluk olarak kabul edilmekle birlikte karmaşık bir toplum yapısının bireysel düzeyde çözülemeyecek sorunların üstesinden gelmesine olanak sağladığı bir yerleşim sistemidir. ⁽¹⁵¹⁾ Kentin içinde kendine has toplumsal biçimler, sınıflar, etnik gruplar vardır. Bu bağlamda kent, sürekli değişim halinde olan bir kolektif hafızadır.

Filler ve Çimen filminde tren üst geçidinin olduğu sokak, Havva'nın ebru atölyesine gitmek için geçtiği park bağlantı noktalarıdır. Tren üst geçidinin olduğu sokak sembolik olarak kullanılmıştır. Havva öyküden öyküye geçiş noktası olarak anlatı yapısında yer alır. Farklı hayatların raslantısal bir biçimde kesişmeleri vurgulanmıştır. Bütün bu kaosun ortasında ezilen, metaforik olarak çimen olan Havva'dır. Trenin geçişi ile fillerin tepişmesi sırasında olan altta kalan çimenlere olmaktadır. Mekan mesaj verme amaçlı kullanılmıştır. Derviş Zaim tarihi ve görsel imgeleri film boyunca sık sık kullanmıştır.



Şekil3.43

Tren üst geçidinin olduğu sokak



Şekil 3.44

Cami yanındaki park

Havva'nın oturduğu evin sokağı, farklı kamera açıları ile tamamlayıcı eleman olarak kurgulanmıştır. Havva fabrikaya giderken, eve gelirken, Devrim'i kendi evinde saklamak için, kardeşinin ölümünden sonra amaçsız bir şekilde dolaşırken aynı sokak kullanılmıştır. Havva'nın kardeşinin ölümünden sonraki anlatı yapısında mekanın yalnızlık, boşluk gibi duygular verdiği söylenebilir. Mekan kurgusu karakterin psikolojik durumuna göre değişmiş ve zaman içinde yeniden tanımlanmıştır.

¹⁵¹ Topal Kadir, “*Kavramsal Olarak Kent Nedir ve Türkiye’de Kent Neresidir?*”, İzmir: Dokuz Eylül Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 6 (2004):s.281,Sayı:1

Yalçın Demir'e göre sinemasal anlatı zaman içerisinde anlatılır. Filmsel mekanlar zamana göre temsil edildiğinden zamansal yapının bir parçası olurlar. ⁽¹⁵²⁾ Gece sahnesinde kamera diğer sahnelerden farklı olarak sokağın başka bir noktasındadır. Mekan bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Filmin ilk on dakikalık bölümünde karakterler tanıtılır. Havva'nın koşma sahnesinde mekandaki var olan gerçeklik olduğu gibi sunulmuştur. Mekanlar farklı amaçlar için kullanılmıştır. Kamera genel planda kalır ve sokağın fiziki ve doğal yapısı içinde olaylar gelişir



Şekil 3.45

Havva ev sokak,



Şekil 3.46

Havva ev sokak,

Gül Kaçmaz'a göre sinemasal mekanın, mimari mekan gibi algılanmamasının nedeni kameranın mekanı çerçeveleyerek, mimari mekanın bir kısmını görüntülemesi ve mimari mekanı parçalamasıdır. Çerçeve içindeki mekânın devamlılığı yoktur. ⁽¹⁵³⁾



Şekil 3.47

Havva Devrim'i kendi evine götürürken



Şekil 3.48

Havva'nın sokakta amaçsız bir şekilde dolaşması

¹⁵² (Demir'den aktaran Tüzün), s. 16

¹⁵³ Aydın Erdal, *"Bilim Kurgu sineması, Yapım Tasarımı sürecinde Bilgisayar teknolojilerinin kullanımı"* İstanbul: Yıldız Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Fak. Yüksek Lisans Tezi, s.46 (Kaçmaz'dan aktaran Aydın)

Anlat İstanbul'da köprünün yanındaki sahil tamamlayıcı eleman olarak, bir sonraki sahnede olacaklara ipucu veren, gizemli bir mekandır. Final sahnesinden bir önceki sahne olarak karakterler için sonun başlangıç noktasıdır. Kamera, üst açıdan şehrin sabaha karşı olan görsel atmosferini yansıtmıştır. Köprünün fiziki yapısında yarısının olmayışı mekan algısında belirsizliği, karakterlerin bilinmez sonunu simgelemektedir.



Şekil 3. 49

Eski Galata Köprüsü, Anlat İstanbul



Şekil 3. 50

Eski Galata Köprüsü, Anlat İstanbul

Filmsel anlatıda hikâyeler bir gecede geçmektedir. Final sahnelerinde gün ağarmaktadır. Hızlandırılmış kurgu ile gün doğumunda cami kent silüetinde fiziki yapısı nedeniyle ön plana çıkmaktadır ve tamamlayıcı eleman olarak zamansal geçiş vurgulanır. Sinemasal anlatıda zamanı yeniden yapılandırılır, birleştirilir, düzenlenir ve hızlandırılır. Mimarlık alanı birleştirir ve zamanı işler. Merdivenler, bağlaç hacim olarak mekanları birbirine bağlamaktadır. Bu bağlamda alan, mekan ve zaman mimarisinden ayrılmaz bir bütündür.



Şekil 3. 51

Eski Galata Köprüsü, Anlat İstanbul



Şekil 3. 52

Eski Galata Köprüsü, Anlat İstanbul

Fareli köyün kavalcısı hikâyesindeki farelerin nehirde boğulmasının karşılığı eski galata köprüsüdür. Köprüde, üst açıdan Hilmi'nin kent hayatının karmaşası içinde kaybolmuş ve belirsiz biri olduğu daha iyi vurgulanır. Siluetteki mavi tonları ve derinlik kompozisyonu kuvvetlendirmiştir. Bu karelerde sabah olduğu için arka plandaki ışıklar nokta halinde görülmektedir. Asıl eleman olarak kullanılan bu köprüde, karakterlerin sonu yine açık uçludur. Eski Galata Köprüsü anlatı yapısını geliştirmekle birlikte filmde bir mesaj iletmek için araç olarak kullanılmıştır.

Martin Heidegger'e göre mimariyle beraber karakterlerin kentsel mekânlardaki deneyimleri, kent hayatına yabancılaşmaları, dünyayı bir ikamet yerine dönüştürmüştür. Mimarlık ve sinema etkileşiminde bir yer, alan veya durum sinemasal mekân olarak dönüşüme uğrar. ⁽¹⁵⁴⁾ Anlat İstanbul filmindeki bütün karakterler gecenin ilerleyen saatlerinde köprünün yanındaki sahilde toplanırlar. Hilmi klarnetini çalmadan önce şehir güne yeni uyanmaya başlamıştır. Bir gecede geçen hikayeler ile sabaha uzanılır. Eski Galata köprüsü ve sahili anlatı yapısında zamanın işlendiği sinemasal mekânlardır. Köprü fiziki yapısıyla bağlantılı olarak masalın sonunu simgeler.



Şekil.3.53

Köprünün yanındaki sahil



Şekil 3.54

Eski Galata Köprüsü

¹⁵⁴ Pallasma Juhani, “*Sinema Mimarisi*” (Çev: Ilgın Külekçi) <http://www.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2624>, Eylül, 2008



Şekil 3.55

Eski Galata Köprüsü



Şekil 3.56

Eski Galata Köprüsü

Anlat İstanbul filmindeki beş masalın ana gövdesini aynı zamanda filmin ilk hikâyesi olan Fareli Köyün Kavalcısı oluşturmaktadır. İstanbul masaldaki ‘Fareli Köy’ün yerini almaktadır. “Haliç ve üzerindeki köprüde yine masalda farelerin boğulduğu nehrin İstanbul’daki karşılığıdır”⁽¹⁵⁵⁾

Filmin final sahnelerinden üstte gördüğümüz karelerde, bina cephelerin ve köprü farklı açılardan gösterilmiştir. Küçük kız karenin çerçevesinin ortasındadır ve karşıya bakmaktadır. Köprünün ışıkları dikey hatları oluşturur. Ağaçların yan yana sıralanmış olması, evlerin üst tepelerde küme halinde görünmesi kompozisyonda süreklilik duygusunu oluşturur. Ayrıca binaların uzunluklarının birbirine yakın olduğu görülmektedir. Mimari öğeler ve arka plandaki binalar arasında karakterlerin görsel olarak az algılanması, kent hayatının karmaşasında kaybolduklarını gösterir.



Şekil 3. 57

Eski Galata Köprüsü, Anlat İstanbul



Şekil 3. 58

Eski Galata Köprüsü, Anlat İstanbul

¹⁵⁵Alkan, Akın, “*Sinemada Kentsel Okumalar*” <http://www.sinemaloji.com/dosya/sinemada-kentsel-okumalar.html>,21.03.10

Başka Sementin Çocukları filminde Unkapanı köprüsü anlatı yapısında olay örgüsünü birbirine bağlayan bir işleve sahiptir. Lambalar, kompozisyonda noktasal ve perspektifsel bir etki oluşturmaktadır. Kent hayatının kalabalığını, yoğunluğunu yansıtan bir odak noktası olarak yansıtılmıştır.



Şekil 3. 59

Eski Galata Köprüsü, Anlat İstanbul



Şekil 3. 60

Unkapanı Köprüsü, Başka Sementin Çocukları

Filmin ikinci öyküsü İhsan Karahan adlı mafya babasının öldürülmesiyle ilgilidir. Kızı İdil ise onun ölümüyle ilgili olarak üvey annesini suçlamaktadır. Bunun için hastaneye gelir ve medya önünde üvey annesi ile tartışır. Daha sonra onu sakinleştirici ile uyuturlar. Babasının sağ kolu Ramazan onu hastaneden çıkarır. Ramazan, İdil'i ıssız bir yere götüreceğini ve bir içkiyle birazdan uyuyacağını söyler. Amacı onu öldürmektir. İdil, Ramazan'ın Hürrem ile işbirliği yaparak babasını öldürdüğünü anlamıştır.

İdil **Taksim'in ara sokaklarına** kaçar. Ramazan ona ilacı enjekte edecekken, bir cüce onun hayatını kurtarır ve **yeraltındaki dehlizlerden** onu kaçıtır. Pamuk prenses hayatının yalanlar ile örüldüğünü geç anlamıştır. Onu kurtaracak olan kişi ise cüce bir kızıdır. İdil'in öyküsü **kentin dehlizlerinin** içinde geçmektedir. Ramazan'ın İdil'i takip ettiği sokaklar, pasajlar ve apartman içleri bağlantı noktalarını ve hacimlerini oluşturmaktadır. Gerçek mekânların kullanımı, kent gerçekliğinin yeniden yaratılarak kentin karanlık, kuytu ve tedirgin edici atmosferinde tamamlayıcı eleman olarak kurgulanmıştır. Sokaktaki mavi gece ışığı, kentin acımasız ve klostorofobik yapısında duvar, bina cephe dokuları ile karakterin yaşadığı zor durumu betimlenmiştir. İdil, Ramazan'dan kaçarken başka bir hikâyenin karakteri Hilmi ile karşılaşır ve ona çarpar. Hilmi'nin klarneti kırılır.

Anlat İstanbul bir kent filmidir. Hikâyelerin iç içe geçtiği için anlatı yapısında karakterlerin birbirleri ile karşılaşması durumu söz konusudur. Asuman Suner'e göre, post modern kent, milyonlarca insanın eşzamanlı ve bağlantısız hareketlerinin ortaya çıkardığı raslantısal durumlardan oluşmaktadır.⁽¹⁵⁶⁾ Filmde Hilmi ve İdil'in karşılaşması raslantısal olarak gösterilmiştir. Kentsel mekânlar karmaşık yapıları nedeniyle karakterlerin kesişme noktaları olabilirler.



Şekil 3.61

Beyoğlu-Sokak, Pamuk Prenses



Şekil 3.62

Taksim, Pasaj, Pamuk Prenses

Şehrin arka sokakları, pasajları ve iş hanlarında, İdil'in Ramazan'dan kaçarken yaşadığı gerilim, korku ve heyecan mekân kurgusundaki aksiyon ile vurgulanmıştır. Bu bağlamda klostorofobik, kapalı ve dar mekanlar ile sahneler arası bağlantılarda süreklilik, mekânsal algıda süreklilik ve devinim gibi duyguları yaratılmaktadır. Bu bağlamda olaylar tek bir mekânda geçiyormuş izlenimi verilir. Mekânlar anlatımı görselleştirmekle birlikte, bağlantı noktaları olan pasajlar takip sahnelerinde hareketli kamera ile tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanmıştır. Taksim'in arka sokakları, pasajlardan sonra kalabalık ve hareketli sokaklarına geçilir. Bu bağlamda mekan kurgusunda karşıtlık ilişkisi kurularak var ile yok olgusu üzerinden filmin masalsi yönüne vurgu yapılmaktadır.

İdil'in, Ramazan'dan kaçmak için geçtiği pasajlar ve apartman girişleri ile sokaklarda bağlantı noktalarını oluşturmaktadır. Karanlık ve marazi ilişkilerin anlatıldığı filmde mekânlar hikâye ile iç içe geçmiştir. Fareli Köyün Kavalcısı filmindeki Karaköy'deki merdiven bağlaç hacim'dir. Ara sokaklardan çıkıp, ana caddeye bağlayan bir geçiş özelliğine sahiptir.

¹⁵⁶ Suner, s.249



Şekil 3.63

Taksim, Eski bir apartman, Pamuk prenses



Şekil 3. 64

Taksim, İş hanı,

İkinci filmde anlatı yapısına paralel olarak mekânların öyküye derinlik kattığını söyleyebiliriz. Bizans Mahzenleri, merdivenleri, duvarları, metro tüneli, merdivenleri, inşaat halindeki bina ve merdivenleri bağlantı noktaları ile hacimleri oluşturmaktadırlar. Mekânlar inişli, çıkışlıdır ve kentin karanlık yüzünü temsil etmektedir. Doğal ışıklandırma ile mekânlar içinde yaşanan kaybolmuşluk duygusu daha iyi verilmiştir. Karakterin yaşadığı tedirginlik ve korku kamera açıları ve ışıklandırma ile daha iyi vurgulanmıştır. Klostorofobik mekân atmosferi anlatı yapısı ile betimlenmiştir. Mahzenlerin arka planlarda sıralanarak verdiği derinlik duygusu kompozisyonu güçlendirmiştir. Mekân kurgusunda mahzenlerin asıl eleman olarak kullanıldığı söylenebilir. Mahzenlerdeki girintili, çıkıntılı mimari yapı ile var olan gerçeklik hikâyenin masalsı yönüne vurgu yapmaktadır.

Gül Kaçmaz'a göre sinemada mekân ön plan ve arka plan olmak üzere iki şekilde kullanılmaktadır. Mekân ön planda olursa anlatım aracı yani sembol olarak kullanılır. Arka planda kalırsa harekete fon oluşturur ve boşluğu doldurur. ⁽¹⁵⁷⁾ Anlat İstanbul filminde Pamuk Prenses İdil'in şehir kurtlarından kaçışı gizemli, tedirgin edici mekânlar ile gösterilmiştir. Bizans Mahzenleri fiziksel ve görsel sınırları ile ön plandadır ve sembolik olarak kullanılmıştır. Mahzenlerin karmaşık yapısında İdil ve Cüce bir çıkış noktası aramaktadır. Mekân kurgusunda illegal dünyanın asıl elemanı olarak görülen mahzenler, kapalı, klostorofobik ve kompozisyonel özellikler taşıyan mimari öğeler ile kentin bilinmeyen, gizemli alt kentlerinden biridir.

Anlat İstanbul'da karakterlerin içinde buldukları durum ile mekânlar arasında bağlantı kurulur. Pamuk Prenses filminde İdil, Ramazan'dan kaçarken Cüce onu gizli yerlerden geçirerek tekrar şehrin arka sokaklarına çıkarır. Bizans Mahzenleri, metro tünelleri, bitmeyen inşaatları gibi fiziki açıdan zor ve aşılması güç mekanlar tercih edilmiştir. Mekânlar anlatı yapısına derinlik ve gizemli bir hava katmıştır.

¹⁵⁷ Tüzün, s. 5 (Kaçmaz'dan aktaran Tüzün)

Anlat İstanbul filminin üçüncü öyküsünde, İdil üvey annesi ve babasının eski çalışanı Ramazan tarafından öldürülmek istenmektedir. Anlatı yapısı ile bağlantılı olarak kentin karanlık ve izbe yerleri tercih edilmiştir. İdil'in tesadüfen karşılaştığı cüce onun hayatını kurtaracaktır. Cüce **yer altı, bizans mahzenleri metro tünelleri, inşaat halindeki binalar ve binaların içindeki uzun merdivenlerden** geçirerek kaçırmayı başarır. **Tünel ve metro inşaatı**, yer altı dünyasını simgelemektedir.

Şişhane'deki metro tünelleri oldukça büyük ve hikayeye uygun mekanlardır. İdil'in masal'dan gerçek dünyaya dönüşünü simgeleyen sokağın öncesindeki inşaat ve merdivenlerde buna paralel olarak gerçek dünyaya dönüşü sağlayan bağlantı noktaları olarak görülmektedir. Bu bağlamda her mekân kendi içinde tamamlayıcı eleman ve asıl eleman olarak yer almaktadır. Şişhane dışında **Taksim, Beyoğlu Cihangir ve arka sokaklar** vardır. Bağlantı noktaları ile kent dokusu yansıma bulur.

Bizans mahzenleri tarihi öneme sahiptir. Anlatı yapısında ise korku, gizem, tedirginlik gibi hisleri çağrıştırmaktadır. Fiziki yapısı nedeniyle her planda farklı bir mekân algısı yaratır. Mekân kullanımında var olan gerçeklik yeniden yaratılarak, parçalı mekân kurgusu ile sunmuştur. Mekân kullanım biçimleri anlatı yapısı ile değişmektedir ve fiziki yapıları nedeniyle filmin ayrılmaz bir parçasıdır. **Cihangir'in arka sokakları** tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanırken, **yeraltı dünyasını simgeleyen tüneller, Bizans mahzenleri, inşaatlar** asıl mekân olarak kurgulanmıştır. Fantastik kent görünümünü oluşturan yer altı dünyası mekânlarında, bizans mahzenleri ve metro tünellerinde soğuk ve nötr renkler kullanılmıştır. Mahzenlerde, filmin anlatı yapısının masalsi yönünün vurgulanabilmesi için gece ışığı kullanılmıştır.



Şekil 3.65

Bizans Mahzenleri, Pamuk Prenses
Kudret Sabancı, Anlat İstanbul (2004)



Şekil 3.66

Bizans Mahzenleri, Pamuk Prenses
Kudret Sabancı, Anlat İstanbul (2004)



Şekil 3.67

Bizans Mahzenleri, Pamuk Prenses



Şekil 3.68

Bizans Mahzenleri merdivenler, Pamuk Prenses

Mahzenler, metro tüneline geçişi sağlamıştır. Cüce, Pamuk prenses İdil'i Ramazan'dan kaçırmak için kentin yeraltını bölümünü kullanmıştır. Mekân atmosferi ürkütücü ve tedirgin bir nitelik taşımakla beraber, anlatı yapısında izleyiciyi merakta bırakmaktadır. Cüce ve İdil, şehrin pek bilinmeyen, karanlık mekânlarından geçerek, tekrar şehrin arka sokaklarına çıkarlar. Mahzenlerden metro tüneline geçiş ile gerçek dünyaya yaklaşıldığı izlenimi verilir



Şekil 3.69

Bizans Mahzenleri, Pamuk Prenses,
Kudret Sabancı, Anlat İstanbul



Şekil 3.70

Metro Tüneli girişi, Pamuk Prenses
Kudret Sabancı, Anlat İstanbul



Şekil 3.71

Metro Tüneli, Pamuk Prenses,



Şekil 3.72

Tünel merdivenleri, Pamuk Prenses,

Metro tünelinin içindeki yapay ışık kaynaklarının oluşturduğu yuvarlak hatlar kompozisyonda derinlik duygusu verilerek karakterlerin daha belirgin olması sağlanmıştır. İnşaat halindeki bina sahnelerinde dikey hatlar ön plandadır. Çerçevenin üçte birlik bölümlerinde binanın kolonları ile denge kurulmuştur. Üst açıda gördüğümüz merdiven planında karakterler belirgin değildir. Mekânın biçimsel olarak zor ve güç bir durumu betimlemiştir. Diğer planda ise karakterlerin içinde buldukları zor durumdan kurtulmak üzere oldukları vurgulanmak istenmiştir.

Metro tünelindeki yapay ışık kaynakları mekânın kompozisyonel niteliğini ortaya çıkarmıştır. Merdivenler dikey hatların etkisini güçlendirmektedir. Mekân kurgusunda aydınlatma ve renklerin belirsizliği ile mekân algısında tedirginlik hissini yaratmaktadır. Soğuk ve nötr renklerle yeraltı dünyasının negatif yanını betimleyen görsel bir atmosfer duygusu verilmek istenmiştir.

Kentin bilinmeyen bölgelerindeki alt mekânlar illegal dünyayı temsil ederken, fiziki yapılarıyla filmde asıl eleman olarak kullanılmışlardır. Mekân kurgusunda her bölümde hikâyenin sonlanmak üzere olduğu izlenimi verilir. Şehir içindeki yer altı dünyasında mahzenler, tüneller, bilinmeyen mekânlar, inşaat halindeki binalar ile mekân kurgusu yeniden yaratılıp, fantastik görünümle var olan gerçeklik yeniden yaratılmıştır.



Şekil 3.73

Metro Tüneli, Pamuk Prenses



Şekil 3.74

Metro Tüneli, Pamuk Prenses



Şekil 3.75

Bitmeyen İnşaat, Anlat İstanbul



Şekil 3.76

Bitmeyen İnşaat, Anlat İstanbul



Şekil 3.77

Bitmeyen İnşaat, Anlat İstanbul

Bitmeyen İnşaat, gerçek dünyaya geçişi sağlayan bağlantı noktasıdır. İdil ve Cüce yer altı dünyasının karanlık, kapalı, zor, karmaşık ve aynı zamanda fantastik mekânlarından kentin arka sokaklarından birine çıkarlar. İnşaat halindeki bina sahnesinden çıkış yeri olarak yerini İstanbul'un karanlık, dar, kimliksiz bir sokağına bırakacaktır.

Uzak İhtimal filminde, çerçevenin sağ tarafındaki ağaçlar ile sağ taraftaki binalar süreklilik duygusunu vermektedir. Galata Kulesinin olduğu karede görsel ağırlık arka planda olmasına rağmen yine kule üzerindedir. Kamera alt açıdan sokağın hafif yokuşlu yapısı ile binaların cephe dokuları görsel olarak yukarı doğru uzanmaktadır. Ağaç dalları kulenin bina dokusunda siluetimsi bir etki yaratmıştır. Galata Kulesinin ışıkları görsel olarak kompozisyonu güçlendirmiştir. Musa tek başına dolaştığı bu sokakta kendisine uzak olan bir aşkı düşlemektedir. Bu bağlamda mekân atmosferinde sokağın biçimsel özellikleri de vurgulanmıştır.

Diğer karede yine Galata bölgesine ait olduğunu gösteren bina dokuları, yer ile yakın seviyede olan kaldırımlar karakteristik özellikler olarak görülmektedir. Musa çerçevenin solunda, Clara ise çerçevenin sağında durmaktadır. Mekân kullanımında kentsel gerçeklik doğal mekân kullanımı, mimari öğelerin anlatımı güçlendiren etkisi ile betimlenir. Galata da sokakların asfalt yerine taş ile döşenmiş olması, metropoliten kent merkezlerinden ayrıldığını göstermektedir.

Clara'nın Musa ile sınırlı bir ilişkisi ve iki karakterin arasındaki dini farklılıkların film boyunca çekim teknikleri ile betimlenmiştir. Uzak İhtimal filminde mekânlar asıl elemanlar olarak anlatı yapısını güçlendiren mimari öğelere ve mimari dokuya sahiptir. Kentsel mekânlar karakterlerin yaşadıkları yalnızlığı, birbirlerine ve kent hayatına olan uzaklığını anlatmaktadırlar. Filmde aynı sokağın mekân kullanımında kamera açıları farklı olmasıyla birlikte var olan gerçeklik yeniden yaratılmıştır. Kamera alt açıdadır. Galata kulesini bina cephe dokularının arkasında kalırken, diğer sahnede daha belirgin durmaktadır.

Mekânlar filmin başrol oyuncusu gibidir ve anlatı yapısındaki etkisini çıkarmak mümkün değildir. Galata bölgesi filmde asıl eleman olarak kurgulanmıştır. Mekân anlatı yapısını güçlendirir ve oyuncunun arkasında bir fon olarak kullanılmaz. Mekânlar, karakterler ile içselleştirilmiştir. Fazıl Coşkun'un Uzak İhtimal filminde ise kentin ara sokakları naif, estetik bir nitelik taşır. Çekim tekniklerinde genel ve boy planlar ile karakterlerin mekânla kurduğu ilişki daha iyi vurgulanır.

Uzak İhtimal filminde iki karakterin arasındaki kültürel farklılık çekim teknikleri ile vurgulanır. Mekan kurgusunda Galata fiziki ve karakteristik özellikleri ile ön plana çıkar. Musa ve Clara'nın durumu zihinsel ve bedensel olarak içinde, hatırlanan ve hayal edilen kadar geçmişin, şimdinin geleceğinde ayrılmaz bir parçası olarak içinde bulunduğu duygu yoğunluğu ile mekan kurgusunda aktarılır.



Şekil 3.78

Galata Kulesi, Uzak İhtimal



Şekil 3.79

Galata Kulesi, Uzak İhtimal



Şekil 3.80

Merdivenler



Şekil 3.81

Galata'da bir sokak, Uzak İhtimal

Kilisenin olduğu sokakta ağaçlar ve binaların cephe dokuları, nostaljik bir mekan atmosferi vermiştir. Kamera alt açıdan sokağın diyagonal bir hat boyunca uzanan çizgileri ile dikey hatlarını vurgulamıştır. Musa, çerçevenin sağ tarafında baskın olmamakla birlikte, diğer görsel öğelere göre zayıf kalmıştır. Kilise duvarı Musa ile Clara arasındaki mesafeyi ve yaşanamayacak kadar uzak olan bir aşkın sınırınıdır. Bu bağlamda kilise Musa için sınır noktasını oluşturmaktadır. Dini farklılıklar iki karakterin arasında mesafe koymaktadır.

Organize İşler filminin karesinde, insanlar hareket duygusunu vermektedir. Binaların cephe dokusu perspektif bir duygu vermiştir. Günlük hayatın akışı doğal ve gerçekçi mekân kullanımı ile vurgulanmıştır. Başka Sementin Çocukları filminde Gül'ün boş bir sokakta dolaştığı sahnede eski sevgilisi ile yaşayacağı fiziksel çatışma öncesinde izleyiciyi tedirgin eden, merakta bırakan bir mekân kullanımı söz konusudur. Bu bağlamda sokak tamamlayıcı elemandır.

Uzak İhtimal, Organize İşler ve Başka Sementin çocukları filmlerinde kent asıl eleman ve tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Mekân izleyicinin olacak olaylara hazırlanması içinde kullanılmıştır. Anlat İstanbul'da filminde tren üst

geçidinin olduğu sokak tamamlayıcı eleman olarak kurgulandığı söylenebilir. Hilmi'nin karısını fotoğrafçı Rıfki ile evde yakaladığı sahnenin bir öncesi olarak sonradan gelişecek olaylar hakkında ipucu vermektedir.



Şekil 3.82

Kilise önü sokak, Uzak İhtimal (2009)



Şekil 3.83

Sokak, Organize İşler (2005)

Anlat İstanbul filminde Hilmi ve saz arkadaşı Erkan ekstradan dönerken geçtikleri sokak olacak olaylara bir ipucu niteliği taşımaktadır. Dış ses olarak filmde anlatıcı olan Erkan, “Hilmi ağabeyi son görüşüm olduğunu bilmiyordum” der. Hilmi sarhoştur. Rıfki ile Şenay’ı sevişirken yakalamadan önceki sahnedir. Hilmi için sonun başlangıcıdır. Kentin arka sokakları, yalnızlık mekân duygusunu vermektedir.



Şekil 3.84

Fareli Köyün Kavalcısı, Ümit Ünal, Anlat İstanbul



Şekil 3.85

Başka Sementin Çocukları, Aydın Bulut



Şekil 3.86

Mahmut ev önü- sokak

Uzak, N. Bilge Ceylan

Şekil 3.87

Mahmut'un tek gecelik bir

ilişki yaşadığı kadın

Şekil 3.88

Mahmut yürümektedir

Uzak

Uzak filminde, üç farklı açıdan aynı sokağın farklı zamanlarda gün ve gece sahnelerindeki mekân kullanımı, kompozisyonunda alan derinliği, perspektifsel etki ile bina cephe dokuları ve anlatı yapısını güçlendiren mimari ve görsel öğeler ile yapılmıştır. Sahnenin dramatik duygusuna göre yansıtılmıştır. Kente yeni gelen Yusuf, sokaktaki bir kızını izler. Kamera, Yusuf'un profilindedir. Sokağın boş ve uzun olması, arabaların arka arkaya sıralı bir vaziyette durması kent hayatının sıradanlaştığını ve insanların giderek kendi içlerine kapandığının göstergesidir. Yusuf siyah güneş gözlüklerini takar ve bir arabaya yaslanır. Yusuf kıza karşı gösteriş yapmak isterken, başarısız olmuştur.

İkinci karede Mahmut'un tek gecelik bir ilişki yaşadığı kadının gidişi yine sırtının kameraya dönük ve genel planda gösterilmesiyle Mahmut'un olduğu plan arasında bir bağlantı kurulmuştur. Kadının sırtı kameraya dönüktür. Sokaktaki ışık kaynakları noktasal görünümüleri perspektifsel bir etki yaratmışlardır. Mavi gece ışığı mekânda yalnızlık ve melankoli gibi duygular, durağan mekân atmosferini ortaya çıkarmıştır. İki karakter birbirine uzaktır. Karakterden çok mekânın ön plana çıktığı ve bu uzaklık hissinin doğal ve gerçekçi mekân kurgusu ile aktarıldığı söylenebilir.

Mahmut'un tek gecelik bir ilişki yaşadığı kadın, sırtı kameraya dönük bir şekilde apartmandan çıkar ve yürümeye başlar. Sokaktaki mavi ve sarı ışığın yaratmış olduğu noktasal etki kompozisyonu güçlendirmektedir. Kadın belirsiz ve karanlıkta kalmıştır. Mahmut'un tek gecelik bir ilişki yaşamasına gönderme yapılarak, kadının onun hayatında gelip geçici biri olduğuna vurgu yapılmıştır.

Mahmut'un olduğu planda, karlar ile donuk ve binalar ile kapalı bir mekân atmosferi vardır. Karlar, Mahmut'un dış dünyaya ve insanlara olan uzaklığını ve soğukluğunu simgeler. Arabalar, aşağıya doğru gittikçe küçülerek perspektifsel olarak kompozisyonu güçlendiren mekânsal öğelerdir. Yusuf, çerçevenin sol tarafında görsel ağırlığı oluşturur. Çerçevenin sağ tarafında binaların yan yana sıralı oluşu sokağın fiziki yapısını betimler. Yusuf, kente yeni gelen birinin bakış açısından mekân içinde konumlanmıştır. Karakterlerin mekânla kurduğu ilişki, anlatı yapısına göre değişmektedir. Yusuf kente yabancısıdır, Mahmut ise hayallerini gerçekleştiremediği için kendi içine kapanmış ve dış dünyadan uzaklaşmıştır. Filmde Yusuf'u dış mekânlar da, Mahmut'u ise iç mekânlar da daha çok görürüz.

Ceylan, sabit kamera ve boş çekimler ile mekânlar da ölü zamanları yakalamaya çalışır. Mahmut'un evinin olduğu karla kaplı sokakta yürüdüğü sahnede sırtı kameraya dönüktür. Bu onun en savunmasız halidir. Mekânda boşluk duygusu yaratabilmek için eylem yokluğu vardır. Mahmut taşralılık duygusunu kaybetmiş bir karakterdir. Yusuf ise kente yepyeni hayaller ve beklentiler ile gelmiştir. Sokak, asıl eleman olarak filmde üç kez görülür. Karakterlerin mekân ile kurduğu ilişki, durağan mizansenler ve mimari öğeler aracılığıyla güçlendirilmiştir.

Sokağın fiziksel şeklini belirleyen sokak tasarımıdır. Sokağa asıl kimliğini veren mimari öğeler ise yapılarıdır. Sokak mimari bir mekândır. Sinemasal mekân ise mimari mekânın bir kopyası değildir, onun yorumlanmasıdır.⁽¹⁵⁸⁾ Sinema ve mimarlık bir bütünün parçalarıdır ve birbiriyle etkileşim halindedir. Ceylan sinemasında mekânlar zamandaki değişiklik ile yeniden tanımlanmıştır. Karakterlerin özelliklerine göre mekânlar biçimlenmiştir.

3.1.2 Odak Noktaları (Nodes):

Gözlemcinin bir noktadan diğerine yol alırken kullandığı stratejik öneme sahip yoğun odak noktaları, bireylerin davranışlarının yoğunlaştığı alanlardır.⁽¹⁵⁹⁾ Fiziksel özelliklerin ve kullanımların olduğu mekânlardır. Kavşaklar ve meydanlar dışında kentin bağlı olduğu yol sistemine göre odak noktaları belirlenir.

¹⁵⁸ İnce, s.41

¹⁵⁹ Türkoğlu Dülger Handan, "*Kentsel İmge: İstanbul'dan Bulgular*", İtü Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İtü dergisi mimarlık, planlama tasarım1 cilt:1 sayı:1 (2002):58,

Norberg Schulz meydanı, “kentsel yapının en belirgin ve göze çarpan unsuru” olarak tanımlanmıştır. Sınırları belirlenmiş bir yer olduğundan, zihinde canlandırılması düşünülmüş en kolay olandır ve gruplandırılmış binalara bakmak üzere yönlendirilmiş bir açık mekandır ve etrafında bulunan diğer yapılar ile ilişkilidir.

Yeşilçam döneminde kentin odak noktalarından biride **Haydarpaşa Garı’dır**. Yeşilçam döneminde karakterlerin büyük şehre gelişi ile filmler başar. Karakterlerin hikâyeleri burada başlar. Son dönem türk sinemasında ise Haydarpaşa garı kente girişin değil, kentten kaçışın sembolü olarak görülmektedir. Kente yabancılaşmış ve kaçış yeri arayan karakterler için bir çıkış noktasıdır.

Haydarpaşa Garı, 1960’lı yıllardan beri Türk sinemasında önemli bir mekândır. İstanbul’a yeni gelen göçmen bir ailenin umutlarını, hayallerini simgelemektedir. Yeni türk sinemasında ise hayatla mücadele eden, kişisel amaçların ve hedeflerin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Kente dışarıdan bakan birinin perspektifi vardır. Bu yabancı bir bakıştır ve bizim yaşadığımız topluma yabancılaşmamızdır.

Kudret Sabancı’nın 1998 yılında çektiği **Lalelide Bir Azize** ve Kutluğ Ataman’ın çektiği **Lola Bilidikid** filmlerinde kentin arka sokakları ana mekânlar olarak tercih edilmiştir. Marjinal kent hayatının en sık görüldüğü bölgelerden biri de **Beyoğlu’dur**. Bu bağlamda odak noktalarıdır. Sabancı’nın filminde kadın satıcılığı ve uyuşturucu, Ataman’ın filminde ise kent hayatının getirmiş olduğu bunalım ve eşcinsellik konu edinmiştir. Kolay para kazanma felsefesinin hâkim olduğu bir felsefe vardır. Yeşilçam dönemindeki filmlerde henüz taşıtların ve tramvayların geçtiği bir cadde özelliğine sahip olan istiklal caddesi kentin kaotik, kalabalık yeri ve en hareketli odak noktasıdır. **Uzak, Anlat İstanbul, Organize İşler** gibi filmlerde Taksim ve çevresi yoğunlukla kullanılmıştır.

Duvara Karşı filminde **Taksim Meydanı, Marmara Oteli Önü** odak noktalarını oluşturmaktadır. **Büyük Londra Oteli**, Taksim’in kozmopolit yönünü ortaya çıkarmaktadır. Sibel, Taksim’in izbe ve karanlık ara sokaklarında, barlarda gezer. Cahit’in onun yüzünden hapiste olması sebebiyle kendini sorumlu tutar. Mekânların karakterlerin içinde bulunduğu ruh hali ile bağlantılı olarak seçildiği söylenebilir. Kent imgelerinin algılanması filmin anlatı yapısı ve insan ve mekân ilişkisinden ayrı

düşünülemez. Özellikle Taksim'in ara sokaklarının yoğun bir şekilde gösterilmesiyle buraların kötücül merkezler ve mekânlar olduğu algısını yarattığı söylenebilir.

Taksim, kültürel ve sosyolojik olarak içinde birden fazla kimliği olan değişik yaşayış biçimlerini barındıran bir mekân betimlenmiştir. Kentin canlılığının arkasında mafyayla ve onun biçimlendirdiği karanlıkla karşılaşırız. Bu bağlamda **Beyoğlu'nun gizli geçidi, tünelleri, Tarlabası'nın kirli apartman dairelerine** konuk oluruz. Duvara Karşı filminde Taksim Meydanı ve çevresi üst açıdan gösterilmiştir. Kent dokusunda trafik, arabalar, yüksek binalar ve kavşak noktaları hâkimdir. Arabaların oluşturduğu nokta ışıklar, kent silüetinde kompozisyonu güçlendirmektedir. Kimliksiz caddeler kentin karanlık ve kaotik yönünü vurgular. Yolun oluşturduğu diyagonal çizgi onu belirgin hale getirir. Yüksek binalar geometrik etkiyi artırır.

Sibel, Marmara otelinden meydana doğru bakarken, kente dışarıdan gelen bir kişinin geçmişine duyduğu özlemi ve umutlarını da geride bıraktığı söylenebilir. Marmara otelinden Taksim meydanının görünümünden kent hayatının durumu içselleştirilmeden yansıtılır. Kent onun hayallerini gerçekleştirebileceği bir yer değildir. Sibel hayata karşı amaçsız biridir. Caddelerin kalabalık, sıkışmış ve bunaltıcı fiziki yapısı doğal ve gerçekçi mekân kullanımı ile betimlenmiştir. Kamera üst açıdan şehrin ışıklarını, yüksek binalarını gösterir.



Şekil 3.89

Marmara Otelinden Taksim Meydanı, Duvara Karşı



Şekil 3. 90

Cadde, Duvara Karşı



Şekil 3.91

Taksim Meydanı, Duvara Karşı

Uzak filminde karakterlerin iç dünyasındaki karmaşa, mekân atmosferi ile birleşerek doğal ve gerçekçi bir niteliğe sahip olmuştur. Ceylan, **Taksim**de geçen sahneleri şehrin kalabalığından soyutlamamış ve olduğu gibi göstermiştir. Taksim yoğun etkinlik ve aktivitelerin olduğu ve insanların günlük hayatta sıklıkla girip, çıktığı bir yer olarak kentsel imge öğelerinden odak noktasını oluşturur. Taksim, İstanbul'un metropoliten şehir özelliğini en iyi şekilde yansıtan bölgelerden biridir.

Post-modernizmin anlık olana yönelimi ve geçmişi silen, şimdilerden oluşan dünyası içinde mekan, anlık gösterimler ve farklılaşan senaryolarla deneyimlenilmektedir. Bu bağlamda mimarlık ve sinema etkileşiminde mekan algısı yeniden yaratılmaktadır.

Organize İşler filminde Taksim ve İstiklalcaddesi kentin kalabalık, kozmopolit, tüketim ve eğlence yeri olarak yansıtılmıştır. Taksim'in ışıklı mekânları ve hareketli noktaları yoğun bir şekilde kullanılmıştır. İstiklal caddesinde duran araba kentin sıkışmışlığını ve kapalılığını simgelemektedir. İstiklal caddesi filmde, kesintisizlik ve kalabalıklar arasında kaybolmuşluk hissini verir. Binalar arasındaki ışıkların oluşturduğu grafiksel etki aynı zamanda perspektif duygusunu güçlendirmektedir.

Organize İşler filminde Taksim, şehrin kozmopolit dünyası ile özdeşleşmiş bir yer olarak yansıtılırken, Duvara Karşı filminde Sibel'in psikolojik durumunu yansıtan bir mekân olarak kullanılmıştır. Organize İşler filminde asıl eleman, Duvara Karşı filminde tamamlayıcı eleman olarak kurgulanmıştır. Mimarlık ve sinemada karakterin mekân içindeki hareketi ile kurgu olmaktadır. Mekân ise zaman içinde yeniden tanımlanmaktadır.

Tschumi'ye göre mimari mekânın anlamı mekân, olay ve hareketle kurduğu ilişkiye bağlıdır. ⁽¹⁶⁰⁾ Tschumi hareketi mimarinin temelidir. Organize İşler ve Duvara Karşı filmlerinde steadycam ile mekân içinde oyuncu ve insanlar takip edilir.



Şekil3.92

Taksim Meydanı, Organize İşler

Yılmaz Erdoğan (2005)



Şekil 3.93

Taksim Meydanı, Duvara Karşı

Fatih Akın (2004)

Barbara Bowman'a göre sinemada mekân kullanımı alışılmış mekân (habitual space) ve öne çıkarılarak kullanılan mekân (acute space) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Alışılmış mekân karakterin arkasında bir zemin gibi durmaktadır. Öne çıkarılarak kullanılan mekânda ise figür etkinliği söz konusudur. ⁽¹⁶¹⁾ Film mimarisinde sinemasal mekân gerçekleri çarpıtabilir. İstiklal caddesinde insanlar ve bina cephe dokuları ve mimari öğeler figür olarak durmaktadır. İnsanlar, mekân kurgusunda hareket duygusunu yaratır.

Uzak filminin bir sahnesinde Tramvay'ın içinde İstiklal caddesi gösterilir. Yusuf, kentin kalabalığında kendini dışlanmış ve yabancı biri gibi hisseder. Tramvayın içinde yapılan çekimde görsel ağırlık insanlar üzerindedir. Tramvay mekândan uzaklaşma hissini vermektedir. Yusuf için kent ait olamayacak kadar uzaktır. Ceylan İstanbul'u birkaç mekân ile sıkıştırır.

Mekân bazen kent ölçeğindedir ve anlam kazandıran insandır. Gaston Bachelard, **“Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar”** ⁽¹⁶²⁾

¹⁶⁰ Tschumi'den aktaran Tahsin, s.14

¹⁶¹ Adiloğlu, s. 2

¹⁶² <http://www.scribd.com/doc/9663468/Zaman-Bir-Mekandir-Sefika-Kamcez-Time-Is-A-Location>, 06.12.09

tespitinde bulunmuştur. Nuri Bilge Ceylan sinemasında imgeler üzerine kuruludur. Akbulut'a göre imgeler, "kendi içlerinde yeniden tanımlanabilir, ayırt edilebilir ve diğer imgelerle iç tutarlık ve süreklilik içeren bir zincir oluşturacak biçimde ilişkilendirilebilir" (18)

Organize İşler filminde mekân kullanımında istiklal caddesi öne çıkarılmıştır. Kamera, mekânda dolaşan bir karakter gibi hareket halindedir. Caddedeki ışıklar perspektifsel bir etki yaratmıştır. Bachelard, kişileri hayal gücünün mekanı üzerinde odaklaştırır. Zaman-mekan diyalektiği içerisinde "an" zamanı temsil ettiğine ve mekan içindeki sabitlemesine dikkat çekmiştir.



Şekil3.94

İstiklal Cad. Organize İşler



Şekil 3.95

Uzak, Tramvayın içinden İstiklal Cad.

Anlat İstanbul filminde steady-cam kentin farklı mekânlarında dolaşılır. Hızlandırılmış kurgu ile Nevi-zade deki ışıklar perspektifsel etki yaratmakla birlikte kent hayatının hareketli, akıcı, renkli ve hızlı oluşuna vurgu yapılmıştır. Binaların birbirine yakın oluşu sıcak bir mekân duygusu vermektedir. Mavi ışıklar kompozisyonu güçlendirmektedir.



Şekil 3.96

Anlat İstanbul, Nevi-zade

David Bordwell'e göre mekân perspektifsel teori ve gestaltist teoriye göre kurgulanmaktadır. Perspektifsel teori geleneksel anlatıya kurgulanır ve görüntüler izleyenin gözünde çizgisel perspektif oluşturur, gestaltist teoride ise tüm resimlerin iki boyuta indirgenmesinden dolayı zihinsel aşamalar söz konusudur. ⁽¹⁶³⁾ Gestaltist teoride zemin-figür ilişkisi bağlamında mekân ön ya da arka plandadır. Gestalt ilkelerinde benzerlik, devamlılık, yakınlık, ön plan ve arka plan önemlidir.

Gül Kaçmaza göre çerçeve dışındaki mekânın algılatılması için, çerçeve dışındaki mekânın sesinin verilmesi gereklidir. Bunun için kamera hareketi ile mekânın tanımlanması, nesne hareketleriyle mekânın tanımlanması ya da nesnenin yarısının çerçeve içinde kalacak şekilde görüntülenmesiyle izleyiciye çerçeve dışındaki mekân algılatılabilir. ⁽¹⁶⁴⁾

Filmin anlatı yapısında Alper'in iç dünyasındaki karmaşanın dışa vurumu olarak, İstiklal caddesi mekan kullanımında tamamlayıcı bir elemandır ve insan trafiği ön plandadır. İssız Adam filminde modern bireyin kentin karmaşasında kaybettiklerinin değerini sonradan fark etmeleri ve yalnız kalması anlatılır. Mekânın biçimsel özelliklerinden daha çok insan odaklı bir çekim tekniği ile kalabalıklar arasındaki karakterler ön plana geçer. Kent hayatı beraberinde yabancılaşmayı getirir.

Uzak filminde, istiklal caddesinin ayrıntılarından daha çok mekânın biçimselliğine vurgu yapılmıştır. Arka planda ağaçların oluşturduğu perspektif etki, flu insan görüntüleri ile güçlenir. Çerçevenin sol tarafında bina cepheleri çok az görülmektedir. Yusuf, fiziksel olarak İstanbul'dadır ama gerçek bir kentli olamayacaktır. Yusuf taşra sıkıntısını dışta kalma, daralma olarak İstiklal caddesinde dolaşırken yaşamaktadır. Ceylan'ın sinemasında imgeler diğer imgeler ile iç tutarlık göstermez. Çerçeve dışından gelen sesler mekânın karmaşık doğasını vurgulamaktadır. Mekân kullanımında, kentin sesleri ve kalabalıklar İstanbul ile özdeşleştirilmiştir. İstiklal caddesi fiziki yapısı, kozmopolit özelliği ile izleyicide kalabalık, kaotik ve karmaşık bir mekân algısı yaratmaktadır.

¹⁶³ Tüzün Seda, *“Türk Sinemasında Mekân, Tek Mekânda Geçen Filmler”*, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema AnaBilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008, s. 30 (Bordwell'dan aktaran Tüzün)

¹⁶⁴ Aydın, s. 46 (Kaçmaz'dan aktaran Aydın)



Şekil 3.97

İstiklal Caddesi, İssız Adam



Şekil 3.98

İstiklal Caddesi, Uzak

İstanbul metropol hikayelerin, karmaşanın ve geçmişten gelen kültürel kopuşun etkisiyle filmde yer almaktadır. Kentin illegal yapısı, yer altı dünyası ve mafya gibi konular ile İstanbul'un metropoliten özelliği ortaya çıkmaktadır. Taksim'in, "bölme", "bölmek" gibi sözcük anlamları vardır. İstanbul'un bölünmüşlüğü, çeşitliliğini yansıtan karakterler, mekânlar vardır. ⁽¹⁶⁵⁾ Ergin'e göre mekân, beden ve hareket ile eklemlenmektedir. Hareketle bütünleşen mekân ve beden ilişkisi mimarlık ve sinemayı bir araya getiren en temel ilişkidir.⁽¹⁶⁶⁾

Anlat İstanbul, İstiklal caddesindeki insan kalabalığı bir derinlik duygusu yaratmıştır. Kentsel mekân ruhsuzlaşmıştır ve kompozisyon içindeki sıkışmışlık insan kalabalığı ile vurgulanmıştır. İstiklal caddesi tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Fiko ve Banu ayakkabı deposunda yakınlaştıkları sahnenin öncesidir ve bundan sonra gelişecek olaylar hakkında ipucu vermektedir. Filmin ana eksenini oluşturan İstanbul'un kötücül, karanlık yanını betimleyen kentsel mekânlar **Beyoğlu, Taksim, Cihangir ve Galatadır**. Film boyunca Taksim'e ironik olarak göndermeler yapılır. Banu, kent ile özdeşleşemeyen ya da kente eklemlenemeyen bir karakter olarak filmde görülmektedir.

İssız Adam filminde İstiklal caddesindeki kalabalıklar arasında Alper ve Ada'nın yürüdüğü sahnede, modern bireyin yalnızlaştığı anlatılmaya çalışılmıştır. Mekan kurgusunda kent hayatının getirmiş olduğu bunalım ve zorluklar arasında kalan

¹⁶⁵ Alkan Hülya, "*Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 sonrası Türk Sinemasında İstanbul*", İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2007, s. 78.

¹⁶⁶ Ergin Sibel, "*Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekana Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: Uzak*" Eskişehir: Anadolu Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2007, s. 49

Alper ve Ada'ya odaklanılır. İssız Adam ve Anlat İstanbul'da odak noktaları karakterlerdir.



Şekil 3.99

İstiklal cad. Anlat İstanbul



Şekil 3.100

İstiklal cad. İssız Adam

Organize İşler (2005) filminde kameranın üst açıda olması ile Eminönü meydanı odak noktası olarak yansıtılırken, caminin kent silüetinin etrafındaki ağaçlar süreklilik hissini vermektedir. Bu bağlamda var olan mevcut mekan kullanımında Eminönü, kent ile özdeşleşen asıl eleman olarak görülmektedir. **Uzak İhtimal (2009)** filminde ise kameranın alt açıda olması ile görsel ağırlık cami üzerindedir. Meydandaki insan trafiği, cami kolonlarının oluşturduğu dikey hatlar kompozisyonu güçlendirmektedir.



Şekil 3.101

Eminönü Meydanı, Organize İşler



Şekil 3.102

Sultan Ahmet Meydanı, Uzak İhtimal

Uzak filminde İstanbul karlar altındadır. Soğuk bir şehir izlenimi verilerek Yusuf ve Mahmut arasındaki uzaklıkta vurgulanmış olur. Yusuf, kenti keşfetmek ister. Sürekli dolaşır. Ceylan'ın minimalist, durağan bir anlatımı mekânlar ile betimlenir. Bu bağlamda zamansal boşluklar ve durağan imgeler, karlar altındaki İstanbul görüntülerine hâkim olur. Yusuf, kenti keşfederken kentin acımasız yüzünü tanır.



Şekil 3.103

Şekil 3.104

Şekil 3.105

Galata Köprüsü, Uzak (2003)

Galata Köprüsü, Uzak (2003)

Galata Köprüsü, Uzak (2003)

Galata Köprüsü bağlantı noktası olmasına rağmen odak noktası olarak iki kez kullanılmış, sinemasal mekana dönüşümünde mimari ve görsel öğeler belirleyici olmuştur. Galata Köprüsündeki insanlar, yoldan geçen arabalar ile günlük hayatın yoğun aktivite alanı olarak yansıtılırken, kompozisyonda hareket duygusunu vermektedir. Yusuf'un kar yağmış tekelere bakması ve köprünün karlarla kaplı olması ile kentin donuk ve ıssız oluşuna vurgu yapılmıştır. Sabit kamera ve durağan mizansenler ile köprünün boş ve geniş alanları vurgulanmıştır.

Ceylan'ın sinemasında zaman uzamsallaşır. Uzam soyut mekân ise daha somut bir kavramdır. Mahmut küçük bir evde yaşamaktadır, iki kişilik bir arabası vardır, oturduğu evin sokağı karla kaplıdır. Evindeki kapıları ve pencereleri onun yalnızlığını pekiştirmektedir. Uzak filminde mekânların anlatı yapısı ile kurduğu ilişki karakterler üzerinden anlatılmıştır. Mekânlar, karakterlerin davranışlarını biçimlendirmektedir. Mekân kullanımı sinemasal dili güçlendirmektedir. Sinemada mekân ve mimari mekân kurgusuna minimalist, fotoğrafımsı bir bakış açısı getirmiştir

Uzak ve Anlat İstanbul filmlerinde farklı zamanlardaki çekimlerde, var olan gerçeklik olduğu gibi yansıtılmıştır. Mimari mekân zaman yaratmada etkin bir role sahiptir. Galata Köprüsü karakterleri, toplumu ve zamanı sembolize eden kentsel bir imge olarak kullanılmıştır. Anlat İstanbul filminin dördüncü hikâyesi Uyuyan Güzel'in ilk sahnesinde gördüğümüz Galata Köprüsü mekan kurgusunda kente

girişinin odak noktasıdır ve diğer hikayenin başlangıç noktasıdır. Kentsel mekân olarak **Eminönü, Eminönü çarşısı** vardır. Filmin diğer sahnelerinde boğaz'ın görünümü, Musa'nın Boğaz içinde eski bir köşke geldiğini görülmektedir.



Şekil3.106

Galata Köprüsü, Anlat İstanbul



Şekil 3. 107

Galata Köprüsü, Anlat İstanbul

Kırdan kente göç eden Kürt Genci Musa, Pamuk prensesin cücesi, kasabadan kente iş bulmak için gelen Yusuf, Müezzın Musa gibi kent hayatının zor, karmaşık ve kaotik yapısına alışmaya çalışan karakterlerin özelliklerine ve filmlerin anlatı yapısına göre mekân kurgusunda yer almıştır. Kente yeni gelen yabancı birinin gözünden gibi içselleştirilmeden, zamansal dönüşümleri yansıtan asıl eleman ve tamamlayıcı eleman olarak yansıtılmıştır. Galata köprüsü, kent hayatı ile özdeşleşmiş bir kent imgesi olarak filmlerin ortak mekânı olma özelliğini taşımaktadır.



Şekil 3.108

Galata Köprüsü, Anlat İstanbul



Şekil 3.109

Galata Köprüsü, Anlat İstanbul

Galata köprüsü, Anlat İstanbul filminde mekân kullanımı ile odak noktası olarak yansıtılmıştır. Kamera üst açıdan kentsel gerçekliği doğal ve gerçekçi bir mekân kullanımı ile kent yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak işlevsel açıdan önemi vurgulanmıştır. Arka planda cami ve diğer binalar fon olarak durmaktadır. Fiziki

yapıları birbirine yakın durmaktadır. Anlat İstanbul İstanbul'un kentsel mekânlarını asıl eleman tamamlayıcı eleman olarak ve fon olarak kurgulamıştır.

Lefebvre'ye göre mekân toplumsal bir üründür, hem de onu sürekli dönüştüren bir mekanizmadır. Lefebvre algılanan fiziksel mekân, zihindeki soyut mekân ve yaşanan mekân olmak üzere bir yerin farklı katmanlarını açıklar.⁽¹⁶⁷⁾ Galata köprüsü üst İki farklı bölgeyi birbirine bağlayan köprü, filmlerde odak noktası olarak gözükmektedir.

Uzak İhtimal filminde Galata Köprüsünün kendisi bir bütün olmakla birlikte filmlerde yeni bir anlama ve işleve sahip, kent yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak filmlerde doğal bir yaşama mekanı olarak yansıtılmıştır. Yaşama mekanı bir dış alanla içsel zihinsel alanın, gerçekliğin ve zihinsel anlatımın birleşiminden oluşur. Karakterlerin yaşadığı paralel olarak tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Arka planda yer alan bina ve cami cephe dokuları arka planda tamamlayıcı elemanlar olarak yer almaktadır. 11'e 10 Kala filminde Galata Köprüsü kalabalık ve işlevsel oluşuyla bağlantılı olarak odak noktası olarak yansıtılmıştır.



Şekil 3.109

Galata Köprüsü, Uzak İhtimal



Şekil 3.110

Galata Köprüsü, 11'e 10 Kala

11'e 10 Kala filminde Eminönü semti odak noktası olarak kullanılmıştır. Galata Köprüsü ve lambalar kompozisyonun perspektif ve çizgisel yönünü kuvvetlendirir. Dikey hatlar, yatay hatlara göre kompozisyonu daha az etkilemiştir. Mithat Beyin adamla konuştuğu karede bina cepheleri, kompozisyonun arka planını oluşturmaktadır. **Galata köprüsünde** hareketli kamera ile oyuncu takip edilir ve Mithat Bey'in yıllardır biriktirdiği koleksiyonun içinde kaybolduğuna vurgu yapılır.

¹⁶⁷ Çil Ela, "Bir Kent Okuma Aracı Olarak Mekân Dizim Analizinin Kuramsal ve Yöntemsel Tartışması", YTÜ Mim. Fak. e- Dergisi, cilt:1, sayı:4, 2006

Köprü üzerindeki insanlar hareket duygusunu güçlendirir ve mekan algısında odak noktası olduğu izlenimi verir. Arka plandaki farklı yükseklikteki binaların birbirine yakın oluşu mekan algısında süreklilik duygusunu vermektedir.



Şekil 3.111

Galata Köprüsü, 11'e 10 Kala, (2009)



Şekil 3.112

Eminönü Meydanı, 11'e 10 Kala (2009)

11'e 10 Kala filminde Mithatbey için İstanbul sınırlı değildir. Apartmanın kapıcısı Ali için İstanbul daha sınırlıdır. Kırdan kente çalışmak için gelen Ali, Emniyet Apartmanında görevlidir. Mithat Bey'in koleksiyonunu tamamlamasına yardım eder. Filmin anlatı yapısında kentsel dış mekânlar **Eminönü, Karaköy, Sirkeci'dir**. Kamera oyuncularını takip ederek, belgesel niteliğindeki çekimler ile anlatı yapısı ve mekân arasındaki ilişki biçimsel olarak betimlenir.

Schulz'a göre mimari mekândan, yaşam mekânı ve geometrik mekân olmak üzere iki farklı şekilde söz edilebilir. Yaşam mekânı, mekân kullanıcısı üzerinde bıraktığı duygusal izlenimdir. Geometrik mekân ise homojen, türdeş ve evrensel bir yapıyı temsil etmektedir.⁽¹⁶⁸⁾ Duvara Karşı filminde, Cahit sık sık Taksim'in ara sokaklarında bir cafeye gider. Cahit hapisten çıktıktan sonra değişmiştir. İstanbul'a Sibel için gelmiştir. Karakterin yaşadığı karmaşa, endişe ve Sibel'i görememe korkusu, planlar arasında mix geçişler ile yansıtılmıştır.

¹⁶⁸ Dinçer Özgür, "*Mekânsal Hem Yüzey Birleşim ve Entegrasyon Kavramları ve Mimari Mekân Organizasyon Süreci*", Dokuz Eylül Üni. Mimarlık Fak. Mimarlık Blm. Ege Mimarlık 2005/2-54



Şekil 3.113

Taksim-Cafe (Duvara Karşı-F.Akın)



Şekil 3.114

Taksim-Cafe (Duvara Karşı-F.Akın)

Devlet, mafya, uyuşturucu ticareti ve istihbarat örgütleri arasındaki gizli görüşmelerin odak noktası marina'dır. Marina ve ZX oteli birbirine yakın mekânlardır. ZX otelinin genel görünümü marinadan verilir. Mekan kurgusunda otel, anlatı yapısında bir geçiş noktası ZX otelinin satılması ve Bakan'ın mafya ile olan ilişkisinin anlatı yapısında giderek karmaşık bir hale geldiği filmde karakterler arasında geçiş noktası olarak kurgulanmıştır. Mafya liderlerinin adamlarından kamera, Havva'ya döner. Karakterler arasındaki raslantısal ilişki anlatı yapısında vurgulanmıştır. Giuliana Bruno'ya göre filmsel mekan yer ve mekanın dinamiklerinin, manzara ve konum arasında dahil olduğu bir yapıdır. Bruno hareketin önemi üzerinde durur, filmsel mekânın, mekân ve yer ile duygu ve hareketi yansıttığını vurgular. ⁽¹⁶⁹⁾

David Harvey zamanın mekânsallaşmasında mekân benzeleştirildikçe sosyal fragmanların önem kazandığını vurgular. Mekân soyut bir kurgu olarak tanımlanabilir. Yer kavramı ise soyut bir mekân kurgusundan farklı olarak bireylerin ve toplumların deneyimleriyle şekillenmektedir.⁽¹⁷⁰⁾ Filler ve Çimen filminde de marina ve mafya liderlerinin toplandığı yat bir yerdir.

¹⁶⁹ Adiloğlu Fatoş, "Body and Space: In-Between Sight and Site", Journal of Kültür University", 2003/3 pp, s.148

¹⁷⁰ Erek Ayşe, Ödekan Ayla, "Ekran ve Yer: Uzamsallık ve 1990'lardan sonra sanat üretimi", İtü dergisi/b, sosyal bilimler cilt:5, sayı:1, 2008, s. 15



Şekil 3.115

Marina, Filler ve Çimen



Şekil 3. 117

Marina, Filler ve Çimen



Şekil 3. 116

Marina, Filler ve Çimen



Şekil 3. 118

Marina, Filler ve Çimen

ZX oteli ve çevresinde devlet, mafya ve terör örgütlerinin arasındaki karanlık ilişkileri anlatılır. Otelin sahibi Ali Kansız burada öldürülür. Havva otelden kardeşine yemek almak için sık sık gelmektedir. ZX oteli ve çevresi farklı öykülerin kesişim noktasıdır. Havva, Ali Kansızın öldürüldüğü sırada otelden ayrılmaktadır. Olayı gördüğü sırada bir arabanın arkasına saklanır. Devrim'in babasının ölümünden sonra oteli korumak için anlaştığı örgüt'ün adamları buraya gelirler. Polisler, Ali Kansızın öldürülmesi olayında, sahte katiller ile birlikte buraya gelip inceleme yaparlar. Karakterler arası karmaşa ve kaos giderek bir düğüm olmaktadır. ZX otelinin olduğu sokakta oldukça karanlık, belirsiz bir mekân atmosferi vardır. Mekânlar anlatı yapısını betimlemekle birlikte tamamlayıcı eleman olarak kurgulanmıştır.



Şekil 3. 119

ZX otelinin bir görünümü



Şekil 3. 120

ZX oteli önü, Havva otele gider



Şekil 3.121

Havva, otelden çıkarken



Şekil 3.122

Ali Kansız otelin önünde vurulur

ZX oteli önünde Ali Kansızın öldürüldüğü sahnede kamera açısı genel planda kalmıştır. Takside bekleyen adamlar ile mekân kurgusunda gerilim, korku gibi duygular verilmek istenmiş ve bir sonraki sahne hakkında ipucu verilmek istenmiştir. Mekân kullanımında anlatı yapısına göre asıl eleman ve tamamlayıcı eleman olarak kurgulanan otel çevresi, izleyicide merak uyandıran bir mekân izlenimi vermektedir. Otelin yakınındaki sokak bu gerilimi, tehlikeyi ve korkuyu betimleyen bir mekân olarak kullanılmıştır. Anlatı yapısında ZX otelinin satılması, Bakan'ın mafya ile ilişkisi ve Havva'nın yaşam mücadelesi gibi farklı öyküler birbirine koştur bir şekilde anlatılmıştır. Otel ve çevresi farklı öykülerin ortak mekânı ve filmin ayrılmaz bir parçası olarak yer almıştır.

Polislerin sahte katiller ile otele geldiği sahnede sakin, dingin ve tehlikeden uzak bir mekân izlenimi verilmiştir. Anlatı yapısına göre değişen mekân kullanımı ile iki farklı mekân kurgusu oluşturulmuştur. Otel fiziki yapısı nedeniyle, güç ve zenginliği temsil eden simgesel bir mekândır. Havva ise kendi halinde, kentte yaşam mücadelesi veren bir karakterdir. Helmut Weishman'a göre mimari biçim, film biçimiyle benzerlikler göstermektedir. Mimari biçim, mekânlar ile organize olur. Sinema ve gerçek mekândaki algı, mimarlık ve sinemanın ortak noktalarıdır.⁽¹⁷¹⁾

¹⁷¹ GÜNTAN SAYAR SEDA, “*Sinema Aracılığı İle Mimarlığın Sunumu: Wall Street-Borsa (1987) Filminin İncelenmesi*”, İstanbul Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Tarihi AnaBilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007. s,54 (Gönen ve Yıldırım'dan aktaran GÜNTAN)



Şekil 3.123

Polisler sahte katiller ile otele gelir.



Şekil 3.124

Oteli koruyan örgüt'ün adamları gelir

Henri Lefebvre mekânı algılanan, düşünülen ve yaşanan mekân olmak üzere üç şekilde incelemektedir. Fiziksel mekânın geometrik özelliklerinin nesnelliği, hem de kavranan mekânın imgesel özelliklerinin öznelliği mekân oluşumunda önemli bir rol oynar. İnsanın mekândan edindiği öznel izlenimler zamanla mekânın geometrisini aşan farklı boyutlar yaratır. ⁽¹⁷²⁾ Filler ve Çimen filminde Havva otele giderken mekânın fiziksel özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Diğer sahnede örgütün elemanlarından bir adam otelin önünde beklemektedir. Mekân her iki sahnede farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır.



Şekil 3.125

ZX oteli önü



Şekil 3.126

ZX oteli önü

Gül Kaçmaz'a göre mimarlık, sinema ile bir simgeye dönüşür ve sinema izleyicisi, mimari tasarım öğesini anlatı yapısının bir simgesi olarak algılar. ⁽¹⁷³⁾ Sinemada mekân tasarımı farklı mekân kurguları ile yönetmenin izleyicide yaratmak istediği duygular için bir araç niteliği taşımaktadır. Filler ve Çimen filminde marina, yat, otel ve çevresi anlatı yapısında gizli, karanlık devlet-mafya ilişkilerini simgeleyen mekânlar olarak kurgulanmıştır.

¹⁷² <http://www.mtfproje.com.tr/mekan-ve-siir>

¹⁷³ Aydın s.48 (Kaçmaz'dan aktaran Aydın)



Şekil 3. 127

Şekil 3.128

Şekil 3.129

Cadde, Filler ve Çimen

Taksim Meydanı, Organize İşler

Taksim Meydanı, Organize İşler

Taksim'in ana caddesi, bağlantı noktası olmasına rağmen Filler ve Çimen filminde odak noktası olarak yansıtılmıştır. Mekân kurgusunda Avrasya maratonundan sonra öğrencilerin kent merkezlerinde oluşturduğu kalabalık vurgulanmıştır. Bu bağlamda tamamlayıcı eleman olarak yansıtılmıştır. Caddenin kalabalık oluşu, belgesel niteliğindeki çekimler ile olduğu gibi yansıtılmıştır. Öğrenciler ve arabalar arka planda hareket duygusunu güçlendirir. Organize İşler filminde odak noktası olan meydandır ve merkez bölgesini kapsayan büyük bir alan olarak helikopter çekimleri ile Taksim metropoliten bölge olarak yansıtılmıştır. Yüksek binalar, sembolik ayrıntılar ile kent hayatının hızlı ve akışkan olduğuna vurgu yapılır. Bu bağlamda şehrin görsel deneyimi metropol hayatın akışkanlığı ile yansıtılmıştır.

3.1.3 Bölgeler (Districts) :

Kent imgesinin bileşenlerinden bölgeler, kentin orta ya da büyük ölçekli bölümlerini oluşturmaktadır. Bir bölge içinde süreklilik gösteren, ortak karakteristik özelliklerin olduğu, dar ve eğimli sokaklara sahip olabilir. Odak noktalarının birleşmesi ile kent bölgeleri oluşabilir. Bir bölgeyi diğerlerinden ayrı kılan keskin sınırları olabilir. Yüksek noktalardan ve panoramik olarak bir bütün halinde algılanabilir.

İstanbul'un hızlı ve kontrolsüz bir şekilde büyümesiyle birlikte kaos ortamı oluşmuş, insanların kent merkezindeki elemanları algılama düzeyleri düşmüştür. Kentin dışına doğru çıkıldıkça bunun daha da arttığı görülmektedir. En fazla

algılanan bölge **Beyazıt Meydanı**'dır. İkinci derecede **Taksim** ve üçüncü derecede **Kadıköy** algılanabilmektedir. ⁽¹⁷⁴⁾

Öztürk, "Bölgeler arasındaki ekonomik ve sosyo-kültürel uçurumlar, sosyal adaletsizlik, şehirdeki toplumsal kırılmalar, şehir merkezlerinin(Eminönü, Kadıköy, Ulus/Ankara semtlerindeki gibi) gecekondulu toplulukları tarafından kuşatılan günlük yaşamları işlenmiştir"⁽¹⁷⁵⁾ tespitinde bulunmuştur.

Güneşe Yolculuk filminde, **Eminönü** semtinin taşralaşması irdelenmiştir. Kent mimarisinde gecekondulaşmanın yanı sıra, klostorofobik mekânlar çarpık düzen, yüksek binalar ve apartmanlar vardır. Kent hayatının getirmiş olduğu yabancılaşma bireyin yalnızlaşmasına neden olmuştur.

Issız Adam (2008) filminde **Galata ve Cihangir** bölgeleri kentsel mekânın önemli noktalarını oluşturmaktadır. Ada'nın iş yeri ve evi Cihangir'dedir. Alper ise Galata da oturmaktadır. İş yeri Cihangir'dedir. Bu bağlamda filmin anlatı yapısında bu bölgeler sık sık karşımıza çıkmaktadır. Var olan mevcut mekânlar günlük hayatın akışında doğal ve gerçekçi bir şekilde kurgulanmıştır. İki sokakta bina cephe dokuları farklıdır. Alper'in restoranına dışarıdan bakıldığında elit ve seçkin kesimin geldiği bir mekân olduğu izlenimi vardır. Ada'nın işyerinin olduğu sokak daha sıradan bir mekân olarak görülmektedir. Bu mekânlar karakterlerin hayatlarındaki farklılıkları gösterirken, mimari öğelerde anlatı yapısını güçlendirmektedir. Mekân kurgularında sokakların, tamamlayıcı elemanlar olarak kullanıldığı görülmektedir.

Ada'nın içe dönük bir karakter olması nedeniyle Cihangir'in ara sokakları mekan kurgusunda ön plandadır. **Cihangir** bütünsel bir yaklaşım ile yansıtılırken, **Galata bölgesi**, Alper'in dışa dönük bir karakter olması nedeniyle karakteristik özellikleri ve parçalı kent görünümleri ile sunulmuştur. Bina cephe dokuları, kapı ve pencere gibi mimari öğeler karakterlerin dış dünya ile olan iletişiminin sınırlarını vurgulamaktadır. Mekanlar darlaştırılıp, küçültülerek kullanılmıştır.

¹⁷⁴ Türkoğlu Dülger Handan, "**Kentsel İmge: İstanbul'dan Bulgular**", İtu Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İtu dergisi mimarlık, planlama tasarım1(2002):60, <http://www.itudergi.itu.edu.tr,04.11.09>, sayı:1

¹⁷⁵ Öztürk Mehmet, "**Türk Sinemasında Gecekondular, İstanbul'un taşı toprağı altın.**" <http://ejts.revues.org/index94.html>, 09.12.09



Şekil 3. 128

Cihangir-Alper Restoran önü-İssız Adam



Şekil 3. 129

Cihangir-Ada'nın işyeri sok, İssız Adam

İssız Adam, Uzak İhtimal filmlerinde bölgeler arası farklılıklar sokaklar, binalar ve mimari öğelerden anlaşılmaktadır. Tophane'deki camiler, Galata da ki dar sokaklar, Cihangir'in dolambaçlı uzun sokakları ve bina cepheleri, İstanbul'un kentsel dokusunu zenginleştirmektedir. Galata ve Cihangir bölgelerinde sokaklar olay örgüsünü birbirine bağlayan tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanmıştır. Bölgeler arası farklar, sokakların karakteristik özellikleri ve mimari öğeler ile vurgulanmıştır. Mekân kurgusunda bina cephe dokuları doğal ve gerçekçi bir etki yaratmaktadır. Pallasma'ya göre hem mimarlık hem de sinema mekânın özünü ve boyutlarını tanımlar, hayatın deneysel sahnelerini yaratır. ⁽¹⁷⁶⁾ Çağan Irmak filmin mekân kurgusunda genel planlar ve orta planları kullanarak kent yaşamını sunmaktadır.



Şekil 3. 130

Galata-Ada, Alper'in evinden giderken



Şekil 3. 131

Galata, İssız Adam, Çağan Irmak

¹⁷⁶ İnce, s.41 (Pallasma'dan aktaran İnce)



Şekil 3. 132

Cihangir, Issız Adam



Şekil 3. 133

Cihangir, Issız Adam

Gemide filminin başında “**bir memleket gibidir gemi**” cümlesini görürüz. Burada anlatılmak istenen gemide yaşayan insanlar arasındaki ilişkilerin kaidelere, kurallara bağlı olması, her şeyin düzenli ve kontrol altında olması gerektiğidir. Gemi acımasız, katı kuralları olan bir yerdir. Filmdeki mekânlar gerçeklikle simgeselliği olağanüstü bir şekilde bağdaştırmaktadır. **Laleli sokakları** şehrin arka taraflarında kalmış karanlık yüzünü göstermektedir. Laleli sokaklarındaki ahlaki çöküntü, filmdeki karakterlerde de vardır. ⁽¹⁷⁷⁾

Geminin dışındaki kirliliği dünya, imgeler ile anlatılmıştır. **Vitrinler, mankenler, ışıklı tabelalar** dış dünyadan kendini soyutlamış bir gemide yaşayan insanlar için yabancılaşma, yalnızlık gibi kavramları da beraberinde getirmektedir. **Laleli sokakları** ve tabelalardaki yabancı yazılar onların gemi dışındaki dünyaya yabancılıklarına karşı bir göstergedir. Lalelinin ara sokakları tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanmıştır. Gemiciler ve kadın satıcıları arasındaki fiziksel çatışma öncesi sokakların dar, karanlık, kapalı bir nitelik taşıması, olacak olaylara ipucu vermektedir. Filmde asıl eleman olarak kullanılan gemi dışında Laleli bölgesindeki sokaklar, mirelion çarşısı, bar önü, lokanta, kahvehaneler gibi kentsel gerçekliği yansıtan dış mekânlar tercih edilmiştir. Laleli sokaklarındaki sömürü, fuhuş, dolandırıcılık ile kent tehlikeli, tedirgin edici ve karanlık işlerin döndüğü bir yer olarak vurgulanmıştır.

Mirelion kapalı çarşısında bir grup gemici semtin karanlık, izbe ve yozlaşmış yerlerinde dolaşırlar. Işıklı tabelalar, vitrinler, mankenler tüketim toplumuna işaret eder. İç mekân olarak kahvehanede, erkeklerin televizyonda erotik filmleri izlemesi,

¹⁷⁷ “1990 Sonrası Türk Sineması ve Türkiye’de Bağımsız Sinema 2. Bölüm”, 09.04.2010.<http://asinema.wordpress.com/2007/07/14>

tüketim toplumunun kendi içine kapandığını ve yabancılaştığını göstermektedir. Lalelinin ara sokaklarında fuhuş ve kadın satıcılığı ile gemicilerin kendi içlerinde bastırılmış oldukları duyguları dışa vurmaları, erkeksilik gibi olgulara vurgu yapılmıştır.

Tek mekânlı filmler mekânı öyküleştirirler. Işık, kamera, oyunculuk gibi faktörler ile mekânın öykü içerisindeki işlenişi önceden belirlenir. Minimal hal almış öykülerin görselleştirilmesinde film, zaman ve mekân ile bir bütünlük oluşturur.⁽¹⁷⁸⁾ Belgesel niteliğindeki çekimler ile doğal ve gerçekçi bir mekân kurgusu oluşturulmuştur. Çekim teknikleri ile dar, boğucu ve karanlık bir mekân izlenimi verilmiştir. Gemide filmde Laleli sokakları mekân kullanımı bir bölge olarak yansıtılmıştır.



Şekil 3. 134

Bar önü, sokak



Şekil 3. 135

Mirelion çarşısı



Şekil 3. 136

Lalelide ara bir sokak



Şekil 3. 137

Lalelide ara bir sokak

Başka Sementin Çocukları (2008) filminde İstanbul'un varoş bölgelerinde, kenar mahalle gerçeği üzerine kurulu olan dramatik yapı, sınıfsal yapı ile güçlenmektedir. Şehrin kenarına atılmış ve yoksulların yaşadığı ana mekân olarak **“mahalleler”**

¹⁷⁸ <http://www.sinemaloji.com/kategorisiz/sinema-ve-mekan-ozdes-ikilik>, 25.04.2010, “Sinema ve mekan, özdeş ikilik”

kentin ana eksenindedir. İstanbul'un varoşlarında kenar bir mahallede iki gencin hayalleri vardır. Yaşadıkları bu sefil yer onlar için bir çöplüktür. Gençler bu mahalleden kurtulmak için mücadele verirler.

Film, İstanbul'un Gazi mahallesinde geçmektedir. Gazi mahallesi anlatı yapısının ayrılmaz bir parçası olarak filmde yer almıştır. Bu bölgede etnik ve dinsel olarak farklı insanlar yaşamaktadır. Ölen kardeşi Veysel'in katilini arayan, askerden yeni gelen Semih, asker/sivil çatışması ile sosyal adaletsizliğin yaşandığı bir yerde, kardeşinin intikamını almak istemektedir. Bu bağlamda Gazi Mahallesi 'Öteki İstanbul'un bir simgesi haline gelmiştir.



Şekil 3. 138

Gazi Mahallesi, Başka semtin Çocukları



Şekil 3. 140

Gazi Mahallesi, Başka semtin Çocukları



Şekil 3. 139

Gazi Mahallesi, Başka semtin Çocukları



Şekil 3. 141

Gazi Mahallesi, Başka semtin Çocukları

Çatılar karakterlerin özlemlerini, arzularını ve yaşadıkları yeri çöplük olarak gören gençlerin psikolojik durumunu göstermektedir. İstanbul'un arka yüzünde öteki İstanbul'u temsil eden mahalleleri, çatıları ve sokakları ile Gazi mahallesi, hayatta kaybetmeye mahkûm edilmiş insanların içine düştükleri çıkmaz durumu yansıtmaktadır. Asıl eleman olarak kentsel mekânların kurgulandığı filmde, Gazi mahallesi ve çevresinin metropoliten kent yaşamından uzak, soyutlanmış ve kıyıda köşede kalmış bir bölge olduğu söylenebilir.

Yönetmen, iki farklı bölge arasındaki farkı daha iyi yansıtabilmek için arka plandaki yüksek binaları kullanmıştır. Karakterin iç dünyasına kapanması, yaşadığı bunalım, binaların yaratmış olduğu sıkışıklık, kapalılık gibi duygular ile betimlenir. Çatılar nirengi noktaları olmalarının yanı sıra, gazi mahallesinin bir bölge olduğu izlenimini vermektedir.

Schaal'a göre film mimarlığı ruhsal mekânlar, çevreler, durumlar ve imajlar üzerine çalışan bir anlam mimarlığıdır. ⁽¹⁷⁹⁾Çerçevenin içinde önemsiz ya da bir şey anlatmayan hiçbir şey yoktur. Kent dokusu doğal ve gerçekçi bir mekân kullanımı ile kurgulanmıştır.

11'e 10 Kala filminde tutkulu bir koleksiyoncu Mithat Bey ile Emniyet Apartmanının kapıcısı Ali'nin hikâyesi anlatılır. 11'e 10 Kala filminde Mithat Bey'in kent içinde dolaştığı sahnelerde mekânlar onun koleksiyonu kadar geniştir ama Ali'nin dolaştığı sahnelerde daha sınırlı bir mekân kullanımı vardır. İstanbul **Eminönü, Sirkeci, Karaköy** gibi mekanlarıyla doğallaştırılmış bir kent olarak, uzun planlar ve sabit çekimler ile temsil edilmiştir.

Eminönü otobüs garı planında, görsel ağırlık otobüsler üzerindedir. Otobüslerin düzensiz bir şekilde sıralı olması kompozisyonu güçlendirmiştir. Sabit çekim ile kentin durağan ve hareketsiz görünümüleri ve kalabalık noktaları ile Mithat Bey'in yıllardır biriktirdiği geniş koleksiyonuna gönderme yapılmıştır. Mekân atmosferi ile kent hayatının zamansal boşlukları gösterilmiştir. 11'e 10 Kala filmindeki gerçek mekânlar uzun planlar ile kesintisiz bir şekilde gösterilmiştir. Var olan mevcut mekân kullanımı mümkün olduğunca gerçeğe yakın bir şekilde, farklı kamera açıları ve hareketleri ile yansıtılmıştır. Filmde durağan mizansenler, sabit ve uzun çekimler ile kent hayatının hareketsiz görünümüleri, Mithat Bey'i kent içinde gezindiği sahnelerde ise hareketli kamera ile kent deneyimleri belgesel niteliğinde yansıtılır. Eminönü, çarşı asil elemanlar olarak, Sirkeci ve Eminönü otobüs durağı tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanmıştır.

Kentin kalabalık noktalarının dışında hareketsiz, durağan kent görünümüleri ile birbirine karşıt bir mekân kullanımı söz konusudur. Otobüslerin olduğu planda

¹⁷⁹ Gütan, s.56, Schaal'den aktaran Gütan

Mithat Bey'in yıllardır biriktirdiği koleksiyona gönderme yapılmıştır. Eminönü çarşısı ve Sirkeci'deki insan kalabalığı ve arabaların duruş şekilleri ile sıkışıklık, yığılma vardır. Mimari ve mekânsal öğeler anlatı yapısını güçlendirmiştir ve mekân kurgusunda belirleyici olmuştur. Bu bağlamda kent gerçekliği olduğu gibi sunulmuştur.

Jacobs'a göre film kamerası fiziksel mekânla devamlı uğraşmaktadır. Bütünün içindeki parçaları farklı kamera pozisyonları, mekânsal uzaklıklar ve bakış noktalarından gösterir. Bütünün içindeki parçalar konuya fiziksel sınırlamalar getirmektedir. ⁽¹⁸⁰⁾ Filmsel zaman ve filmsel mekan anlatımı doğrudan etkiler. Zamanın ve mekanın filme ait yeni biçimleri vardır. Mekandaki ayrıntılar, kentsel deneyimlere bağlı olarak bireyin dünya ile kurduğu ilişkilerin sınırlarını genişletebilme gücünü, varoluşumuzu güçlendiren öğelerdir.



Şekil 3. 142

Eminönü-Sokak, 11'e 10 Kala



Şekil 3. 143

Eminönü-Çarşısı, 11'e 10 Kala

Mekan kullanımında sabit çekimler, zamansal boşluklar, kentin durağan, hareketsiz görünüşleri ve kalabalık noktaları ile Mithat Bey'in yıllardır biriktirdiği geniş koleksiyona gönderme yapılmıştır. Eminönü durağındaki otobüsler çekim tekniklerinde panoramik bir şekilde sunulmuştur.

Sirkeci'de caddenin sağ ve sol tarafında duran sıralı arabalar ve arka planda birbirine yakın binalar, mekan atmosferinde sıkışık, içe dönük bir etki yaratmaktadır. Mekan kullanımında karakterin koleksiyonlarına olan bağımlılığının vurgulanabilmesi için insanlar, mimari ve görsel öğeler figür olarak kullanılmış ve gerçeği abartan bir bakış açısıyla sunulmuştur. Filmin mekan kurgusunda mimari ve görsel öğeler ile Mithat Bey'in hafızasındaki koleksiyonlar arasında bağlantı kurulmuştur.

¹⁸⁰ Gülüş, s. 141 (Jacobs'dan aktaran Gülüş)



Şekil 3. 144

Eminönü Otobüs Garı,11'e 10 Kala



Şekil 3. 145

Sirkeci-Cadde,11'e 10 Kala

11'e 10 Kala filminde kentsel mekânlar dışında sokaklar ve mahalleler mekânsal ara yüzleri oluşturmaktadır. Tramvay durakları, sokak araları ve apartman önü filmin anlatı yapısıyla uyumlu mekânlardır. Ali kente yabancıdır ve kent hayatının karmaşasında bocalamaktadır. Ali'nin Sirkeci tramvay durağındaki planında tramvay ve tramvay hatları çerçevenin sol tarafına doğru verdikleri hareket duygusu kompozisyonu güçlendirmiştir. Ali'nin kent deneyimleri, doğal ve gerçek mekân kurgusu ile olduğu gibi verilmiştir.

Mekânlar tamamlayıcı elemanlar olarak, mimari öğelerin karakter üzerinde yarattığı psikolojik etki ile kurgulanmıştır. Karanfil mahallesinde kameranın alt açıda olması ile Ali'nin büyük binalar arasında kaybolduğu izlenimi verilmiştir. Binaların cephe dokuları, derinlik ve perspektif duygusu vermektedir. Mekânlardaki zamansal boşluklar, durağan mekân atmosferleri ile betimlenmiştir.



Şekil 3. 146

Karaköy-Tramvay Gişesi,11'e 10 Kala



Şekil 3.147

Karanfil Mahallesi,11'e 10 Kala

Uzak filminde mekânlar da aksiyon yoktur. Fotoğrafımsı karelerde karakterlerin, durağan mekânlar da sabit çekimler ile içinde buldukları yalnızlık, yabancılaşma ve gerilim yansıtılmaya çalışılır. Yusuf ve Mahmut'un içinde buldukları durum ile idealize ettikleri, hedefledikleri hayatlar arasında uçurum vardır. Yusuf, gemilerde çalışmak için İstanbul'a gelmiş ve kentlilik ile taşralılık arasındaki farkları

görmektedir. Karakterler ile izleyiciyi özdeşleştirmez. Ceylan izleyicinin her karede bir anlam yakalaması ve düşünebilmesi için boş çekimler ile zaman sağlar ve izleyicileri düşünmeye sevk eder.



Şekil 3. 148
Sultan Ahmet Meydanı, Uzak

Şekil 3. 149
Sultan Ahmet Meydanı, Uzak

Şekil 3. 150
Karaköy, Uzak

Sultan Ahmet Meydanında ve Karaköy'deki kar, var olan gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmasını ve kentin donuk, hareketsiz olarak algılanmasını sağlayan psikolojik bir olgudur. Sultan Ahmet meydanında karakterin genel planda sırtının kameraya dönük oluşu ile kent hayatına yabancı oluşu vurgulanmıştır. Banklar ve mimari öğeler Yusuf'un iç dünyasının sembolik olarak dışa vurumudur. Ağaç dalı kompozisyonda diyagonal bir etki yaratmıştır. Sultan Ahmet meydanı bir odak noktası olmasına rağmen filmdeki mekân kurgusunda kent kalabalığından soyutlanmış, donuk bir özelliğe sahiptir.

Karlar altındaki İstanbul soğuk, negatif bir mekân duygusu ile Yusuf'un kent hayatına tutunmaya çalışması ve kendisini İstanbul'a yabancı hissetmesi arasında bir ilişki kurulmuştur. Kentlilik ve taşrallık arasında bocalayan Yusuf, hayal kent olarak gördüğü İstanbul'da her gün hayallerinden biraz daha uzaklaşmaktadır. Sultan Ahmet Meydanı filmde tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Uzak filmde Sultan Ahmet bir bölge olarak yansıtılmıştır. Uzak filmi daha çok iç mekânlar da geçer. İç mekanlarda kapı, pencere gibi mimari öğeler ile mekan-karakter ilişkisi kurulmuştur. Mahmut'un tek başına yaşamayı sevmesi, annesinin rahatsızlığında bile sonradan haberi oluşu, kendi içinde bir kapatılmışlık yaşadığını göstermektedir. Filmin anlatı yapısında mekânların sanki daraltılmış olduğu hissi çekim teknikleri ile vurgulanır. Yönetmenin yakın çekimler ile birlikte karakterlerin hayata karşı kayıtsızlığı ve yabancılaşmasını yansıtmıştır.



Şekil 3.151

Mahmut ev, salon, Uzak (2003)



Şekil3.152

Mahmut ev, balkon, Uzak (2003)

Uzak İhtimal filminde Galata da müezzinlik yapan Musa, genç yaşta Rahibe olmak isteyen Clara ile yaşlı bir sahafın hayatlarının kesişmesiyle ortaya çıkan olaylar anlatılmaktadır. Olay örgüsü ile mekânlar arasında bir paralellik vardır. Filmde **Beyoğlu'nun tarihi semtleri, Kule dibi, Haliç, Karaköy ve Şile'de Tophane, Galata, Taksim, Eminönü, Sahaflar** gibi İstanbul'un kentsel mekânları vardır. İstanbul ilk sekansta ortaya çıkan sıkışmışlığı içerisinde yaşamaktadır. Clara'da kiliseyle evi arasında daracık bir hayata sıkışmıştır. Rahibe Anna'nın bakımı ile ilgilenmektedir. Filmde iki karakterin arasındaki sıcak duygu ve söylenmemiş bir aşk hikâyesine odaklanılmaktadır.

İstanbul çok kültürlü yapısı nedeniyle farklı inanç atmosferlerinin mekânları oluşmuştur. Filmdeki karakterler, şehir insanından farklı bir ruh haline sahiptir. Gerçekçi İstanbul görüntüleri vardır. Bu bağlamda filmin, kendine özgü kentsel mekânları ve değişik insan tipleri yarattığı görülmektedir. Musa'nın sokaklardan geçerken sırtı kameraya dönük ya da profilde kalmıştır. Çekim teknikleri izleyicinin karakterler ile özdeşleşmesini sağlamaz. Mekânlar, filmin içinde başrol oyuncusu gibidir ve film ile bütünleşmiştir. Galata, Tophane, Karaköy, Haliç, Kuledibi gibi mekânlar asıl elemanlar olarak anlatı yapısını güçlendiren zamansal boşluklara sahiptir. Mekânlardaki zamansal boşluklar ile doğal ve gerçekçi bir mekân kurgusu yaratılmıştır.



Şekil 3. 153

Galata, Uzak İhtimal-Fazıl Çoşkun,2008



Şekil 3. 154

Galata, Uzak İhtimal-Fazıl Çoşkun,2008

İstanbul'a perspektif ama farklı bakış açılarından yaklaşan Uzak İhtimal filminde, duyguların dışı vurumu ince ve naif bir şekilde sunulmuştur. Liseli âşıkların uzaktan yer yolu gözlemesi, tesadüfi karşılaşmalar, camide kilise tespiti çekmek, tertemiz tabakları tekrar tekrar durulayıp silmek gibi ince detaylar ile yansıtılmıştır.

Uzak İhtimal filminde İstanbul'un kent dokusunda yer alan camiler, minareler ve külliye yapıları anlatı yapısıyla bağlantılı olarak sık sık gösterilmiştir. Filmde iki farklı kültürden gelen insanların birbirlerine olan uzaklığı kent dokusunun mimari öğeleri ile anlatılır. Galata kentin görsel, estetik ve tarihi yönünü vurgulayan bir bölge olması nedeniyle mekân kurgusunda tercih edilmiştir.

Şehrin içinde büyüyen bir aşk hikâyesine sahip olan bu filmde, tarihsel mekânlar ön plandadır. Her iki dinin sembolleri sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Filmde, mekânların ruhu kartpostal estetiğinden uzak başarılı kompozisyonlar ile anlatılmıştır. Taksim, Musa'nın kente ilk geldiği zaman filmde tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Musa'nın kent izlenimlerini ve kenti keşfetmesini gösteren ve mekândaki mimari öğelerin, binaların arka plandaki boşluğu doldurduğu görülmektedir. Mekân kullanımında binaların cephe dokularının kompozisyonda yarattığı perspektifsel duygudan yararlanılmıştır.

Barbara Bowen'in Capra, Lubitch ve Wyler gibi yönetmenlerin filmlerinden sinemada mekân tasarımı için belirlemiş olduğu noktalardan biride mekân kurgusunda bakışın yönlendirilmesi yani perspektifsel etkinin verilebilmesidir. Çerçeve içi çerçeve tekniği, çerçeveyi kurarken mekânın tanımlanması, sinematografik olarak derinlik etkisi yaratılabilir, anlatı yapısındaki dramatik

durumlar mimari öğeler ile vurgulanabilir (merdiven, kapı, pencere) ya da merak uyandıracak mekân izlenimi oluşturulabilir.⁽¹⁸¹⁾

Uzak İhtimal filminde Musa'nın kent hayatına olan yabancılığı Taksim'in kozmopolit yönü ön plana çıkarılarak vurgulanmıştır. Bina cephe dokuları çerçevenin sağ tarafında kompozisyonu güçlendirmektedir. Binalar, tamamlayıcı elemanlar olarak karakterin kaybolduğu hissini uyandırmaktadır. Bu bağlamda Lynch'in ortaya koyduğu çevresel imaj kavramındaki kaybolmuşluk hissi, insanın ikamet eylemindeki çevresel kalite, biçim ve renklerle oluşturulan güçlü zihinsel yapılar yoluyla elde edilebilen 'imajlaşabilirlik' olgusuna mekan kullanımı ile yapılmıştır.⁽¹⁸²⁾



Şekil 3. 155

İstiklal Cad.(Uzak İhtimal-Fazıl Coşkun)



Şekil 3. 156

İstiklal Cad.(Uzak İhtimal-Fazıl Coşkun)

Uzak İhtimal filminde, Galata bir bölge olarak görülmektedir. İnişli, çıkışlı, hafif eğimli, yokuşlu ve merdivenli sokakları ile ortak karakteristik özelliklere sahiptir. Filmde yaşanamayacak olan bir aşk hikâyesi mekânlar ile betimlenir. Nostaljik bir semt imgesi olan **Galata**, eski binaları, kiliseleri ve Galata Kulesiyle farklı bir dokuya sahiptir. Filmde mekânlar belli bir durağanlık ile yansıtılmıştır.



Şekil 3. 157

Galata, Uzak İhtimal



Şekil 3. 158

Galata, Uzak İhtimal

¹⁸¹ Adiloğlu Fatoş, “Sinemada Mimari Açılımlar; Halit Refiğ Filmleri”, İstanbul: Es yay, 2005, s.25

¹⁸² Koçyiğit Gülhan Rıfat, “Mimarlıkta yersizleşme ve yerin yeniden üretimi”, İstanbul: Mimar Sinan Üni. Güzel San. Fak. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2007, s.48

Taksim ve Galata bölgeleri arasında doku, alan, form, ayrıntı, sembol ve yapı tipleri açısından farklılıklar vardır. Mekânsal ara yüzlerin sürekliliği ve mimari öğelerin, kompozisyonu güçlendirmesi ile mekân kurgusu arasında bir bütünlük söz konusudur. Galata, nostaljik bir semt olarak içedönük, Taksim ise metropoliten kent olarak dışadönük hayatın izlerini taşımaktadır. Taksim gezi parkında yalnızlık, melankoli gibi duygular hâkimdir.



Şekil 3. 159

Taksim otobüs durağı, Uzak (2003)



Şekil 3. 160

Taksim Gezi Parkı, Uzak (2003)

Uzak filminde kent soğuk, bunalımlı ve sıkıcıdır. Taksim gezi parkı tamamlayıcı eleman olarak kurgulanmıştır. Yusuf'un hoşlandığı kız sevgilisi ile parkta buluşur. Yusuf'un yaşadığı her olay onu kent gerçekliği ile yüzleşmeye ve hayal kırıklığına iter. İki filmde mekânlar karakterlerin arkasındaki boşluğu dolduran bir fon olarak değil, tamamlayıcı ve asıl elemanlar olarak yer almıştır.

Fredric Jameson'a göre post-modern kapitalist mekân zihinsel olarak birleştirilmesi güç, birbirinden kopuk parçalardan oluşmaktadır.⁽¹⁸³⁾ Bu bağlamda sinemasal mekân, gerçek mekândaki toplumsal ve estetik referansları temel alarak yeniden üretilmektedir. Barbara Bowman, hikâye mekânının uzamsal ilişkiler ve mekânın elementleri etrafından organize edildiğinin altını çizer.⁽¹⁸⁴⁾

Uzak filminde Taksim gezi parkında kızın bekleyişi genel planda gösterilerek, Yusuf'un kızla ilgili kurmuş olduğu hayallere olan uzaklığı mekân kullanımı ile vurgulanmıştır. Sabit kamera ve durağan mekân atmosferinde, çerçeve içinde karakterler hareket ederler. Ceylan sinemasında gerçek mekânlar anlatı yapısında karakterlerin özelliklerin vurgulayan tamamlayıcı ve asıl elemanlar olarak

¹⁸³ Tüzün, s. 13 (Jameson'dan aktaran Tüzün)

¹⁸⁴ Adiloğlu, s.148

kurgulanmıştır. Parktaki lambalar, mobilyalar, çöp kutuları gibi mimari öğeler kullanılmıştır.

Filler ve Çimen filminde fiziksel peyzaj kent görünümü ile yansıtılmıştır. Filmin adından da anlaşılacağı gibi fillerin tepişmesinde altta kalanlar ezilmektedir. Otel ve marina'da mafya ve çete liderlerin gizli ve karanlık işlerini çevirdiği mekânlar dışında kentin kıyısında köşesinde kalmış insanların olduğu bölgeler sembolik bir anlatım aracı olarak kurgulanarak mekân kullanımında karşıtlık ilişkisi kurulmuştur. Filler ve Çimen filminde anlatı yapısı ile uyumlu bir mekân atmosferi vardır. Kentin genel görünümünde gri ve soluk renkler hâkimdir. İstanbul, binalar ile çevrili bir kenttir. Uzak filminde de soğuk bir kent izlenimi vardır. Filmlerin mekân kurgusunda kentin negatif özellikleri doğal ve gerçekçi mekân kullanımı ile yansıtılmıştır.



Şekil 3.161

Taksim Gezi parkı, Uzak, 2003



Şekil 3.162

Taksim Gezi parkı, Uzak, 2003



Şekil 3.163

Kentin üst açıdan görünümü,

Filler ve Çimen



Şekil 3.164

Kentin üst açıdan görünümü,

Filler ve Çimen

3.1.4 Sınırlar (Edges) :

Sınırlar duvar, kıyı, demiryolları, bina yüzeyleri ile sahiller olarak tanımlanmaktadır. Sınırların mesafeleri boyunca formlarının sürekliliğinin korunması gereklidir. İki bölgeyi birleştiren bağlantı noktaları ya da iki bölgeyi birbirinden ayıran duvarlar olabilirler. Ulaşım aksları olarak algılanmazlar. Doğrusal öğelerdir.⁽¹⁸⁵⁾ Kevin Lynch'in kent imgesi üzerine yaptığı zihinsel haritalar patikalar/yollar, kenarlar/sınırlar, mahalleler/semterler, kavşaklar/boğumlar ve nirengi noktalarıdır. Boğaz, hem bir patika hem de bir sınır teşkil eder. İki aşama arasındaki geçişi temsil etmektedir. Bu bağlamda kenarı ifade eder.

Uzak filminde sınırlara çekim teknikleri ile mekânın betimlemesi yapılır. Boğaz, İstanbul'un en önemli kent imgelerinden biri olmakla birlikte sınır işlevine sahiptir ve iki kıta arasındaki geçişin kapısıdır.⁽¹⁸⁶⁾ Fındıklı Sahili'nin boğaz'a bakan tarafı, vapurlar ve vapur sesleri kent ile özdeşleşen imgeler olduğunu söyleyebiliriz. Burası oldukça tenha, ıssız ve soğuk bir mekân algısı izlenimi vermektedir. Uzak'tan geçen vapurlar, Mahmut'un hayatında gerçekleştiremediklerini imgelemektedir.

Mahmut ve Yusuf arasındaki dramatik gerilimler mekânlara yansımıştır. Yusuf kasaba ortamından uzaklaşmak için İstanbul'a gelmiştir. Bu bağlamda İstanbul onun için hayallerini simgelemektedir. Mahmut'un paralel olarak kapalı bir ev ortamı ile sınırlı olduğunu söyleyebiliriz.⁽¹⁸⁷⁾ Mahmut'un dış çevresiyle iletişimsizliği, rutin hayatı ve sınırlı ilişkileri diyalogsuz sahneler ile anlatılır.

Filmde karakterler arasındaki yabancılaşma ve kendi içlerine kapanma arzusu onları çevreleyen yaşam ve nesnelere bağlantılı olarak mekânlara yansımıştır. Fındıklı Sahili'nin boğaz'a bakan tarafı, vapurlar, vapur sesleri ile buranın, kentsel imge öğesi olarak sınırı oluşturduğunu söylenebilir. Mahmut'un taşralı ile kentli kimliğinin arasında gidip gelmesini simgeleyen ayırıcı öğe olarak taşralı kimliğine uzaktan bakması anlamına gelmektedir.

¹⁸⁵ Lynch Kevin, (Çev: İrem Başaran), "*Kent İmgesi*", İstanbul: Türkiye İş Bankası: Kültür yay. (2010), 1.Baskı, s.110

¹⁸⁶ http://www.nbcfilm.com/uzak/press_dogubati.php 23.04.2010

¹⁸⁷ http://www.nbcfilm.com/uzak/press_dogubati.php 16.03.2010

Mahmut'un hayat kadınları ile arasındaki ilişki ve eski eşini hala sevmesine rağmen ona bunu söyleyememesi gibi başarısızlıklarını yüzüne vuran bir mekân atmosferidir. Burada kentli olmanın acımasız yönü ile taşralılığa duyulan bir özlem vardır. İstanbul'un kalabalık ve gürültülü ortamlarından uzak olmayı kendi yalnızlığı ile baş başa kalmayı sevmektedir. İstanbul'un kalabalık, gürültülü ve karmaşık ortamlarından uzak olmasına bir gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda Fındıklı Sahili'ne gitmesi arasında bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Ceylan, Mahmut'un içinde bastırılmış olduğu duyguları, uzun çekimler ve kamerayı oyuncudan uzaktan tutarak sanki biri dışarıdan gözetliyormuş gibi betimlemeye çalışır. Ceylan'ın sineması deneyimler üzerine kuruludur. İzleyicinin bunu filmdeki karakterler gibi yaşayarak anlaması için sinema dili yalın ve sadedir. Antonioni ve Angelopulos sinemasında olduğu gibi mekânlar da ölü zamanlar vardır. Mahmut taşra kimliğine uzaktan bakmaktadır ve onun tanıdığı bildiği bir duyguyu yeniden yaşamasına neden olmuştur. Fındıklı sahilindeki kayalıklar ve ağaçlar Mahmut'un taşralı kimliğine gönderme yapmaktadır.



Şekil 3. 165

Fındıklı Sahili, Uzak



Şekil 3.167

Fındıklı Sahili, Uzak



Şekil 3.166

Fındıklı Sahili, Uzak



Şekil 3. 168

Fındıklı sahilini, Uzak

Mahmut'un yalnızlığı ve kentle kurduğu mekânsal ilişki yalın kompozisyonlar içinde gösterilmiştir. Mahmut'un bankta oturduğu karede geminin ve teknenin farklı yönlerde olduğu görülür. Nuri Bilge Ceylan sinemasında açık imgeler vardır. Filmin final sahnesinde hava rüzgârlıdır ve denizden tek tük gemiler geçmektedir. Mekân atmosferi olarak hüznü ve melankolik bir yapı vardır. Sol tarafta duran lamba kompozisyondaki boşluk duygusunu önler. Boğaz, İstanbul İkonografisidir.

Mahmut cebinden, Yusuf'un daha önce ona ikram ettiği Samsun sigarasını çıkarır. Yusuf sigara paketini odasında düşürmüştür. Sigarayı yakar ve kokusunu, tadını duymak istiyormuş gibi bir süre bekler. Mahmut için Samsun sigarası içmek taşra günlerinden kalma bir alışkanlıktır. Samsun sigarasını içmesi geçmişte kalmış, unuttuğu başka şeylerde geri gelmiş gibidir. Mahmut'un yakın plan yüzüyle sahne kararır ve film biter. Vapur ve dalga sesleri devam etmektedir. Açık imge, izleyicinin duyumsal belleğine seslenmektedir. Filmin kesin bir sonu yoktur. İmgeler farklı çağrışımlara, izlenimlere açılmaktadır.

Mahmut kendisiyle baş başa kaldığı Fındıklı Sahili'nde kendisini sorgulamaktadır. Filmin son sahnesinde Mahmut, eski eşi Nazan'ın Kanada'ya gitmesi ve Yusuf'un evi terk etmesi ile daha önce yaşamış olduğu bir durumla tekrar karşılaşmış gibi bir duygu vardır. Dış ses olarak vapur, dalga ve martı sesleri ile karakterin yaşadığı durum betimlenir. Mekân atmosferinde sessizlik durağan mizansen ve uzun çekimler ile yapılır. Kamera sabittir, 90 ve 180 derecelik çevrilmelerle mekânın tasviri yapılır. ⁽¹⁸⁸⁾

Son dönem türk sinemasında ise boğaz kıyılarının olduğu yerlerde yalılar, köşkler gibi üst gelir grubunun oturduğu mekânları görebilmek mümkündür. Yeşilçam dönemindeki filmlerde kentleşme henüz tamamlanamadığı için insanlar, mahalle ölçeğinde yaşamını sürdürmüşlerdir. Gemide filminde sınır noktaları olarak boğaz kıyıları, sahil, köşk ve yalılar gösterilir. Geminin güvertesinden yapılan çekimler ile kent silüetinin doğal yapısı ve fiziki görünümü bir dekor gibi durmaktadır.

C Blok'ta Tülay'ın eşiyle, hizmetçisiyle ve Halet'le olan iletişimsizliğini, yalnızlığını ve melankoliyi anlatan kentsel mekânlar modern kentlerdeki bireyin ruh

¹⁸⁸ Özdamar, s.49

durumunu da betimlemektedir. Karakterin film içinde kendisini sorgulamaktadır. Yalnız kalması ve içine kapanması aslında onun şimdiye kadar hayatında hiç fark etmediği ya da önemsemediği şeylerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tülay bir arayış içerisindedir. Ama bu bilinçsiz bir arayıştır.

C Blok filminde Ataköy bölgesine yakın sahil kesimi, sınır noktasını oluşturur. Sahil kesiminin arka planında kalan bloklar, bireyin dış dünyaya olan kapalılığını ve yalnızlığını yansıtan nirengi noktalarıdır. Tülay'ın kendi içinde yaşadığı karmaşa, bunalım ve yalnızlık yaşadığı devasa blokta ve çevresinde daha net bir şekilde vurgulanmıştır. Tülay farklı zamanlarda, farklı ruh halleri ile hareket etmektedir. Zeki Demirkubuz bu filmde kent hayatında sıkışıp kalmış ilişkileri, **İstanbul'un ara sokaklarında ya da kenar mahallelerinde** anlatmak yerine **blokları** tercih etmiştir. Deniz kenarında, çerçevenin soluna doğru uzanan çizgi, perspektif bir etki sağlar. Diğer karede ise arka plandaki bloklar, diğer binalardan devamlılık ilkesine göre ayrılmıştır. Bloklar kendi içinde bir süreklilik duygusu yaratır.



Şekil 3. 169

C Blok,1993



Şekil 3. 170

C Blok,1993



Şekil 3. 171

Sahil, Filler ve Çimen,



Şekil 3. 172

Sahil, Filler ve Çimen,

Filler ve Çimen filminde Havva otel sahibinin oğlu Devrim'den hoşlanmaktadır. Anlatı yapısında sahil, Havva'nın Devrim ile ilgili kurduğu hayalleri betimleyen bir mekân olarak kullanılmıştır. Havva ve Devrim birbirinden farklı karakterlerdir. Mekân kurgusunda sahil'in Havva ve Devrim arasındaki sınırları da görsel olarak betimleyen bir mekân olduğu söylenebilir. Havva'nın otele yemek almaya gelirken tesadüfen Devrim'i yaralı bir halde bulması ile Havva ve kardeşinin hayatı değişecektir. Devrim onun evinde kalır. Yurtdışına çıkması gereklidir. Havva, kardeşinin pasaportuna onun resmini yapıştırmayı dener ama başarılı olamaz. Devrim'in evinde giderler.

Havva evde pasaportu ararken Devrim ve yardımcısının eşcinsel içerikli fotoğraflarını görür. Devrim ve Havva yakalanır. Yaşanan bu karmaşada en şansız Havva'dır. Bu olay kardeşinin ölümüne neden olur. Havva'nın Devrim ile ilgili umutları da eşcinsel fotoğraflardan sonra yok olmuştur. Filmin anlatı yapısında kaos, şans, şanssızlık ve raslantı gibi temaların karakterlerin hayatını olumlu ya da olumsuz bir şekilde etkilediğini söyleyebiliriz.

Organize İşler filminde İstanbul'un sınır/kenarları yani görünmeyen bambaşka bir yüzü gösterilir. Sınır noktası olarak yine Sarayburnu sahili vardır. Metropole taşınan hikâye, daha acımasız kuralların hâkim olduğu bir dünyaya bizi sokmaktadır. İstanbul, bir suç şehridir. Filmin hikâyesi, İstanbul'un estetik görüntüleri eşliğinde geçmektedir. Kentin arka sokaklarında illegal işler döner. İstanbul görüntüleri, hikâyenin tam tersine izleyicide huzurlu bir kent izlenimi vermektedir.

Kentin panoramik görünümleri, boğaz kıyılarının girinti ve çıkıntıları ile oluşan diyagonal etki kompozisyonu güçlendirir. Binalar, camiler, köşkler, yalılar, gökdelenler İstanbul'un mekân atmosferinde kent dokusunu oluşturan önemli mimari öğelerdir. Sınırlayıcı öğeler, mekan oluşumunda en önemli göreve sahiptirler. Sınırlamada var olan ya da kullanılan engeller sınırladıkları bölge kadar önem taşımaktadır.



Şekil 3. 173

Boğaz Kıyısı, Organize İşler



Şekil 3. 174

Boğaz Kıyısı, Organize İşler



Şekil 3. 175

Haliç Kıyısı, Organize İşler



Şekil 3. 176

Boğaz kıyısı, Organize İşler

Duvara Karşı filminde **Haliç kıyısında** bir grup saz ekibinin ve şarkıcının görüldüğü yer sınır noktası /kenar işlevine sahiptir. Film, bir cami silüetinin önüne yerleşmiş olan fasıl heyetinin müziği ile başlar. Filmin bazı bölümlerinde geçiş motifi olarak bu fasıl heyetini tekrar görürüz. Filmin dramatik yapısına paralel olarak masalsi ve oryantalist bir hava katan fasıl heyeti, hikâyenin de değişim noktasıdır. ⁽¹⁸⁹⁾ Sibel'in, İstanbul'a gelmesi ile hayatı daha da kötüye gitmeye başlar ve yaşadığı açmazlar ve sorunlar ile bir seçim yapmak zorunda kalır. Cahit hapisten çıktıktan sonra, İstanbul'a gider. Cahit ona Mersin'e gitmeyi önerir. Sibel ilk başta bu fikre sıcak baksa da sonunda ailesinin yanında kalacaktır.

¹⁸⁹ Pösteği Nigar, “**Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması**”, İstanbul: Es yayınları, 2005, 6. Basım, s.241



Şekil 3. 177

Haliç Kıyısı (Duvara Karşı-F.Akın)



Şekil 3. 178

Haliç Kıyısı (Duvara Karşı-F.Akın)

Bir film için yaratılan mekân atmosferi bize birden fazla duyguyu çağrıştırabilir. Öykülerde kimi zaman geçmişe duyulan özlem göze çarpar. Bu bağlamda yeni türk sinemasında çocuksuluk, masumiyet, mutluluk temalarını içeren nostaljik tür ortaya çıkmıştır. Her filmin anlatı yapısında, yukarıda bahsettiğimiz temalar, imgeler ve mekân atmosferi ile bir çağrışım yapılır.



Şekil 3. 179

Deniz kenarı, Filler ve Çimen (2000)



Şekil 3. 180

Deniz kenarı, Filler ve Çimen (2000)



Şekil 3.181

Deniz kenarı, Filler ve Çimen (2000)

Şekil 3.182

Deniz kenarı, Filler ve Çimen (2000)

Havva kardeşini sahile getirmiştir. Kardeşi balonlara ateş etmek istemektedir. Tekerlekli sandalyeye bağlı olarak yaşayan kardeşini tedavi ettirmek isteyen Havva'nın ve kardeşinin hayallerini simgeleyen gemi mekan kullanımında metaforik bir anlama sahiptir. Geminin yana yatık oluşu iki karakterin hayata dair taşıdıkları umutların azaldığını göstermektedir. Havva, ebru sanatı ile uğraşmaktadır

Denize yansıyan flu gemi görüntüleri ile ebru'nun sudaki biçimleri arasında mix geçişler bağlantı kurulmuştur. Havva, filmde öyküden öyküye geçiş noktası olarak görülürken, bu sahnede Havva'nın hayallerinin gemi ve ebru sanatı arasında geçiş noktası olduğu görülmektedir. Filmin anlatı yapısındaki kaos'tan ayrı olarak ebru sanatı Havva'nın hayata karşı dik duruşunu, az da olsa umutlarını anlatmaktadır.

Mekân kurgusunda gemi fiziksel görünümü ve yana yatık olması ile bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Denize yansıyan flu gemi görüntüleri karakterlerin iç dünyasının bir tezahürü, dışa vurumu olarak yansıtılmıştır. Sinema ve mimarlık ilişkisi metaforik olarak yansıtılmıştır. Gestalt teorisindeki zemin-figür ilişkisine göre öne çıkarılarak kullanılan mekân figür etkinliğine sahiptir. Mekân kategorize edilerek kurgulanmıştır.



Şekil3.183

Şekil 3. 184

Şekil 3. 185

Filler ve Çimen (2000)

Barbara Bowman'a göre mekânın sadece mimari olarak değil, metaforik olarak da kullanılabildiğini ve nesnelerin yakın çekimler ile mekânlaşabildiğini belirtir. Film mekânı nesnelerle boş ya da doludur.⁽¹⁹⁰⁾ Suya batmakta olan devrik gemiyle, sudaki yansımalara paralel olarak ebru teknesine damlayan boya damlacıkları görülür. Havva'nın karışık, gizemli ve çaresizlik içindeki ruh hali ve ebru arasında bir bağlantı kurulmuştur.⁽¹⁹¹⁾

¹⁹⁰ Tüzün Seda, s. 16 (Bowman'dan aktaran Tüzün)

¹⁹¹ Güngör Can Arif, "*Derviş Zaim Sineması'nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen- Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat*", İletişim Fakültesi Dergisi, s.52



Şekil 3. 186

Şekil 3. 187

Şekil 3. 188

Deniz kenarı, Filler ve Çimen (2000)

Uzak filminde Yusuf, iş bulmak için Karaköy'e tersanesine ve Eminönü'ne gitmektedir. Karaköy tersanesindeki yan yatmış gemi, Yusuf'un İstanbul'daki hayallerinin gerçekleşemeyeceğini simgelemektedir. Kar, anlatı yapısı ile mekân ilişkisinde karakterin içinde bulunduğu durumu, yalnızlığını betimleyen bir imgedir. Karaköy tersanesinde, karaya vurmuş, karlarla kaplı gemi ironik bir şekilde Yusuf'un hayallerine gönderme yapmaktadır. ⁽¹⁹²⁾ Film içinde İstanbul ıssız ve soğuk bir kent olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kentli-taşralı portrelerin çevresel unsurlar ile kaynaştırılarak, doğa- insan ahengi ile filmde temsil edildiği söylenebilir. Üzerlerine kar yağmış tekneler, gemi zincirinin uncundaki küçük nesne durağan imgelerdir. Uzak, bir kent filmidir. Beyazlar içindeki kent anlatılır. Bu bağlamda kentin görsel sunumu da ön plandadır. Kompozisyonda vurgulanan öğeler, sınırlanan bir mekanın işlevsel, simgesel veya biçimsel olarak anımsanmasını sağlayan güçlü öğeleridir.



Şekil 3.189

Şekil 3. 190

Şekil 3. 191

Karaköy Tersanesi, Uzak,

¹⁹² Elmacı, s.96.

İstanbul karla kaplıdır. Film çekim tarihlerinde kar yağması Yusuf karakterinin içsel devinimlerini çok iyi yansıtmıştır. Mekân sesler ile tanımlanmıştır. Yusuf'un karda yürürken çıkardığı sesler, kartopu oynayanlar, vapur düdüğü, çan sesleri, köpek havlama ve kuş sesleri vardır. Ceylan İstanbul'u sesler ile özdeşleştirmiştir. Yusuf İstanbul'u yürüyerek tanımak istemiştir. Tren seslerinin geldiği yerde, tersanede geminin yan yatmış bir gemiyi görür. Dış ses olarak çan sesleri gelmektedir. Hem ses hem de görüntü ile Yusuf'un içinde bulunduğu ruh durumunu betimlenmiştir. Bu onun şimdiye kadar yaşamadığı, arzu duyduğu şeylerden ne kadar uzak olduğunu anlatmaktadır. Ardından siren sesleri duyulur. Ceylan İstanbul'u vapur düdüğü ile özdeşleştirmiştir. Yusuf fiziksel olarak kent de olmasına karşın gerçek anlamda kent de değildir.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde karakterlerin çevresiyle ve diğer nesnelere bir oyun içindedir. Uzak filminde **oyun** kavramı üç düzlemde görülmektedir. Karakterlerin çevresiyle kurduğu iletişim de belli bir istikrarsızlık, gerilim ve belirsizlik vardır. Sahneler sıralı olmakla birlikte tek bir bütün oluşturmazlar. Eminönü, Karaköy ve Haliç kıyılarında kültürel deneyim diğer mekânlara göre daha azdır. Mahmut'un gittiği mekanlarda kentin karmaşasından, kalabalığından ziyade huzurlu, dingin ve sade bir mekân atmosferi vardır. Karaköy tersanesi yakınlarındaki kahvehane onu taşralı kimliğini betimlemektedir. Bu bağlamda karakterlerin özelliklerine göre karşıt mekan kurgusu oluşturulmuştur.

Yusuf, Karaköy'deki kahvehane'de ise kendisini daha rahat ifade ederken, İstiklal caddesine geldiğinde kentin kalabalığı ve kaosun da bocalar. Kahvehanedeki diğer işsizler ile kent hayatına tutunmaya çalışan kişilerin içinde buldukları boşluğa vurgu yapılır. Mahmut'un caz müzikli bar sahnesinde loş ışıklı ve karakterin ruh halini betimleyen bir mekan atmosferi ile Ceylan, iki ayrı karakterin sahip oldukları iki ayrı kültüre vurgu yapmaktadır. Modern birey'in çevresine olan güveni azalmıştır. Mahmut kendi yalnız ve kapalı dünyasını betimlemekle birlikte, olaylara karşı daha duyarsız ve vurdumduymaz bir hale geldiğini göstermektedir. Gemide ve Uzak filmlerinde, erkeklerin hegemonik dünyasını yansıtan kahvehaneler bunalımlı ve klostorofobik bir mekan atmosferine sahiptir.



Şekil 3. 192

Kahvehane, Uzak (2003)



Şekil 3.193

Kahvehane, Gemide (1998)



Şekil 3.194

Cafe, Uzak (2003)

Connell'e göre bir kültürdeki farklı erkeklik biçimleri bir arada ve birbirine alternatif yaşam biçimlerini yaratır ve yaşam mekanlarındaki toplumsal mücadele içerisinde varlık gösterir. ⁽¹⁹³⁾ Bu bağlamda Uzak ve Gemide filminde, karakterlerin özelliklerine göre mekanın biçimlendiği söylenebilir. Son dönem türk sinemasında karakterlerin davranışlarının mekânı biçimlendirdiği görülmektedir.

Yusuf, kalabalıklar arasında kaybolmuştur. **İstiklal Caddesi, Taksim Parkı, sokaklar** onun kendi içinde yaşadığı karmaşayı da göstermektedir. Yusuf kent içinde sürekli sokaklarda dolaşmaktadır. Taksim'deki bir müzik marketçide, kitapçı da ve en son Beyoğlu sinemasının cafe bölümüne kadar bir kadını takip eder. Beyoğlu sineması pasajının merdiveni, iç mekân da **bağlaç hacim** işlevine sahiptir. **Fındıklı Sahili**, doğallık ve gerçeklik duygusunu yansıtan bir kent imgesidir. **Taksim ve çevresindeki mekanlar** karmaşanın ve umutsuzluğun mekânı ve kent imgesidir. Kentsel imge öğelerinin hepsi, etkileşim içinde ve çoğu kez ayırt edilemeyecek düzeyde çakışırlar.

Mahmut'un yaşadığı ev oldukça sade ve az eşyaya sahiptir. Ev, Mahmut'un kendi içine kapandığını göstermektedir. Yusuf ile arasına bir sınır koyar ve salonun kapısını kapattırır. Onun, iç dünyasına girmesine izin vermez. Yusuf bu sınırı aştığı takdirde ikisi arasında tartışmalar olur. Film içindeki mekânlar karakterlerin kişilik yapısına göre şekillenmektedir. Filmde, geniş ve boş mekânlar daha fazladır.

¹⁹³ Oktan Ahmet, "Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve/Erkeklik Bunalımının Sınırları",

İssız Adam filminde sınır noktası olarak **Bebek Sahili kıyıları** görülmektedir. Ada ve Alper'in sırtı kameraya dönüktür. Çerçeve içinde başka bir çerçeve daha varmış izlenimi verilmiştir. Filmin son sahnesinde, **deniz kenarında** küçük bir kızın dans edişini izleyen Alper'in geçmişe ve çocukluğuna duyduğu özlem vurgulanmıştır. Mekân görsel olarak yalnızlığı betimlemektedir. Yeni türk sinemasında İstanbul'un oluşturduğu görsel atmosfer ve imgeler, toplumsal belleğimizin bir temsilidir.



Şekil 3.195 Bebek Sahili (İssız Adam-Çağan Irmak)

Sabaha karşı sahile gelen Musa'nın içinde bulunduğu ruh durumu gündeğümü ile kent silüetinde mekan ve zaman bütünlüğü kurulmuştur. Uzak İhtimal filminde, İstanbul'da kurduğu hayalleri ve yaşadığı yalnızlığı simgeleyen gemi imgesi ile çerçevenin sağ köşesindeki Musa'nın duruşu, sabahın erken saatlerinde hafif sisli ve gri tonlarındaki mekân atmosferi bir bütünlük oluşturmuştur. Sahil, sınır noktası olarak Clara ile arasındaki kültürel farklılığı vurgulamaktadır. Mekan kullanımında zamansal geçiş vurgulanmıştır. Kompozisyonda noktasal etki sağlayan ışıklar mekan atmosferinde belirginleşmektedir. Sınırlayıcı öğeler mekan oluşumunda en önemli göreve sahiptirler.



Şekil 3. 196

Boğaz Kıyısı, Uzak İhtimal



Şekil 3. 197

Boğaz Kıyısı, Uzak İhtimal



Şekil 3.198

Deniz kenarı, Uzak İhtimal



Şekil 3.199

Deniz kenarı, Uzak İhtimal

Uzak İhtimal filminde kent silüetinde küçük tekneler, arka planda azda olsa algılanan camiler ve görsel olarak gün doğumunun yaratmış olduğu atmosfer kompozisyonu güçlendirmiştir. Yukarıdaki karelerde ise banklar ve ağaçlar derinlik duygusu vermiştir. Çerçevenin içinde deniz görüntüsünün hâkim olması ise Musa'nın içinde bulunduğu durumu, Clara ile düşündüğü aşkın gerçekleşemeyecek kadar “uzak ihtimal” olduğu çağrışımını vermektedir.

Uzak İhtimal, Anlat İstanbul, 11'e 10 Kala gibi filmlerde kentsel mekânlar sınır noktaları olarak kullanılmıştır. Musa ve Clara'nın babası, iki ağacın ortasındaki bankta oturmaktadır. Ağaç gövdeleri, çerçevenin üçe bölündüğü izlenimini vermektedir. Arka planda cami silüetleri ve geçen vapur, karşı tarafın Eminönü olduğunu göstermektedir. Kentin fiziki yapısında binalar yan yana sıralanmış ve kümelenmiş olması sebebiyle burasının bir bölge olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 3.200

Galata-Uzak İhtimal (2008)

Anlat İstanbul'da batı masallarından uyarlanan hikâyeler ile kent farklı temalar doğrultusunda yansıtılır. Sınır noktaları ile nirengi noktaları birleşir. Kent silüetinde vapurlar, arka plandaki camiler vardır. Cami minareleri dikey hatları ile vapurlar oluşturdukları yatak etki ile çerçeve içinde farklı yönleri ortaya çıkarır. Vapurlar,

çerçevenin görsel ağırlığını oluşturmaktadır. Kentin sınır noktası flu mekân atmosferi, gri ve soğuk renkler ile betimlenmiştir. 11'e 10 Kala filminde Ali, kentin kalabalıktan uzak, açık ve ferah mekânlarını sevmektedir.



Şekil 3.201

Haliç Kıyısı, Kırmızı Başlıklı Kız, Anlat İstanbul



Şekil 3.202

Haliç kıyısı, Anlat İstanbul



Şekil 3.203

Eminönü İskele Yanı, 11'e 10 Kala (2009)

Limandaki vapurların dağınık ve birbirinden bağımsız oluşu Ali'nin kırdan kente göç ederken kurduğu hayalleri simgelemektedir. Mithat Bey ise sahil kenarında oturup, manzarayı izlemektedir. Görsel ağırlık bulutlar ile bankın yanındaki ağaç üzerindedir. Durağan mekân atmosferinde, mekânsal öğeler kompozisyonu güçlendirerek naif, sade bir anlatı yapısı kurar. Ali'nin olduğu planda vapurlar daha fazladır. Mithat Bey'in olduğu planda denizden iki gemi geçmektedir.

Mithat Bey, yıllardır biriktirmiş olduğu koleksiyonunu korumaktan başka bir hedefi yoktur. Eşyalara bağımlı hale gelmiş, bunun uğruna eşinden bile boşanmıştır. Ali'nin ise amaçları farklıdır. İki planda, karakterlerin hayata bakış açısı, mekân atmosferi ile gösterilmiştir. Ali'nin Galata Köprüsündeki tramvay gişesinden geçişi, sahildeki kayalıklarda sırtı kameraya dönük olarak duruşu, Mithat Bey'in yine sahildeki bankta oturduğu sabit çekim ve uzun planlar ile yansıtılır. Deniz kenarındaki gemiler ve kayalık karakterin umutlarını simgelemektedir. **Samatya sahilindeki**

bank ve ağaç, deniz kenarındaki kayalıklar ile uzaktan geçen gemiler doğa-çevre unsurları olarak, karakterin geçmişine olan bağlılığını ve koleksiyonlarına olan tutkusuna gönderme yapmaktadır.



Şekil 3. 204

Sahil, 11'e 10 Kala



Şekil 3. 205

Samatya Sahili, 11'e 10 Kala

Organize İşler filminde ise caminin haliç kıyısından kent görünümünde bir fon olarak kaldığı görülmektedir. Mekân, arka plan olarak kentin doğal ve fiziki güzelliğini yansıtmaktadır. Organize İşler filminde günbatımında şehrin mekân atmosferi, illegal işlere karışmış iki farklı karakter Asım Noyan ve Süpermen Samet'in yaşadıkları pişmanlıklar, huzurlu kent izlenimi verilerek yansıtılmıştır. Haliç kıyısı iki farklı karakterin kesişim noktası ve ortak mekanı olmakla birlikte, anlatı yapısında iyinin ve kötünün bulunduğu odak noktası olarak kullanılmıştır. Mekan kurgusunda karakterler ön plandadır. Şehrin görsel atmosferi arka planda fon olarak kullanılmıştır. Karakterlerin çerçeve içindeki konumları ile aralarındaki farklılıklar vurgulanmıştır.



Şekil 3.203



Şekil 3. 204

Haliç Kıyısı, Organize İşler (2005) Haliç kıyısından Galata Köprüsü, Anlat İstanbul (2004)

Anlat İstanbul filminde şehrin gün batımı doğal ve gerçekçi mekân kullanımı ile sunulmuştur. Arka planda kalan cami kentin estetik ve görsel yanını vurgulayan tamamlayıcı elemanlardan biri olarak kent dokusunda diğer mimari öğelere göre daha belirgindir.

3.1.5 Nirengi Noktaları (Landmarks) :

Nirengiler, kentsel mekânın özellikle referans noktalarıdır. Dışsal yapılarıyla insanların belleğinde bir imge olarak kalırlar ve kent ile özdeşleşirler. Kolay tanımlanabilen fiziksel oluşumlardır. Alçak çatılar arasında göze çarpan bir bina, kilise, bir işaret levhası, bir dağ, kubbe ya da bir dükkân nirengi noktası olabilir.

Eşkîya (1996) İstanbul klostorofobik ve ürkütücü bir kent olarak karşımıza çıkmaktadır. Kentin mekânsal olarak temsilinde **Beyoğlu'nun arka sokakları, çatılar** ve diğer kent imgeleri sinematografik zenginliği arttırmıştır. Fuhuş sektörü, mafya, sokak çocukları gibi toplumsal olgulara vurgu yapıldığı yerler olmuştur. Eşkîya filminde Baran'a göre kent özgürlük alanı olmaktan çıkmıştır.

İstanbul ürkütücü, kapalı ve yabancılaşmıştır. Anlatının tüm öğeleri, imgeler ve mekânlar hem geçmişe duyulan özlemi yansıtır. Filmin merkezindeki mekânlar 1990'lı yılların İstanbul'unu yansıtmaktadır. Baran, İstanbul'da kötülükler ile dolu bir ortamda bir masal kahramanı gibidir. Kötülüklerin şehri İstanbul'a yabancı kalan Baran'a yardım edecek kişi Cumali'dir. Cumali, "orospu şehir" diye İstanbul'dan söz etmektedir. Filmin sonunda **apartman çatıları**, tesadüfen atılan havai fişekler, eşkıyanın polislerden kaçması ve çatıdan kendini bırakması ile gökte bir yıldız kayar ve masal biter.⁽¹⁹⁴⁾

Boran, Cudi Dağı'nın tepesine benzettiği otelin çatısına çıkarak kente bakmaktadır. Baran, kenti hapishaneye benzetmektedir. Ona göre kent bir özgürlük alanı değildir. Baran kendini kapatılmışlık duygusu içinde hisseder. Eşkîya filmindeki çatılar, Güneydoğu'daki dağları çağrıştırdığı düşünülerek önceden tasarlanmıştır. Mekânın sessiz dili, gösterilenin ve onu getirdiği çağrışımlar ile yarattığı sezgilerden sorumludur. Mekanlar filme metaforik bir anlam katmıştır.

Eşkîya filminde mekân kullanımı birey ile ilişkilendirilerek oluşturulmuştur. İstanbul'a gelmeden önce doğa görüntüleri desteklenen görsel düzenlemenin yerini gerçek dünyanın klostorofobik yanının betimlendiği sahneler almıştır. Eşkîya filminin görüntü yönetmeni Uğur İçbak filmle ilgili olarak,

¹⁹⁴ tr.wikipedia.org/wiki/Eşkîya,29.09.2009

“Yavuz Turgul’la biz neredeyse bir yıl kadar süren bir çalışma gerçekleştirdik. Çatılara taktığını, çatılarda geçen bir film olacağını, çok zor bir iş olacağını, bunun nasıl kurgulanabileceğini sordu bana. Önce dekor yapmayı düşündük. Bir evin arka bahçesinde. Ama sonra filmde gördüğünüz doğal mekânlar da çekildi.”⁽¹⁹⁵⁾ demiştir.

Filmin merkezindeki mekânlar da taşra yaşantısına karşı imgeler vardır. Taşra yaşantısında belli bir dinginlik ve sakinlik varken, İstanbul’un karmaşası, trafiği ve sokaklarındaki kalabalığı onun görsel atmosferini oluşturmaktadır. İstanbul’daki Sokak sahnelerinde hareketli kamera kullanımı ile görsel atmosferin devinim ön plana çıkarılmıştır. Doğu’da geçen başlangıç bölümünde daha durağan bir anlatım vardır. İstanbul adeta kötülüğün imgelerini bir kent olarak gösterilmiştir. Baran ve Cumali’nin karşı karşıya geldikleri sahnede, Baran’ın İstanbul’a yabancı olması nedeniyle yaşamış olduğu şaşkınlık ve tedirginlik görsel olarak üst açı ile vurgulanmıştır. Baranın kaybolduğu sokak sahnelerinde de öznel kamera kullanılmıştır. **Çatı** sahnelerinde Baran’ın kendisini **Cudi dağında** gibi hissetmesinin uzamın, ana izleğin tüm öğeleriyle ve simgesel gücüyle karmaşık bir tamamlayıcılık sağladığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda **çatılar, güneydoğudaki dağları** çağrıştırdığı için nirengi noktalarıdır.



Şekil 3. 205

Galata Kulesinden kent silueti, Uzak

Uzak filminde Yusuf kenti tek başına dolaşarak keşfetmeye çalışır. Eminönü, Karaköy, Taksim gibi kentsel mekânlar da zaman geçirir. Yusuf’un kente ait olma arzusu aslında onun kent hayatına ne kadar uzak olduğu gerçeği, anlatı yapısı ve mekân ilişkisi ile yansıtılmıştır. Kent imgesi olarak Galata Kulesinin görsel

¹⁹⁵ <http://forum.divxplanet.com/lofiversion/index.php/t143582>, 28.04.2010

algılanması zayıf kalmıştır. Mekân kurgusunda mimari öğeler bireyin yalnızlığını anlatmaktadır. Durağan mizansen ve zamansal boşluk ile mekân asıl eleman olarak kullanılmıştır. Şehrin ışıkları, görsel atmosferde nokta şeklinde görülmektedir. Ceylan kendi yaşam deneyimlerine sinemasına aktarır. Görüntü içinde farklı çerçeveler ile karakterlerin yalnızlığını yansıtır. Fiziksel mekan aracılığı ile Ceylan'ın sinemasında zaman uzamsallaşır.

Bordwell, Antonioni ve Angelopulos sineması için;

“Antonioni, sahneleri sessizliğe ve ölü zamanlara indirger, geleneksel dram açısından hiçbir şeyin yaşanmadığı ölü anları uzatır. Bastırılmış performanslar, uzun pozlar ve dramın yoğun olduğu anlarda oyuncuların sırtını kameraya dönmeleri gibi yöntemlerle, oyunculuğu iyice duygusuzlaştırır. Sonuç olarak aslında karakterler arasında yorgunluk, ümitsizlik, bastırılmış acı ya da duygusal uzaklık ifade eden ‘ifadesiz’ (özgün vurgu) çekimler ortaya çıkar.”⁽¹⁹⁶⁾ tespitinde bulunmuştur. Bu bağlamda Ceylan'ın sineması Antonioni ve Angelopulos sineması ile benzerlik göstermektedir.

Gemide filminde Kızkulesi, geminin yanından geçerken gösterilmiştir. Kent hayatından kopuk yaşayan dört gemicinin hikâyelerine paralel olarak kendi içine kapanma ve yabancılaşmaya vurgu yapılacak bir kent bir imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kızkulesi, anlatı yapısında tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Organize İşler filminde ise Kızkulesi ve arka plandaki camiler kent silüetini belirleyen imgelerdir. Kent silüetinde fon olarak duran Kız kulesinin kompozisyonel hatları ile ön plana çıktığı ve arka plandaki silüet ile bütünleştiği görülmektedir. Gemide filminde nirengi noktası olarak gözetleme kulesi, boğaz içi köprüsü, kız kulesi gibi kent imgelerinin olduğunu söyleyebiliriz. Kızkulesi diğer filmlerden farklı olarak gemi hareket halindeyken gösterilmiştir. Anlat İstanbul filmindeki gibi masalımsı bir anlatım ve betimleme yerine daha öznel bir anlatım ile gemicilerin içinde buldukları duruma paralel kent yaşamına yabancı birinin gözünden yansıtılmıştır.

¹⁹⁶ Akbulut Hasan, “Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak; Anlatı, Zaman, Mekan”, İstanbul: Bağlam yay, 2005. s. 50



Şekil 3. 206



Şekil 3. 207

Gemi hareket halindeyken Kızkulesi, Gemide

Gemi hareket halindeyken Kızkulesi, Gemide



Şekil 3. 208



Şekil 3. 209

Helikopter çekimi ile Kızkulesi, Organize İşler

Kızkulesi, Anlat İstanbul

Anlat İstanbul filminin jenerik bölümünde, ekranda “Kader tekrarlara, çeşitlemelere, simetriye düşkündür” yazısı belirir. Yazı karakterleri ile filmin konusu hakkında ipucu verilir. Filmin beşinci öyküsünün karakteri küçük kız “Dünya yuvarlıktır ve üstünde bir sürü şehir bulunur ve şehirler içinde en güzel şehir İstanbul’dur...” der. Salacak sahilinde küçük kız otururken görürüz. Kızkulesi genel planda görünür. Anlat İstanbul’da beş ayrı film izleyicide, tek bir sinemacının elinden çıkmış duygusunu yaratmaktadır. Filmde bir tarz bütünlüğü söz konusudur. Bunun nedeni her yönetmenin aynı görüntü ve sanat yönetmeni ile çalışmış olmasıdır. Filmde verilmek istenen mesaj Batı ya da Doğu arasında herhangi bir ayırım yapılmadan, insanın gerçek masalı ve yaşadıkları dünyanın her yerinde aynı olmasıdır.

Beyoğlu’ndan Aksaray’a kadar uzanan İstanbul panoramasında evrensel düzeyde tanınan beş Batı masalından esinlenilmiştir. Hikâyeler birbirinin içine geçmiştir. Her filmde bize İstanbul’un bir portresi çizilmiştir. Bir Kürt gencinin İstanbul’da yaşadığı uyum problemi, mafya dünyasının kirli işleri ve insanların bellek problemleri gibi Türkiye ile ilgili genel sorunlarda işlenmiştir.

Fareli köyün kavalcısı dışındaki bütün hikâyeler, İstanbul mafyası ekseninde gelişmektedir. Kent hayatında herkes bir şekilde değişir, mücadele eder, zarar görmesine rağmen yaşamaya devam eder. Bu çok kültürlü yaşam biçiminin içinde toplumun her kesiminden insanlar vardır. Zenginler-yoksullar, kalabalıklar-yalnızlar, güzeller-çirkinler, kibarlar-kabalar, travestiler-fahişeler gibi metropol şehir hayatını betimleyen karakterleri filmde görebilmek mümkündür.

Barber'e göre kentsel sinemada, kentsel imgeler sinematografik olarak da şehrin algılanmasında tanıtıcı etkenlerdir. Ayrıca kentlerin kimliklerini ve imajlarını da oluşturmaktadırlar.⁽¹⁹⁷⁾ Anlat İstanbul filminde ilk kent imgesi Kız kulesidir. Masalsı bir anlatım ile gösterilerek, kız kulesinin uzaktan izlenilmesi ve ulaşılamaz olduğu vurgusu yapılmak istenmiştir.

Kızkulesi, İstanbul boğazı girişindeki kayalık üzerine kurulmuş küçük, şirin bir kuledir. Nirengi noktaları, fiziksel peyzajın kolaylıkla tanımlanabilen ve kentsel alan üstünde algılanabilen elemanlardır.⁽¹⁹⁸⁾ Kentsel nirengi noktalarından Kızkulesi filmde, kent silueti ile birlikte bir bütün olarak görülmektedir. Kız kulesinin imgesi, uzaktan izlenmesi teması ile birleşmiştir. Bazı kentsel imgeler, bir kentin silueti içine girildiğinde de algılanamaz, dışarıdan verdiği güzel görüntü duyumsanamaz. Kız kulesi, uzaktan izlenilmesiyle yalnızlığın, ulaşılmazlığın kentsel imgesi olmuştur.

İstanbul'un kent dokusunda tarihsel mirasın özelliklerini görmek mümkündür. İstanbul her yönüyle çeşitlilik gösteren bir şehirdir. Bu çeşitlilik filmlere de yansımıştır. Kent dokusunda denize yakın bir şehir oluşu önemlidir. Bunun dışında surlar, limanlar, şehir kapıları, hipodrom, su kemerleri ve kentin ana meydanlarını sayabiliriz. Kent dokusunu oluşturan unsurlar şehrin görsel atmosferini zamanla değiştirmiştir. Yeşilçam sinemasında karakterlerin kentteki hikâyesi burada başlar. Son dönem Türk sinemasında ise **Haydarpaşa Garı**, kente yabancılaşmış ve kaçış yeri arayan karakterler için bir çıkış noktası olarak görülmektedir. Haydarpaşa bir metafor'dur. Anlat İstanbul filminde, travesti Banu ile ayakkabıcı dükkânında çalışan sevgilisi Fiko'nun kentten kaçmak için seçtiği yer Haydarpaşa Garı'dır. Başka bir şehirde yeni bir hayata başlayacaklardır. Haydarpaşa Garı panoramik bir

¹⁹⁷ Gütan, s.62 (Barber'den aktaran Gütan)

¹⁹⁸ Türkoğlu, s.5

şekilde sunulmuştur. Var olan gerçeklik Haydarpaşa Garı'nın fiziki yapısı, görkemli mimari dokusu ve çekim teknikleri ile yeniden yaratılmıştır.

Yeşilçam sinemasında Haydarpaşa garı, İstanbul'un giriş kapısıken, bu filmde Külkedisi'nin şatosu haline gelmiştir. Haydarpaşa Garı mekân kullanımında asıl eleman olarak fantastik görünümle eşliğinde kurgulanmıştır. Banu'nun Haydarpaşa garında, Recep'ten kaçarken ayakkabısının tekini merdivenlerde bırakması ile Külkedisi masalına gönderme yapılmıştır. Bu bağlamda mekân filmin ayrılmaz bir parçası olarak yer almaktadır. Filmdeki karakterlerin İstanbul'dan kaçmak için Haydarpaşa'yı seçmesi, yeşilçam sinemasından farklı olarak yeni türk sinemasında kent imgelerinin sunumu ve kente bakış açısının değiştiğini göstermektedir.

Gurbet Kuşları'nda Haydarpaşa Tren İstasyonu tarihi mimari eser olması ve fiziki yapısı ile dimdik ayaktadır. Anadolu'nun İstanbul'da simgeleşen Batısı'na göç, zamana ve mekâna yayılmış yaşam anlamına gelmektedir. Bu filmde iç göç olgusu vardır. Fatoş Adiloğlu "İstanbul'a, Haydarpaşa Tren İstasyonundan giriş yapan aile film sonunda hayallerinin tersine, aynı yerden geri dönüş yaparlar" tespitinde bulunmuştur. ⁽¹⁹⁹⁾ Bu filmde Haydarpaşa umut veren bir kent imgesi olarak görülmektedir. Anlat İstanbul filminde ise Haydarpaşa kamera açıları, yapılan ışıklandırma ve gece sahnesi olması nedeniyle karakterlerin şehir hayatındaki bocalamasını, başarısızlığını ve şehir ortamındaki güvensizliği betimlemektedir.

¹⁹⁹ Adiloğlu Fatoş, "*Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*", İstanbul: Es yay, 2005. s.89



Şekil 3. 210

Haydarpaşa Garı, Külkedisi, Yücel Yolcu



Şekil 3. 211

Haydarpaşa Garı, Külkedisi, Yücel Yolcu

Mix geçişler ile Mimi ve Banu'nun gardaki bekleyişi, tren tekerlekleri, Haydarpaşa garı silueti, gardaki diğer insanlar müzik altı bir anlatım ile gösterilir. Külkedisi Banu, Recep'ten kaçarken ayakkabısının tekini garın merdivenlerinde bırakır.



Şekil 3. 212

Haydarpaşa Garı, Saat



Şekil 3. 213

Garın genel görünümü

Eski Türk filmlerinde kırdan kente göç eden insanların kente ayak bastığı ilk yer olarak önem kazanan **Haydarpaşa**, büyük kentte yaşam mücadelesinin başlangıç noktası olarak görülmektedir. Halit Refiğ'in Gurbet Kuşları filminde kent silüetinde en çok gösterilen kent imgelerinden biride Haydarpaşa Tren İstasyonudur. Son dönem türk sinemasında kent hayatının insanları birbirine yabancılaştırdığı ve birbirinden uzaklaştırdığı söylenebilir. Bu bağlamda kent imgeleri metropole özgü ruhsal hayatın karmaşık doğasını yansıtmaktadır.



Şekil 3. 214

Şekil 3. 215

Şekil 3. 216

Çatı'dan kentin genel görünümüleri, Filler ve Çimen (2000) Derviş Zaim

Filler ve Çimen filminde çatılar mafya liderlerinin kirli ve karanlık işlerini görsel olarak vurgulayan nirengi noktalarıdır. Üst açıdan kent görünümüleri ile mafya liderlerinin kent üzerinde hâkimiyet kurma isteği yansıtılır. Sabit Üzücü ve adamı ZX otelini Ali Kansızın elinden almanın planlarını yapmaktadır. Mekân kullanımında arka plandaki kent görünümünün, anlatı yapısında bir anlatım aracı olarak kurgulandığı söylenebilir. Kent atmosferinde gri ve soluk renkler vardır. Mekân kurgusunda asıl eleman olarak kullanılan İstanbul'un binalar ile çevrili, kapalı ve karmaşık yapısı ile devlet, mafya ve uyuşturucu ticareti arasında karmaşık bağlantıların olduğuna vurgu yapılmıştır.

Başka Sementin Çocukları filminde ise 'Öteki İstanbul' anlatılır. Filmdeki karakterler, kaybetmeye mahkûm edilmişlerdir. İki arkadaş "başka bir hayat" özlemi içindedirler. Filmde nirengi noktası olarak çatılar ön plandadır. Karakterlerin hesaplaşmaları ve kavgaları burada geçer. Çatıdaki güvercinler, filmin anlatı yapısında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda çatılar ile güvercinler arasında bir bağ kurulmuştur. Filmin mekân kurgusunda çatılar, anlatı yapısını güçlendiren, kentin kıyıda köşede kalmış hikâyelerini doğal ve gerçekçi bir şekilde yansıtan mekânsal bir etkiye sahiptir.



Şekil 3. 217 Veysel Ev-Çatı, Başka Sementin Çocukları



Şekil 3. 218 Veysel Ev-Çatı, Başka sementin çocukları

Filmin, kentin arka sokaklarında gerçek hayattan yaşananları yansıtması nedeni ile Gemide ve Lalelide Bir Azize filmlerine benzediğini söyleyebiliriz. Karakterlerin şehrin kaybedenleridir. Kaybetmenin getirmiş olduğu hırs ve öfke ile hikâye örgüsünde de sertlik vurgusu yapılır. Karakterler arasındaki çatışma, yoksulluk ve dışlanmışlık paydasında yansıtılır. **Çatılar** anlatı yapısında karakterlerin yaşadıkları çelişkileri, tartışmaları filmin dramatik yapısı ile bağlantılı olarak daha etkili bir şekilde yansıtmaktadır

Bina cephe dokularının birbirine yakın oluşu ile kent mimarisindeki kümelenme, sıkışıklık üst açıdan daha net bir şekilde görülmektedir. Binalar ve mimari öğeler ile karakterlerin ruh hali yansıtılarak var olan gerçeklik yine var olan mevcut mekânlar ile yeniden yaratılmıştır. Çarpık kent silüetleri ile gazi mahallesi ve çevresinin kent merkezlerinden dışlanmış bir bölge olduğu izlenimi verilmektedir



Şekil 3. 219

Veysel Ev-Çatı, Başka semtin çocukları



Şekil 3. 220

Veysel Ev-Çatı, Başka semtin çocukları

Başka Sementin Çocukları filminde çatılar asıl eleman olarak kullanılmıştır. Karakterin yaşadığı travmanın mekânı olarak tasvir edilirken, arka planda binaların görünümü sıkışık, dış dünyadan soyutlanmış bir mekân atmosferi yaratmaktadır. Bu bağlamda çatı düzlemi ana mekânı tanımlayabilir, kendini destekleyen elemanlar ile belirlenir ve mekânı görsel olarak belirleyebilir. Arka planda yer alan binalar biçim, renk ve doku bakımından benzer niteliklere sahip olmakla birlikte, birbirlerine yakın olmaları nedeniyle kapalılık duygusu uyandırır.



Şekil 3. 221

Gül'ün eski sevgilisinin evinin çatısı



Şekil 3. 222

Gül'ün eski sevgilisinin çatısı

Başka Semt'in Çocukları filminde nirengi noktaları çatılar, üst açıdan binaların küme halinde oluşturduğu görünümle Gazi mahallesini bir bölge olarak yansıtmıştır. Yüksek binalar ve gökdelenlerin olmadığı bu bölge, metropoliten kent hayatından uzaktır. Veysel ve arkadaşı çöplük olarak nitelendirdikleri yerde kendilerini sıkışmış, çaresiz ve ötekileşmiş hissederler. Filmdeki mekân atmosferinde şehrin günbatımı görüntüleri ve güvercinler karakterlerin umutlarını ve hayallerini anlatı yapısıyla betimler. Kamera genellikle üst açıdadır. Böylece karakterlerin iç dünyalarının mekan kurgusunda birer dış mekan olarak vurgulandığı söylenebilir.



Şekil 3. 223

Veysel Ev çatı-kent silüeti, Başka semt'in çocukları



Şekil 3. 224

Veysel Ev çatı-şehrin üst açıdan görünümü

Organize İşler filminde ise nirengi ve bağlantı noktaları birbirine yakındır. İstanbul, modernleşme ve geleneksellik arasındaki çatışmanın tam ortasında kalmıştır. Şehrin içindeki bölgeler arasında çelişkili, sıkıcı bir mekân atmosferi vardır. Filmin jeneriği akarken, dış ses olarak bir radyo programındaki Dj, organize suçlar işleyen bir çeteden bahseder. Sınır noktalarında yeşil alanlar artar. Kent merkezlerinde binaların cepheleri, yollar süreklilik duygusunu verir.

İstanbul'un doğal ve fiziki yapısında nirengi noktaları asıl eleman olarak kullanılmıştır. Galata Kulesi şekil/biçim açısından diğer yapılardan ayrılmaktadır. Cephe dokusu ve geometrik yapısı, tarihi ve görsel değeri ile görkemli bir kent imgesidir. Film de mekânlar asıl eleman ve tamamlayıcı elemanlar olarak kurgulanırken, kentin doğal atmosferinde iç mekânlara doğru gidildikçe illegal dünyaya geçilir. Mekânlar bir sonraki mekân ile bağlantılı bir şekilde oluşturulmuştur. Kent mimarisinin sunumu panoramik planlar ile başlar ve mix geçişler ile kentsel mekânlara daha çok yaklaşılr. Bina cephe dokuları, yollar, gökdelenler, iş merkezleri kentin karmaşık doğasını yansıtırken, filmin konusu hakkında ipucu vermektedir. Anlatı yapısında kozmopolit kent hayatı ile çeteler arasında bir bağlantı kurulmuştur



Şekil 3. 225

Levent-Organize İşler (2005)



Şekil 3. 226

Levent-Organize İşler (2005)



Levent, Organize İşler (2005)

Şekil 3.227



Galata kulesi, Organize İşler (2005)

Şekil 3. 228

Organize İşler filminde helikopter çekimlerinde kentin akşam silüetinde Galata kulesinin, camilerin ve binaların ışıkları görsel atmosferi zenginleştirmiştir. Galata kulesinin geometrik hatları uzaktan zayıf bir şekilde algılanmaktadır. Cami imgeleri ve diğer binalar şehrin karanlık noktalarından ayrılmaktadır. Kent silüetinde Galata kulesi ve diğer mimari öğeler hikâyede bir anlatım aracı değildir. Sadece fon olarak

kullanılmıştır. Anlat İstanbul filminde Galata Kulesi ışıkları, şekil/biçim ve geometrik hatlarıyla kent silüetinde görkemli, masalsı ve heybetli bir kent imgesidir.

Kızkulesi imgesinde yine geometrik ve dikey hatlar ön plandadır. Arka plandaki cami kompozisyonun derinliğini güçlendirmiştir. Mekân atmosferi gizemli bir izlenim vermektedir. Kamera açısı, binaların ve kulenin fiziki olarak büyük oluşunu vurgulamaktadır. Galata Kulesi arka planda kalmasına rağmen kompozisyonel özellikleri, ışıkları ile belirgin bir hale gelmiştir.

Fareli köyün kavalcısı Hilmi, Şenay'ın ihanetini öğrendikten sonra kendisini kentin sokaklarına atar. Filmde sokak, fiziki yapısı ile anlatı yapısını güçlendiren ve asıl eleman olarak kullanımı söz konusudur. Hikâyenin masalsı yönü vurgulanmıştır. Sokak lambası ve kulenin ışıkları mekân aydınlatmaktadır. Mekânın görsel atmosferi ile fantastik bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. Mekan kurgusunda ön planda kent hayatının görünmeyen yönüne, arka planda fiziki yapısıyla duran Galata Kulesi ile masalımsı yönüne vurgu yapılır. Filmin anlatı yapısıyla bağlantılı olarak mekan-karakter ilişkisinde var ile yok olgusu bağlamında karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.



Şekil 3. 229

Galata Kulesi, Organize İşler



Şekil 3. 230

Galata Kulesi, Anlat İstanbul



Şekil 3. 231

Galata, Organize İşler, 2005

Organize İşler filminde ise Galata kulesi ve çevresindeki kümelenmiş binaların bir bölgeyi oluşturan mimari öğeler olduğu izlenimi verilmektedir. Kent mimarisi doğal ve gerçekçi bir bakış açısıyla sunulmuştur. Kentin fiziki coğrafyası nirengi noktaları ile betimlenmiştir. Anlat İstanbul filminde ise Kürt genci Musa'nın kente gelişi ve iş bulabilmek için dolaştığı görülmektedir. Kente yeni gelen birinin bakış açısından İstanbul'un büyük, karmaşık ve metropoliten bir kent olduğu vurgusu yapılmıştır. Organize işler filminde Galata kulesinin gerçekçi olduğu kadar, fantastik bir kent imgesi olarak yansıtıldığı söylenebilir. Var olan gerçeklik belgesel niteliğinde sunulmuştur. Kent gerçekliğinde, asıl eleman olarak kullanılmıştır. Anlat İstanbul filminde, **Galata Kulesi** fiziki görünümü ile kent silüetinde dimdik ayakta duran bir kent imgesi olarak yer almıştır. Issız Adam filminde Alper'in yalnız kalmak için geldiği sahilde arka plandaki **Boğaziçi köprüsünün ışıkları**, noktasal etki yaratarak kompozisyonu güçlendiren görsel öğelerdir



Şekil 3. 232

Galata Köprüsü, Anlat İstanbul (2004)



Şekil 3. 233

Galata Kulesi, Organize İşler (2005)

Organize İşler filminde Boğaziçi köprüsünün demirleri grafiksel bir etki verir. Yatay ve dikey hatlar kompozisyonun görsel ağırlığını oluşturur. Boğaz içi köprüsü, Galata Köprüsü gibi filmde yoğun bir şekilde kullanılan kent imgelerinden biridir. Filmde iki farklı yönde helikopter çekimleri ile gösterilen köprü kentin hızlı, metropoliten atmosferini içinde barındırdığı yaşamla birebir yansıtmaktadır. Gece çekimlerinde ise köprüdeki ışıklar kompozisyonda noktasal bir etki yaratmıştır. İstanbul'un görsel atmosferinde Boğaziçi köprüsü asıl eleman olarak kurgulanmış kentin fiziki coğrafyası ve fantastik görünümleri eşliğinde sunulmuştur.



Şekil 3. 230

Boğaziçi Köprüsü, Organize İşler



Şekil 3. 231

Boğaziçi Köprüsü, Organize İşler



Şekil3.232

İstanbul'un gün doğumu,



Şekil 3. 233

Boğaziçi köp. Filler ve Çimen



Şekil 3.234

Boğaziçi köp. Organize İşler

Organize İşler filminde Boğaziçi Köprüsü, filmde iki kıtayı birbirine bağlayan önemli bağlantı ve nirengi noktası olarak mekân kurgusunda günün farklı zamanlarında gösterilmiştir. Mekan atmosferinde kent silüetinin sarı renkleri hâkimdir. Panoramik görüntüler ile kent doğal ve gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. Bu bağlamda Boğaziçi köprüsünün iki kıtayı birbirine bağlayan bir kent imgesi olduğuna vurgu yapılmıştır.

Filler ve Çimen (2000) filminde Avrasya maratonu için koşan insanların mekan algısında yaratmış olduğu kalabalık ve kaos ile Boğaziçi köprüsü odak noktası olarak kullanılmıştır. Boğaziçi köprüsü, fiziksel oluşumları ile anlatı yapısını güçlendirmektedir. Havva'nın kardeşinin mezarı ön planda, Boğaziçi köprüsü ise arka plandadır. Çerçeve içi çerçeve tekniği ile Boğaziçi köprüsü darlaştırılarak ve küçültülerek kullanılmıştır. Anlatı yapısında Havva'nın kardeşin mezarını ziyaret etmesi ve o sırada arka planda köprüde koşan insanlar arasında raslantısal bir ilişki kurulmuştur. Filler ve Çimen filminde Havva'nın kardeşini kaybetmesinden sonra içinde bulunduğu durum, mekan atmosferinde gri ve soluk renkler kullanılarak

betimlenmiştir. Kentin fiziki coğrafyasının sunumunda tamamlayıcı bir eleman ve fon olarak kullanılmıştır.



Ebru yapımı, Filler ve Çimen

Şekil 3.235



Tren üst geçidi, Filler ve Çimen

Şekil 3.236

Havva hayallerinden vazgeçmiş ve her şeyini kaybetmiştir. Kardeşi ölmüş ve onu kurtarma ümitleri yok olmuştur. Ahlaki erozyona uğramış bir toplumda en büyük bedeli hayat mücadelesi veren insanlar ödemektedir. Mekân kurgusunda ölüm ve yaşam gibi iki farklı tema karlar altındaki kent görünümleri ile vurgulanmıştır. Mekân kurgusunda doğal ve gerçekçi mekân kullanımı vardır. Arka planda Boğaziçi köprüsü bir anlatım aracı olarak yer almaktadır. Cami'den mix geçiş ile Havva'nın ebru yaptığı mekâna geçilir. Hava soğuk ve karlı olmasına rağmen Havva ebru yapmıştır. Bu onun yaşama karşı dik duruşunu, başkaldırışını simgelemektedir. ⁽²⁰⁰⁾ Havva'nın bahçede Ebru yaptığı sahnede, ebru tepsisinin üzerindeki **kar taneleri** karakterin hayata karşı dik duruşunu ve mücadele edeceğini göstermektedir. Yönetmen ebru üzerinden Havva'nın hayallerinin tükenmesine rağmen hayata devam edebildiğini göstermektedir. Jimmy jip ile Havva'nın ebru yaptığı açık alan ve tren üst geçidi gösterilir. Çerçeve dikey hatların ağırlıklı oluşu ve trenin geçişi ile zihinsel olarak izleyicide yatay bir etki oluşturulmuştur. Tren'in geçişi kompozisyona belli bir hareket duygusu kazandırmıştır. Mekân kurgusunda dini mimari öğeler tamamlayıcı elemanlar olarak kullanılmıştır.

²⁰⁰ Pösteki Nigar, “*Türk Sinemasında Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*”, İstanbul: Es yay. 2005. s.41



Şekil 3. 237

Karlar altında İstanbul



Şekil 3.238

Mezar Taşları, Filler ve Çimen

Helikopter çekimleri ile kent imgeleri, bütünsel yerine parçalı bir mekân algısı doğrultusunda yansıtılmıştır. Kent hayatının akıcı, hızlı, metropoliten yapısının yanında, illegal ve karmaşık doğasına da gönderme yapılmıştır. Bozdoğan kemerinin yatay ve dikey hatları kompozisyona geometrik bir etki vermiştir. Bozdoğan kemeri kent içinde fiziki yapısı nedeniyle dikkat çekmektedir. Filmde, kentnin doğal atmosferinin bir parçası olarak yansıtılmıştır. Anlat İstanbul filminde ise Bozdoğan kemeri, anlatı yapısını güçlendiren tamamlayıcı bir eleman olarak kullanılmıştır. Anlat İstanbul filminde kentsel mekânlar asıl elemanlar olarak kurgulanmıştır. Kent imgeleri filmin masalsi yönünü vurgulayan mimari öğeler olarak parçalı bir mekân algısını oluşturmaktadır.



Şekil 3.239

Bozdoğan Kemer, Organize İşler



Şekil 3. 240

Bozdoğan Kemer, Anlat İstanbul

Diğer karede şehrin üst açıdan görünümünde nostaljik bir kent duygusu hakimdir. İki farklı bölgeyi Galata köprüsü bağlamaktadır. Kentin dokusunda binaların yan yana ve sıkışık olduğu görülmektedir. Kent imgelerinin çeşitliliği, kent silüetlerinin kompozisyonlarını güçlendirmiştir.



Şekil 3. 241



Şekil 3. 242

İstanbul'un panoramik görünümü, Organize İşler

Galata Köprüsü, Organize İşler

Uzak filmindeki cami imgesi, akşam saatlerindeki görsel atmosfer ile bütünleşmiştir. Caminin uzun dikey hatları, çerçevenin üst kısmına kadar uzanır. Uzak filminde kentsel imgeler anlatı yapısını güçlendirir. Kent silüetinde mavi renk, caminin ışıkları karakterin yalnızlığını görsel olarak tasvir ederken, mekân kurgusunda, tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır.



Şekil 3. 243 Uzak, Eminönü Camisi (2003)

Anlat İstanbul filminde kent hayatının akışı içinde zamanın değişmesiyle birlikte mekânında dönüştüğü görülmektedir. Cami imgesi mekân kurgusunda fon olarak kullanılmıştır. Hızlandırılmış kurgu ile günün farklı saatlerindeki kent silüetinin mimari ögesi olarak kullanılmıştır.



Şekil 3. 244

Eminönü, Anlat İstanbul



Şekil 3. 245

İstanbul'un gün doğumu, Anlat İstanbul

Uzak İhtimal filminde cami, kompozisyonda görsel ağırlığı oluşturmaktadır. Cami fiziki yapısı ile mekân kurgusunda kent hayatının bir parçası olarak yer almıştır.

Filmin konusu nedeniyle dini imgeler ve mimari öğeler sık kullanılmıştır. Anlatı yapısı ile mekânlar içselleştirilmiş bir şekilde, Musa ve Clara'nın etnik ve kültürel olarak farklı insanlar olduğu vurgusunu yapmaktadır. Mekân, asıl eleman olarak karakterlerin hareketlerini belirlemektedir. Musa, camide daha rahat hareket ederken, Clara'nın kilisesinde tedirgin olduğu söylenebilir. Mekânların karakterler üzerindeki psikolojik etkisi çekim teknikleri ile gösterilmiştir. Kilise duvarlarının büyük oluşu kameranın üst açıda olmasıyla vurgulanmış olmakla birlikte Musa'nın duyguları ve mantığı arasında kaldığını göstermektedir. Kilise, tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır.

Pallasma'ya göre, sinemasal mimari psikolojik olarak özel zihinsel durumları yansıtırken, film mimarisi sinemasal öykünün ve yönetmenin niyetine göre değişmektedir.⁽²⁰¹⁾ Uzak İhtimal filminde kent mimarisi var olan yaşamla birlikte etnik ve kültürel olarak Musa ve Clara'nın, birbirine olan uzaklığını anlatabilmek amacıyla kurgulanmıştır. Kilise ve Cami ile mekan kurgusunda karşıtlık ilişkisi kurulmuştur. Simgesel mekan kullanımı ile karakterlerin özellikleri vurgulanmıştır.



Şekil 3. 246

Sultan Ahmet Meydanı, Uzak İhtimal (2009)



Şekil 3. 247

Kilise, Uzak İhtimal (2009)

Boğaz içindeki eski bir köşk, kent imgesi olarak tarihi ve mimari bir nitelik taşımaktadır. Köşk'ün bahçesinde bahçıvan vardır. Musa'nın geldiğini fark etmez. Musa demir kapının üstünden atlayarak içeri girer. Uyuyan Güzel öyküsünde köşk bahçesi tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır. Mekân kurgusunda korku ve tedirginlik hissini vermektedir. Kamera alt açıdadır ve gece ışığı ile fantastik, gizemli ve merak uyandıran bir kentsel imge olarak sunulmuştur. İzleyiciye bir sonraki sahne hakkında ipucu vermektedir.

²⁰¹ İnce, s. 40



Şekil 3. 248

Köşkün Dış Kapısı Anlat İstanbul



Şekil 3. 249

Köşk Bahçesi, Anlat İstanbul

4.SONUÇ

Türk sinemasında önemli ve ayrıcalıklı bir konumu olan İstanbul, farklı dönemlerde farklı temalar doğrultusunda yer almıştır. Kentsel gerçekliği olduğu gibi yansıtan filmler olduğu gibi, var olan gerçekliği yeniden üreten filmler vardır. Filmlerde kent dokusu yalnızca bir dekor olarak kullanılmamış, film ile bütünleşmiş ve anlatı yapısının ayrılmaz bir parçası olarak yer almıştır.

Mimarlık ve sinema, mekanın özünü yeniden tanımlar. Mekan çevresiyle, tasarımlarıyla, göndermeleri ile kültüre ve topluma referans verir. Mekan, yönetmen tarafından sinema dilinin görsel öğeleri ile biçimlendirilir. Filmlerde mimari imgeler, karakterleri ve toplumu sembolize etmektedirler. Sinemasal mekan, sinemanın anlatım araçlarını kullanarak mimari mekanın bir temsilini sunar. Mimari mekanın, sinemasal mekan olarak temsilinde mimari imgeler, en önemli unsurlardan biridir. Sinemada kentlerin başrolde olduğu filmlerde, yönetmenlerin kente karşı farklı tutumlarını kent imgeleri üzerinden görebilmek mümkündür. Kent imgeleri, mimari mekanların sinemasal mekana dönüşmesinde ve mekan algısının yeniden yaratılmasında etkilidirler.

Bu tez çalışmasında sinemada kent imgesi ve mimari kent imgesi ilişkisi sorgulanmıştır. Kevin Lynch'in kent teorisinde belirlemiş olduğu kentsel imge öğelerinin sinemasal olarak kullanımlarında **renk, ışık, biçim, nesne, doku** gibi mimarlık ve sinema etkileşimindeki ortak bileşenlerin belirleyici olduğu görülmüştür. Kentsel imge öğeleri kentin imajını, filmlerde olayın geçtiği coğrafyayı, kentin alt bölgelerinde yaşanan olayları yansıtmıştır. Bağlantı noktalarından sokakların, nirengilerden köprülerin, blokların, yüksek binaların ve kulelerin kent dokusunun tamamlayıcı unsurları olarak kullanıldığı görülmüştür. Yönetmenlerin kent imgesini kullanımında ortak noktaların ve farklılıkların olduğu tespit edilmiştir.

Yeni Türk Sinemasında İstanbul Kent İmgeleri konulu hipotezimizle yaptığımız araştırmamızda ki bulgularda, filmlerin ana ekseninde İstanbul'un kentsel mekânlarının algılanmasının kent deneyimlerine ve karakterlerin içinde bulunduğu ruh durumuna paralel olarak değiştiği söylenebilir. İncelenen filmler doğrultusunda parçalanmış ve bütünsellikten uzaklaşmış kent görünümleri vardır. Bu bağlamda İstanbul'un, Yeşilçam döneminden, son dönem türk sinemasına kadarki süreçte

karakterlerin kent içinde verdikleri mücadelenin sinemasal ve karanlık atmosferini oluşturduğu söylenebilir.

İncelenen filmler İstanbul'un mekansal temsilinde farklı bakış açılarını yansıtmakla birlikte mekân kurgularında karakterlerin özelliklerini, psikolojilerini ve kimliklerini yansıttıkları görülmüştür. Filmlerde gösterilen kent kimi zaman doğal ve fiziki güzelliğiyle ön plana çıkarılırken, kimi zaman karanlık arka sokakları ile negatif, boğucu ve kaotik bir mekân algısı yaratmaktadır. Her film kendi mekânlarını yeniden üretir ve imgeler yaratır. Sinema mesajını verirken, mimari mekandan yararlanır.

Film okumalarından elde edilen veriler ile mekânlar kentin ruhunu yansıtmıştır. Mimari kent imgesi ile sinemadaki kent imgesi arasındaki ilişkide gerçek mimari-kentsel fiziksel ortamların kullanıldığı görülmüştür. Seçilen filmlerde kentin kıyıları, sahilleri, yolları, köprüleri, meydanları, tarihi kuleleri, parkları ile şehrin doğal ve fiziki yapısını yansıttığı, fantastik, kaotik, boğucu, sıkıcı, inişli çıkışlı sokakları, çatıları, yüksek binaları, blokları, kimliksiz caddeleri ile kentin kapalı mekân atmosferinde arka sokaklardaki illegal, karanlık ve sıra dışı dünyası betimlenmiştir.

İncelenen on bir filmde yönetmenlerin kent imgelerini kullanma tutumlarına göre alışılmış mekan ve ayrıcalıklı mekan kullanımı vardır. Alışılmış mekan kullanımında C Blok, Gemide, Filler ve Çimen, Uzak ve Uzak İhtimal filmleri, ayrıcalıklı mekan kullanımında Organize İşler, Anlat İstanbul, Duvara Karşı, İssız Adam, Başka Sementin Çocukları, Uzak İhtimal ve 11'e 10 Kala filmleri ön plana çıkmaktadır.

C Blok, Uzak, Duvara Karşı, İssız Adam filmlerinin incelemelerinde elde edilen biçimsel ve içeriksel bulgularda, kentsel mekanların sosyo-kültürel, bireysel ve felsefi görünümünün alt mesajlarını görebilmek mümkündür. C Blok, Gemide, Filler ve Çimen, Anlat İstanbul, Organize İşler, İssız Adam filmlerinde mevcut mekanların fon olarak kullanılmıştır. On bir filmin tamamında mekanların tamamlayıcı eleman olarak, Filler ve Çimen, Anlat İstanbul, Duvara Karşı, Organize İşler, İssız Adam, Başka Sementin Çocukları, Uzak İhtimal ve 11'e 10 Kala filmlerinde ise mekanların asıl eleman olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yılmaz Erdoğan Organize İşler (2005) filminde İstanbul'u bütünsel bir bakış açısı ile panoramik görüntüler eşliğinde sunar. **Filmin açılış sahnelerinde** helikopter

çekimlerinde **Boğaziçi köprüsü**, kentin sınırları olan **sahil kesimi**, **yüksek binalar** ve **gökdelenler** ile çevrili bir post-modern kent tanıtılır. Kentin doğal ve fiziki yapısı temel alınmıştır. **Boğaziçi köprüsü** ve **Fatih Sultan Mehmet Köprüsü** fiziki görünümleri ile şehrin algılanmasında kolay tanımlanabilen bağlantı ve nirengiler olarak kullanılmışlardır. Nirengi noktaları **yüksek binalar**, **camiler ve kubbeler** biçim, doku gibi özellikleri ile diğer yapılardan ayrılırlar. Bütünsel kent görünümlerinin yerini, kentin arka sokaklarındaki parçalı kent görünümleri alır. Yönetmen kent dokusunun haritasını çizmiştir.

Sirkeci bölgesinde bağlantı noktası **yollar**, süreklilik duygusunu vermektedir. Binaların birbirine yakın oluşu ve benzerliği nedeniyle kompozisyonda görsel açıdan kapalılık duygusunu uyandırmaktadır. **Yollar**, birleşerek odak noktalarını oluşturur. Kavşak noktalarında **yollar** ve **yüksek binalar** vardır. Anlatı yapısında nirengiler bütünden ayrı bir parça olarak algılanırken, sahilkesimleri ve yolların süreklilik göstermesi ile sınır olarak algılanırlar. Kent dokusunun unsurları birbirini tamamlamaktadır. Filmin anlatı yapısında kentsel imge öğelerinin fiziksel oluşumları ve kompozisyonel özellikleri ile tüm işlerin organize edildiğine vurgu yapılır.

Filmin mekan kurgusu ikiye ayrılmıştır. İstanbul filmde başroldedir. Anlatı yapısında şehrin içinde yaşanan her olaya katkısı vardır. İki farklı mekan kurgusunda İstanbul'un iyimserliği ve kötümserliği barındıran bir kent olduğu vurgulanmıştır. Huzurlu kent izlenimi **Eminönü**, **Haliç**, **yeşil alanlar ve yollar** kentin kirli yüzü, yeraltı ve suç dünyası arasındaki çatışma **Beşiktaş**, **Beyoğlu ve Cihangir'in arka sokaklarında** yansıtılır. Beşiktaş ve Cihangir'in arka sokakları kent dokusunda **eski İstanbul'u** simgelemektedir. Asım Noyan ve çetesinin kaldığı otoparkın mekanı olan Tophane sokakları, bina cephe dokuları ile ön plandadır.

Beşiktaş sokakları, karmaşık ve yorucu bir mekan algısı izlenimi vermektedir. Kentin ara sokaklarının dar, inişli, çıkışlı oluşu ile kent hiyerarşisinin zenginliği yansıtılmıştır. Sokaklar tarihi ve görsel imgeleri ve bina cephe dokuları ile farklı yaşam biçimlerini barındırmakla birlikte, kent yaşamının ayrıntılı görüntülerini yansıtır ve anlatı yapısına yön vermektedir. Yönetmenin kent yorumuna göre sokaklar, kendi içlerindeki mekan duygusundan ayrı olarak yeniden tanımlanmıştır.

Filmde her olay, mekana ve mekansal ilişkilere göre şekillenmiştir. Sokaklar kentin, mahallenin, toplumun, karakterlerin ve düşüncenin temsili olarak kullanılmıştır.

Derviş Zaim'in Filler ve Çimen (2000) filminde İstanbul'un tarihi ve görsel imgeleri doğal ve gerçekçi mekan kullanımı ile sunulmuştur. Mekan kurgusunda kent imgeleri, sıralı sahneler ile anlatı yapısındaki durumları ve olayları vurgulamıştır. Kent imgeleri, metaforik olarak kullanılmış ve birbiriyle iç içe geçmiş bir şekilde sunulmuştur. Kent imgeleri, anlatı yapısına yön vermektedir. Kent dokusunda **cami avlusu, türbe, park, sokak, ebru yapılan bahçe, tren, mezarlık, boğaz içi köprüsü, surlar ve surların yanındaki yeşil renkli türbe** anlatı yapısında farklı karakterlerin karşılaşma ve kesişim noktaları olarak kullanılmıştır.

Mekan kullanımında biçim, doku, renk ve nesne gibi mimarlık ve sinema etkileşiminin ortak bileşenlerinin etkin oldukları ve anlatı yapısını güçlendirdikleri söylenebilir. Mekan kurgusunda bağlantı noktalarından tren raylarının diyagonal bir hat boyunca uzaması, mekan algısında süreklilik duygusunu verir. Devlet-mafya ilişkileri ve uyuşturucu çetelerinin arasındaki bağlantıların yerine kullanılmıştır. Tren rayları üzerindeki balon, Havva'nın kardeşini ameliyat ettirebilmek için umutlu bekleyişini simgeler. Tren, nostaljik tür sinemasında çocuksuluğu ve masumiyeti simgelerken, filmde karakterlerin sosyal statülerini vurgulamaktadır. **Tren**, devlet-mafya ve uyuşturucu çetelerinin gücünü temsil etmektedir. Tren, balonun üzerinden geçer. **Balon** ise yoksulluğu, ezilen kesimi simgelemektedir ve çimenin yerine kullanılmıştır. Bu bağlamda fillerin tepişmesine gönderme yapılmıştır. Nesnelere mekansallaşır.

Yönetmenlerin kent yorumlarına göre bağlantı noktalarından sokaklar, caddeler ve yolların kendi içlerindeki mekan algısı yeniden yaratılmıştır. Filmlerin anlatı yapısında sekansların bittiği ya da başladığı noktalar olarak kullanılmışlardır. Mekan kurgusunda bağlantı noktaları, biçimsel olarak bölünmüştür. Şehrin içinde ve binalar arasındaki diğer sokaklarla bağlantıyı sağlamak için kullanılmış, mekanlar arası geçişleri anlatmak ve vurgulamak adına geçiş elemanı olarak kullanılmışlardır.

Anlat İstanbul (2004) filminde hikâyelerin belli bir sonu olmaması ile mekânlar arası geçişlerde bağlantı noktalarından **Beyoğlu'nun arka sokakları, pasajlar, eski apartman çıkışı, iş hanları ve eski bir apartman girişi** mekan kurgusunda sıralı

sahneler ile tek bir mekanda geçiyormuş izlenimi vermektedir. **Bizans mahzenlerinde, metro tünelleri ve bitmeyen inşaatlar** anlatı yapısında bağlantı noktaları olarak yer altı dünyasını simgelemektedirler. **Bizans mahzenleri metro tünellerinin** sinemasal olarak kullanımında, İstanbul içindeki alt kentler ortaya çıkmıştır. **Boğaziçi köprüsü**, İstanbul'un doğu ile batıyı birleştiren bir kent olduğunu vurgulamıştır. **Bozdoğan Kemer, Haydarpaşa Garı ve Galata Kulesi**, sinemasal anlatımda çekim teknikleri ve yapılan ışıklandırma ile gerçeği abartan bir bakış açısıyla sunulmuştur.

Filmin Külkedisi bölümünde Baha Recep'ten kaçarken, **Haydarpaşa Tren İstasyonu merdivenlerinde** ayakkabısını tekini merdivenlerde bırakır. Mekan kullanımında filmin masalsı yönüne vurgu yapılır. Fareli köyün kavalcısında Hilmi **Karaköy merdivenlerini** indikten sonra, **Aksaray** da ki **Bozdoğan kemeri** gösterilmiştir. **Karaköy merdivenleri** bağlaç hacim, Bozdoğan kemeri ise nirengi noktası olarak kullanılmıştır. Kentsel imge öğelerinin sinemasal olarak kullanımlarında bölgeler arası geçiş söz konusudur. Filmin anlatı yapısında gerçek ile masal arasındaki gelgitler, kent imgelerinin sinemasal olarak dönüşüme uğraması üzerinden vurgulanmıştır. Kent imgeleri, beş batı masalına ironik olarak gönderme yapmaktadır.

Kentin bütünsel olarak algılanmasında bağlantı noktaları belirleyici öğeler olarak kullanılmıştır. Bağlantı noktaları, anlatı yapısını geliştirici ve olayları birbirine bağlayıcı öğeler olarak kullanılmıştır. Anlatı yapılarında bağlantıların kahramanların önemine göre, sinemasal olarak kullanımlarının değiştiği görülmüştür. Filmsel zamanın işlendiği ana mekanlardır. Bağlantı noktalarının sinemasal olarak kullanımında karanlık kent İstanbul'un gerçekçi ve fantastik görünümüne yer verilmiştir. Bağlantı noktaları, metropol kent hayatının akışını ve yer altı dünyasını yansıtmaktadır. Mekanın anlamsal içeriğinin kavranmasında bağlantı noktaları etkin bir şekilde kullanılmıştır. İnişli, çıkışlı, merdivenleri ve dar sokakları ile İstanbul kaotik, karmaşık ve yorucu bir şehirdir. Sokaklar, kent kimliğini ve kent karakterini yansıtmaktadır. Şehrin en alt bölgelerinden, en yüksek bölgelerine kadar sosyal bölünmeleri vurgulamaktadırlar. Sinemasal olarak kullanımlarında alt kentler ortaya çıkmıştır.

Filmlerde İstanbul'un arka sokakları kıyıda köşede kalmış, boğucu, kapalı, klostorofobik, tedirgin edici, belirsiz bir mekan izlenimi verirler. Sokaklar, kent silüetini etkileyen en önemli unsurlar olarak kent hayatının hızlı akışını yansıtmaktadırlar. Sokaklar, karakterlerin kentsel alanda dolaştığı en sık mekanlar olarak süreklilik duygusunu verir ve filmlerde anlam bütünlüğünü oluşturan sekanslarda olayları birleştirirler. Yollardaki araba sahnelerinde karakterlerin yalnızlığına ve ruh hallerine vurgu yapılmaktadır. Kent hayatının unsurları, mimari ve görsel öğeler ile arabaların yaratmış olduğu nokta ışıklar, kompozisyonu güçlendirmektedir.

Serdar Akar'ın Gemide (1999) filminde gemicilerin hegemonik dünya ile dış dünya arasında kalması, kent yaşamına yabancılaşması dışavurum aracı olarak **Laleli sokaklarının** karanlık ve boğucu mekân atmosferi ile vurgulanmıştır. Mekanlarda kapalılık duygusu, kasvet ve sıkıntı yaratır. Darlaştırılmış mekan kullanımı ile karakterlerin kentin arka sokaklarında yaşadıkları fiziksel çatışma ve gerilim yansıtılır. Laleli sokakları birbirleriyle iç içe geçerek ve kategorize edilerek parçalı kent görünümleri ile sunulmuştur. Laleli, izbe ve köhne sokakları ile karanlık kent İstanbul'un negatif kent imgelerinden biri olarak yansıtılmıştır. Gerçek mekanlar, kurgu aracılığı ile karakterlerin iç dünyasının kurmaca mekanları olarak yansıtılmıştır.

Fatih Akın'ın Duvara Karşı (2004) filminde İstanbul'un mekân atmosferinde **Taksim ve çevresi, Cihangir'in arka sokakları, İstiklal caddesi, Marmara oteli önü ve Tarlabası, Marmara Oteli, Büyük Londra Oteli** gibi var olan mevcut mekanlar içinde barındırdığı yaşamla sunulmuştur. Mekan kurgusunda sokakların dar, içe dönük ve klostorofobik oluşu Sibel'in amaçsız biri olduğunu vurgular. Karakterden çok mekan baskındır. Sibel'in yaşadığı sorunlar, kimlik bunalımı ve farklı bir kültürden gelmesiyle bağlantılı olarak **İstanbul'un arka sokakları**, kültürel çatışmanın ve kent hayatından dışlanmış ve ötekileştirilen karakterlerin temsil edildiği kent imgeleri olarak kullanılmıştır. Filmsel zamanda istiklal caddesi ve çevresi karanlık kent görünümleri ile Sibel'in anlatı yapısındaki değişimini destekler. Bina cephe dokuları, renkli tabelalar kent hayatının unsurlarını ve alt mesajlarını yansıtmaktadır.

Mimari ve görsel öğelerinin ve kentin arka sokaklarında bina cephe dokularının fiziksel oluşumları ön plana çıkarılarak gerçeği abartan bir bakış açısı ile yansıtılmıştır. Anlatı yapısında kentin arka sokakları dramatik yapı güçlendirmiştir. Sibel'in İstanbul'da kendisini hapisanede hissetmesi ile bağlantılı olarak yaşadığı bunalım arka sokaklarda sıkışık, kapalı bir mekan atmosferi ile vurgulanmıştır. Mekanın fiziksel özellikleri ön plana çıkarılarak karakterin içinde bulunduğu ruh durumu tasvir edilmiştir. Yönetmen, mekanın fiziksel oluşumlarını kullanarak filmin ismine gönderme yapmıştır.

Aydın Bulut'un Başka Semtin Çocukları (2008) filminde **Gazi mahallesi ve çevresi** İstanbul'un kent mekanlarından soyutlanmış bir mekan atmosferi ile yansıtılmıştır. Veysel karakterinin filmin sonlarına doğru bir çöplükte ölü bulunmasıyla bağlantılı olarak kaldırımlar, merdivenler ve yol kenarları anlatı yapısını güçlendirmektedir. Kentin kıyıda, köşede kalmış insanların yaşadıkları bunalım **gazi mahallesi, bina çatıları, gecekondu, ara mahalleler, Beyoğlu sokakları, Türkü bar önü ve yüksek binalarında** yansıtılır. Kentin arka sokakları ve mahallerindeki şiddet, karakterler arası fiziksel çatışma **hareketli kamera ve dinamik kurgu** ile vurgulanmıştır.

Çağan Irmak'ın İssız Adam (2008) filminin mekan kurgusunda sokak ve caddeler ile iç içedir. Alper'in duygularını belli etmeyen, kalabalıkları sevmeyen bir karakter oluşuyla bağlantılı olarak **ıssız, تنها, karanlık ve negatif mekan algısı izlenimi veren sokaklar** tercih edilmiştir. Bağlantı noktalarının fiziksel oluşumları ön plan ve arka plan olarak kullanılmıştır. Mekanlar, olaylar ve durumları tasvir etmektedir. Sokaklar, kendi içlerindeki duygu ile yeniden tanımlanmıştır. Karakterlerin iç dünyasında bastırılmış oldukları duyguların dışı vurum aracı olarak kullanılmıştır. Galata ve Cihangir bölgesinin sokakları, anlatı yapısında zamansal geçişi vurgulayan kent imgeleri olarak kullanılmıştır. Kent imgeleri, minimalist bir bakış açısı ile yansıtılmıştır. Mekan kurgusunda kent imgeleri, çerçeve içi çerçeve tekniği ile darlaştırılıp küçültülerek ön plan ve arka plan olarak kullanılmıştır.

Odak noktalarının sinemasal olarak kullanımlarında mekan kurgularının belirleyici olduğu görülmüştür. Kent hayatının yoğun ve işlevsel alanları olarak, kalabalık, sıkışık ve boğucu bir mekan algısı izlenimi veren odak noktaları, filmlerin anlatı

yapısında karakterlerin davranışlarının ve önemli olayların yoğunlaştığı mekanlar olarak vurgulanmıştır. Metropol kent hayatının karakterler üzerindeki psikolojik etkisinin dışavurum aracı olarak kullanılan odak noktaları, günlük hayatın unsurları ile bir bütün olarak sunulmuştur. Odak noktalarında, karakterlerin kent deneyimlerine vurgu yapılmıştır. Odak noktalarının var olan mevcut mekan kullanımlarında aidiyet, kimlik ve yabancılaşma gibi temalara vurgu yapılmıştır.

Odak noktalarının, karakterlerin iç dünyasındaki bunalımın, çaresizliğin ve çözümsüzlüğün oluşturduğu düğümün mekanları olarak kullanıldıkları görülmüştür. Anlatı yapısında karmaşık olayların düğümlemesi ile bağlantılı olarak mekanların, yüksek binalar ve çevresi odak noktaları olarak kullanıldığı görülmüştür. **Devlet Bakanlığı binası, Marina, Yat önü, Zx oteli ve çevresi**, anlatı yapısında devlet, mafya, uyuşturucu ticareti ve istihbarat örgütleri arasındaki gizli görüşmelerin odak noktaları ve karakterlerin karşılaşma noktaları olarak kullanılmıştır.

Taksim meydanı, Sultan Ahmet meydanı, İstiklal caddesi, cafeler, çiçek pasajı, Eminönü Meydanı, Ortaköy, Sirkeci, Mirelion kapalı çarşısı, Barbaros Bulvarı, Yer altı çarşısı filmlerde odak noktaları olarak kullanılmış ve kent yaşamının unsurları ile bağlantılı olarak iç içe sunulmuştur. **Sirkeci, Eminönü, Eminönü çarşısı, Otobüs durağı, Yer altı çarşısı, Galata köprüsü, Samatya sahili, Karanfil mahallesi** gibi kentsel mekanlar büyük ölçekten küçük ölçeğe kadar farklı bakış açıları ile yansıtılmıştır. **Eminönü çarşısı, Galata köprüsü ve Sirkeci** yoğun aktivite alanları olarak, fiziki görünümleri ile ayrıcalıklı mekan kullanımında ön plandadır. Kent görünümünde, taşra olgusuna vurgu yapılmıştır.

Galata köprüsü, bağlantı noktası olmasına rağmen yönetmenlerin kent yorumlarında odak noktası olarak kullanılmıştır. Filmlerde, sinemasal mekan olarak dönüşüme en çok uğrayan kent imgesi olmakla birlikte, hikayelerin başlangıç noktası ve olay örgüsünü geliştirici bir kent imgesi olarak yansıtılmıştır. **Uzak** filminde Galata köprüsü, dış dünyadan soyutlanmış, karlarla kaplı kent görünümünü oluşturmaktadır. Farklı bir sahnede ise günlük hayatın akışı içinde sunulmuştur.

İstiklal caddesi, yolların kesişme ve ayrılma noktası olarak diğer sokaklar ile bağlantı kurmaktadır. Metropol kent hayatının belirsiz ve çelişkili yapısını yansıtan İstiklal caddesinin mekan kullanımında çerçeve içi ve dışındaki sesler **boğucu ve**

sıkıcı bir mekan algısı izlenimini vermektedir. Karakterlerin, kalabalıklar içindeki yalnızlığını vurgulayan odak noktalarından biri olarak yansıtılmıştır. Kentli, taşralı, kent hayatına yabancı olan ya da kent hayatına eklemlenemeyen karakterleri ile kozmopolit bir kent imgesi olarak yansıtılmıştır. Mekan kurgusunda İstanbul'un acımasızlığını ve büyük şehir oluşunu vurgulamıştır. İstanbul'da yaşayan insanların her an tehlike altında olduğuna vurgu yapılmış ve anlatı yapısında gelişecek olaylar hakkında ipucu veren tamamlayıcı eleman olarak kullanılmıştır.

Çekim tekniklerinde minimize edilerek, kent hayatındaki unsurları ile kullanılan İstiklal caddesi, küçük İstanbul'u simgelemektedir. İstiklal caddesindeki insanlar, kent yaşamında fark edemediğimiz ayrıntıların ve kaybolan değerlerin yerine kullanılmıştır. Karakterler ön planda, şehrin kalabalığı ise arka plandadır. Karakterler, mekandan daha baskındır. Çekim tekniklerinde sabit kamera ve hareketli mizansenler ile karakterlerin içinde bulunduğu ruh hali betimlenmiştir. İstiklal caddesi ve kentin arka sokakları anlatım aracı olarak kullanılmıştır. İstanbul'un ruhundaki kaosu yansıtan odak noktalarından biri olarak vurgulanmıştır.

Anlat İstanbul (2004) filminin mekan kurgusunda **Galata Köprüsü** üst açıdan kent hayatının akışı, insanlar, yoldan geçen arabalar ile odak noktası olarak, **Eski Galata köprüsü** ise hem bağlantı noktası hem de iki farklı bölgeyi ayırması nedeniyle sınır olarak kullanılmıştır. Eski Galata köprüsünün sinemasal olarak kullanımında fiziksel oluşumlara vurgu yapılmıştır. Farklı karakterlerin ortak mekanı ve kesişim noktasıdır. Filmsel zamanda sabaha karşı olması nedeniyle görsel unsurlar ön plandadır. Eski Galata köprüsünün ve Galata köprüsünün sinemasal olarak kullanımında var ile yok olguları arasındaki karşıtlıklar vurgulanmıştır. Eski Galata köprüsünün yarısının olmayışı ve masalın sonundaki belirsizlik ile karakterlerin kent hayatında kaybolmuş oldukları vurgulanmıştır. Karakterlerin mekanla kurduğu ilişkide ironik olarak, fareli köyün kavalcısında farelerin nehre dökülmesine gönderme yapılmıştır.

Taksim, Galata, Cihangir, Laleli, Karaköy, Sultanahmet, Haliç, Eminönü, Karaköy, Beyoğlu, Tophane, Sultanahmet, Gazi mahallesi ve Şile karakteristik özellikleri ile İstanbul'un biçimsel olarak bölünmüşlüğü farklı mekan atmosferleri ile yansıttığı görülmüştür. Bölgeler, fiziksel oluşumları ile ön plandadırlar. **Taksim**

Bölgesi, İstanbul'un kozmopolit ve metropoliten doğasını yansıtan bir bölgedir. **Galata Bölgesi**, nostaljik bir mekan atmosferi ile yansıtılmıştır. **Galata köprüsü** odak noktası olarak İstanbul'un batıya açılan köprüsüdür ve panoramik bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Galata köprüsü iki farklı bölgeyi birleştiren bir kent imgesi olarak sunulmuştur. **Laleli**, tedirgin edici ve karanlık işlerin döndüğü bir bölge olarak yansıtılmıştır. **Gazi mahallesi ve çevresinin** sinemasal olarak kullanımında ise sınıfsal ayrışma vurgulanmıştır.

Karakterlerin hayatlarındaki bilinçsiz arayışları ve iletişimsizlikleri **sahil kesimleri, Bostancı sahili, kıyılar, ıssız yerler deniz kenarı, telefon kulübesi yanı, iskele tepe, yeşil alan, orman** gibi mekanlarda yansıtılmıştır. Sınır ve kenarlardaki mekansal boşluklar çekim teknikleri ile vurgulanmıştır. Kentin fotografik görüntülerini **İstanbul boğaz kıyıları, Karaköy Tersanesi, Limanlar, Haliç kıyısı Fındıklı Sahili, Karaköy sahili, Samatya sahili oluşturmaktadır. Bebek sahili, Şile sahili, boğaz kıyıları** nostaljik tür sinemasının temalarıyla, karakterlerin iç dünyalarındaki gelgitlerin ve yalnızlığın simgesel mekanları olarak kullanılmışlardır.

Sınırlardaki mimari, görsel öğeler ile doğa ve çevre unsurlarına yan anlamlar yüklenmiştir. Sınırlar ve kenarlar anlatı yapısına yön vermekle birlikte, yönetmenin söylemek istediklerinin sinematografik bir anlatım aracı olarak kullanılmışlardır. Ön planda mimari ve görsel öğeler durağan mizansenler, sabit kamera, uzun planlar ile vurgulanmıştır. Sınırlarda karakterlerin umutları, beklentileri ve arayışları farklı mekan atmosferleri ile vurgulanmıştır. Farklı hikayelerin ve karakterlerin kesişim noktaları olarak kullanılmışlardır.

Sınırların sinemasal olarak kullanımında filmsel zamanın belirleyici olduğu görülmüştür. Karakterin taşralı ve kentli kimliği arasında yaşadığı gelgitler, görsel ve mimari öğeler ile vurgulanmıştır. Sınırlar, karakterlerin içinde bulunduğu ruh halinin ve yalnızlığın dışı vurum aracı olarak kullanılmıştır. Anlatı yapısında kaos, belirsizlik, şans ve şanssızlık gibi farklı temaları vurgulanmıştır.

Sınırlar ve kenarlar, bazı filmlerde kent ölçeğinde, bazı filmlerde ise parçalı kent görünüşleri ile ön plan ve arka plan olarak kullanılmışlardır. Mekanların öyküleştirilip, kategorize edilmesi ile görsel derinlik ön plana çıkartılır. Arka planda ise sınırlar kentin doğal mekan atmosferini yansıtmaktadır. Sınırların sinemasal

olarak kullanımında nostaljik tür sinemasının çocuksuluk, saflık, masumiyet ve geçmişe özlem gibi duyguları vurgulanmıştır.

Yapılan film analizlerinin içeriksel ve biçimsel çözümlenmeleri sonucunda nirengilerin kentsel mekanların algılanmasında referans noktaları olarak kullanıldığı görülmüştür. **Boğaz kıyıları, Marmara, E-5 ve Boğaziçi köprüsünün** en fazla algılanan bağlantı noktaları ve sınırlar olduğu saptanmıştır. Filmlerin anlatı yapısı ve mekan ilişkisi çerçevesinde kent imgelerinden odaklar ve bölgelerin kent yaşamının unsurları ile yansıtıldığı görülmüştür. Bağlantı noktaları filmlerin anlatı yapısını geliştirici öğeler olarak, odaklar filmlerin anlatı yapısında içeriksel olarak, bölgeler sokak, mahalle ve semtleriyle bir bütün olarak vurgulanmıştır.

Nirengiler, yapı detayları olarak fiziki görünümleri ile ön plandadırlar. Kentin tanıtımında ve pazarlama iletişimde sembolik olarak kullanılmışlardır. Nirengi noktaları, karakterlerin sosyal statü ve kimlikleri hakkında ipucu verirler. Kent hayatındaki sınıfsal ayrışmayı sembolize ederler. Yer-yön bulmada ve mekanın hatırlanmasında referans noktaları olarak kullanılmışlardır. Simgesel yapılar, filmlerin mekanı belirtmekte kullandıkları en önemli elemanlardır. Nirengiler anlatının fonunu oluşturmakla birlikte, bireyin yalnızlığını simgeleyen kent imgeleri olarak kullanılmışlardır.

Kızkulesi, Galata Kulesi, Boğaziçi köprüsü, F.S.M köprüsü, Haydarpaşa Garı, Bozdoğan kemeri, oteller, yüksek binalar, gözetleme kulesi, bloklar ile çatılar, Laleli sokaklarındaki vitrinler, ışıklı tabelalar ve mankenler kent dokusunda dışsal görünümleri, fiziksel oluşumları ve yapı detayları olarak ön plan ve arka planda kullanılan nirengi noktalarıdır. **Kızkulesi, Galata Kulesi ve Boğaziçi Köprüsü**, gün ve gece sahnelerinde yapılan çekimlerde, dışsal özellikleri ile kent silüetini belirleyen öğeler olarak kullanılmışlardır. Kentin sinematografik olarak algılanmasında sembolik olarak kullanılan mimari imgelerdir. **Haydarpaşa Garı**, fiziki görünümü ile kentin çıkış kapısı olarak kullanılmıştır. Karakterler arasındaki iletişim sorunu, yabancılaşma ve yalnızlık **Ataköy bölgesindeki bloklar ve yüksek binalar** ile vurgulanmıştır. **Bloklar**, arka planda karakterlerin iç dünyasındaki gerilim ve belirsizliğin dışavurum aracı olarak kullanılmıştır.

Boğaziçi köprüsünün sinemasal olarak kullanımında farklı bakış açılarını görebilmek mümkündür. Alışılmış mekan kullanımı olan filmlerde çerçeve içi çerçeve tekniğinde **Boğaziçi köprüsü** küçültülerek, minimize edilerek kullanılmıştır. İstanbul'un Çamlıca tepesinden görülen Boğaziçi köprüsü, mekan atmosferinin sisli, gri ve soluk renkleri ile anlatı yapısında karakterin iç dünyasındaki belirsizliğini simgeler. Ayrıcalıklı mekan kullanımının olduğu filmlerde Boğaziçi köprüsü, fiziksel oluşumları ile anlatı yapısını güçlendirmektedir.

Büyük Londra Oteli ve Marmara Oteli çekim tekniklerinde dışsal görünümeleri ile anlatı yapısına yön veren nirengi noktaları olarak, gücü ve zenginliği temsil ederler. Kent görünümünün mekansal bakış açısında İstanbul'un büyük şehir oluşuyla bağlantılı olarak karakterlerin kent hayatında giderek yok olduğu ve ezildiğine vurgu yapılır. **Büyük Londra Oteli, Marmara Oteli, Zx Oteli, Levent'in yüksek binaları**, çekim tekniklerinde genel planlar ile yansıtılmışlardır. Dışsal görünümü ve simgesel mekan kullanımında zenginlik ve gücü temsil eden yapılar olarak ön plandadırlar. **ZX oteli** ve çevresi çekimlerde karakterler ön planda, mekan ise arka planda kullanılmıştır. Gerçeği abartan **yüksek binalar**, anlatı yapısı ile bütünleşmiştir. Çatıların, sinemasal olarak kullanımlarında arka plandaki yüksek binalar ve gökdelenler ile karakterlerin kent hayatından dışlanmışlığı vurgulanır. Mekan kurgusunda binaların, kapalı ve kaotik bir mekan atmosferi yaratması ile Gazi mahallesinin, öteki İstanbul'u simgeleyen bir mekan olduğuna dikkat çekilmiştir.

Zeki Demirkubuz'un C Blok (1993) filminde kapalı bir şehir imgesi vardır. İstanbul, Ataköy ve çevresindeki bloklar ile sınırlandırılmıştır. Filmde mekansal öğeler anlatı yapısında bağlayıcı öğeler olarak kullanılmıştır. Bloklar, karakterlerin içinde bulunduğu ruh halinin dışavurum aracı olarak vurgulanmıştır. Çekim teknikleri ile blokların karakteristik özellikleri ön plana çıkarılmıştır.

Demirkubuz uzun planlar, sabit kamera, eğik kamera açıları ve durağan mizansenler ile karakterlerin iç dünyasındaki bunalımı yansıtmaktadır. Anlatı yapısında durumlar, bloklar içindeki parçalı görünümle sunulmuştur. Kamera açıları ve kamera hareketleri ile yönetmenin sert bir biçimciliği, sinematografi ve estetik anlayışı olduğu görülmüştür. **Ataköy bölgesi ve çevresindeki bloklar**, filmin anlatı yapısı ile ayrılmaz bir bütündür. Mekan, karakterden daha baskındır. Bloklar,

hapishaneye benzetilerek karakterlerin içinde bulunduğu ruh durumuna göre anlatı yapısı ile bağlantılı olarak içselleştirilmiştir.

Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak (2003) filminde İstanbul soğuk, bunalımlı ve sıkıcıdır. Ceylan'ın İstanbul'u **Taksim, Beyoğlu, Taksim gezi parkı, Galata Köprüsü, İstiklal caddesi, Karaköy, Fındıklı Sahili** ile ön plandadır. Ceylan, mimari mekanı yalın ve gerçekçi bir şekilde kullanırken, zaman yaratmada etkin bir anlatım aracı olarak vurgulamıştır. Ceylan, sinemasal mekân ve mimari mekân kurgusuna minimalist ve fotografik bir bakış açısı getirmiştir. Ceylan, tek planda mekanları birleştirir ve bir bütün olarak sunar. Mimari, görsel ve sessel öğeler mekansal ilişkileri ve anlatı yapısını betimleyici unsurlardır.

Kent imgeleri, durumların öyküleştirmesinde görsel özellikleri ile tamamlayıcı elemanlar olarak kullanılmışlardır. Karakterlerin hayata karşı kayıtsızlığı ve ciddiyetsizliği uzaklık olgusu bağlamında mekansal kullanım farklılıkları üzerinden anlatılmıştır. Filmin anlatı yapısı ve mekan ilişkisinde karakterlerin kent deneyimlerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Karakterlerin kentteki yalnızlığı olay örgüsüne göre sıralı bir şekilde gösterilmiş ve içinde buldukları ruh durumu geniş ve boş mekanlar ile yansıtılmıştır.

Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Ömür Atay ve Yücel Yolcu'nun çektiği **Anlat İstanbul (2004)** filminde birbirinden çok ayrı gibi görünen hikayeler, İstanbul'un biçimsel olarak bölünmüşlüğüne yansıtan **Beyoğlu, Taksim, Cihangir, Galata** ve **Eminönü** mekanlarında geçer. Anlatı yapısında gerçek ile masal arasındaki gelgitler kent imgeleri ile yansıtılmıştır. Mekan kurgusunda kent imgeleri büyük ölçekten küçük ölçeğe kadar farklı bakış açılarıyla sunulmuş, fiziksel ve görsel sınırları ile yeniden tanımlanmıştır. Gerçek mekanlara, yan anlamlar yüklenmiştir. Anlat İstanbul'un, kent imgelerinin çekim teknikleri ile abartılı bir şekilde vurgulanması, anlatı yapısında düş ve gerçek arasında gidip gelen bir film olması açısından diğer filmlerden ayrıldığı tespit edilmiştir. Bizans mahzenleri, metro tünelleri ve kentin arka sokaklarındaki iş hanları, pasajlar ile yer altı dünyası ve suç kodlamalarına vurgu yapılmıştır. Bu bağlamda kent, kendi gerçekliğinde yeniden üretilmiştir.

Mahmut Fazıl Coşkun'un Uzak İhtimal (2008) filminde kent imgeleri, doğal ve gerçekçi mekan kullanımı ile yansıtılmıştır. **Galata, Tophane, Cihangir, Taksim, Karaköy, Şile** gibi mekanlar ile İstanbul biçimsel olarak bölünmüştür. Bölgelerdeki mekan duygusunun, filmin görsel yapısını belirlediği görülmüştür. Mekan kurgusunda kent hayatının unsurları ön plandadır. Kentsel imge öğeleri anlatı yapısında olayları birleştirmektedir. Yönetmenin kent imgelerine karşı tutumunda karakterlerin amaçları ve hayata karşı beklentilerinin belirleyici olduğu görülmüştür.

Simgesel mekanlardan kilise ve camiler, karakteristik ve fiziki özellikleri ön plana çıkarılarak kent dokusunun tarihi ve estetik duygusunu yansıtmaktadır. Cami, kilise ve külliye çekim tekniklerinde karakterlerin farklı arayışları ve beklentilerinin odak noktaları olarak, gerçeği abartan bir bakış açısı ile sunulmuştur. Anlatı yapısında gelişen olaylar ve durumların anlamı kent imgeleri ile vurgulanmıştır. Kent imgeleri, karakterlerin karşılaşma ve farklı hikayelerin kesişim noktaları olarak kullanılmıştır.

Pelin Esmer'in 11'e 10 Kala (2009) filminde İstanbul, sınırsız bir koleksiyon alanı olarak vurgulanmıştır. Karakterlerin kent deneyimleri, kentsel yaşamdan ayrıntılar, doğal ve gerçekçi mekan kullanımı ile yansıtılmıştır. **Eminönü, Sirkeci, Galata Köprüsü yanı balık pazarı, Eminönü otobüs durağı, Eminönü iskelesi yanı, Eminönü Meydanı, Sultanahmet meydanı, Samatya sahili** odak noktaları, bölge ve sınır olarak, farklı kamera pozisyonları ve mekansal uzaklıklar ile yansıtılmıştır. Mekan kurgusunda bölgelerin, kendi içlerinde daha küçük parçalara ayrıldığı görülmüştür. Anlatı yapısının bütün dinamikleri, insanlar arasındaki değer farklılıklarının çatışması ve buluşmasını vurgulamaktadır. Mimari, görsel ve sessel öğeler ile mekansal ilişkiler yeniden tanımlanmıştır. Kent imgeleri, karakterlerin kent içinde yaptığı yolculuğu, arayış ve mücadelesini yansıtmaktadır.

İstanbul'un sesleri, mekan yaratmada etkin öğeler olarak kullanılmıştır. İç ve dış mekanlardaki çevre sesleri, sinemasal anlatımın bir parçası olarak, Mithat Bey'in koleksiyonlarına olan bağlılığına gönderme yapmaktadır. Kent imgelerinin sinemasal olarak kullanımında, Mithat Bey'in evindeki geniş koleksiyonu vurgulanmıştır. Kent yaşamında, günlük hayatın unsurları sonsuzluk anlayışını simgelemektedir. Mekan kurgusunda kent, iki farklı karakterin mücadele alanı olarak yansıtılmıştır. Anlatı

yapısında nostaljik tür sinemasının özellikleri olan çocuksuluk, masumiyet, geçmişe özlem gibi kavramlara vurgu yapılmıştır. İstanbul, mekan kurgusunda bağlantıları ve odak noktaları ile ne kadar hareketliyse, Mithat Bey'in evi de koleksiyonları ile bir o kadar donuk, statik ve değişmezdir. Mithat Bey'in evinde geçen sahnelerde izleyiciye büyük, eski bir kentin sokaklarında dolaştığı izlenimi verilmiştir.

Son dönem türk sinemasında İstanbul filmlerde üzüntü ve mutsuzluğun bir kaynağı olarak, mitsel şehir imgesine zıt, güç, görkem ve ışıkların şehrine dönüşmüştür. Kişisel bunalımlar, toplumsal kaos ve travmaların konu olarak alındığı söylenebilir. Bu bağlamda filmlerde kimliksiz ve kalabalık caddeler, gürültülü, kaotik bir mekân atmosferi vardır. Filmlerde marjinal karakterler ile mekanların dönüşümüne paralel olarak kapalı ve boğucu mekanlar ön plandadır. **Cihangir, Beyoğlu, Taksim, Tarlabası, Laleli** mekânlarındaki dar, karanlık caddeleri, ıslak, sağlıksız binaları, ucuz gece kulüpleri ve karanlık barları ile İstanbul negatif kent imgesi görünümündedir. ⁽²⁰²⁾

Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın, Ümit Ünal, Zeki Demirkubuz, Serdar Akar gibi yönetmenler İstanbul'un kentsel ve kültürel gerçekliğini mekan-karakter ilişkisi üzerinden yansıtmışlardır. Yapılan film incelemeleri sonucunda kentsel imge öğelerinden bağlantı noktaları ve nirengilerin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmüş, yönetmenlerin farklı bakış açılarına bağlı olarak, odak noktaları ve bölgelerde post-modern imgeler ve mimari öğelerin vurgulandığı görülmüştür. Bağlantı noktaları ve nirengiler kentin panoramik görüntüleri ve simgesel mekan kullanımları ile yansıtılmıştır. Sinema ve mimarlık etkileşiminde kentsel mekanlar ve kentsel imgelerinden son derece yoğun bir biçimde yararlandığı yapılan film incelemeleri doğrultusunda belirlenmiştir.

İstanbul'un Yeşilçam'dan son dönem Türk sinemasına kadarki süreçte mekansal temsilinde modern yaşam biçimlerinin belirleyici olduğu görülmüştür. Kent yaşamında sosyo-kültürel ve fiziksel değişimlerin yansması olarak yeşilçam döneminde mekan, anlatının yerini ve zamanını belirtir. Konutlar, kenar mahalleler, sokaklar, caddeler, meydanlar, Beyoğlu, İstiklal caddesi, Boğaz kıyıları, Hilton Oteli, Tarabya Oteli yoksulluğu ve zenginliği temsil eden simgesel yapıları ile İstanbul,

²⁰² Tuncer, s.110

filmlerin arka planında canlı bir dekor işlevine sahiptir. Son dönem Türk sinemasında ise İstanbul'un kentsel imge öğeleri, kent dokusunun ortaya çıkmasında tamamlayıcı unsurlar olarak kullanılmışlardır.

Newyork'u anlatan filmlerde kentin genel görüntüleri ve arka sokakları ön plandadır. İstanbul, Newyork filmlerinde olduğu gibi ara kültürlerin yaşandığı bir kent olarak, farklı yönetmenlerin bakış açısıyla sinema perdesine yansıtılmıştır. İstanbul'un panoramik görüntülerinde ise Boğaziçi Köprüsü, F.SM köprüsü, Galata Kulesi, Kızkulesi, yüksek binalar, bloklar dışsal özellikleriyle ön plandadır

Yapılan çalışmada elde edilen veriler çerçevesinde gerçek mekanların yoğunlukla kullanıldığı görülmüştür. Kenti ve kent yaşamını içeren filmlerin bu konuda oldukça önemli olduğu tespit edilmiştir. Kent imgelerinin sinemada kullanımına dair bir kaynak oluşturulmuştur. İstanbul imgeleri, kent mekanları ile birebir ilişki kurarken, karakterlerin arayış ve mücadelesini yansıtmaktadır. İstanbul, filmlerin ana ekseninde taşradan gelen ve kent hayatına yabancı insanlar için tehlikeler ve fırsatlarla dolu bir kenttir. Filmlerde, modern kent hayatının farklı senaryolarının ön planda olduğu ve İstanbul'un karanlık sokaklarında karakterlerin var olma mücadelesinin sinema perdesine yansıtıldığı görülmüştür.

KAYNAKLAR:

Adiloğlu, Fatoş. “*Body and Space: In-Between Sight and Site*”, Journal of Kültür University”, 2003/3 pp, s.148

Adiloğlu, Fatoş. “*Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*”, İstanbul: Es yay, 2005

Adiloğlu, Fatoş. “*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler: Mekânın /Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekânlar*”, İstanbul: Bağlam Yay, 2003.

Akbulut, Hasan. “*Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak; Anlatı, Zaman, Mekân*”, İstanbul: Bağlam yay, 2005.

Akçay, Ayşegül. “*The Architectural City Images In Cinema: The Representation Of City In Renaissance As A Case Study*”, Ankara: Middle East Technical University, Department of Architecture, Master Arch, 2008

Akkuş, Ali Can. “*Sinema ve Kent*”, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008

Akman, Kubilay. “*İstanbul’da kentsel farklılaşmalar ve mekansal yansımaları*” Gaziantep Üniversitesi. Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi 4 (2009):117, Sayı: 9

Alkan, Hülya. “*Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 sonrası Türk Sinemasında İstanbul*”, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2007

Arnheim Rudolf, “*Sanat Olarak Sinema*” İstanbul: Hil yayın, 2010

Aslanoğlu, Rana. “*Kent, Kimlik ve Küreselleşme: Kaos Teorisi, Post modern Durum ve Kent*”, (Bursa: Asa Kitapevi, 1998)

Aydın, Erdal. “*BilimKurgu sineması, Yapım Tasarımı sürecinde Bilgisayar teknolojilerinin kullanımı*” İstanbul: Yıldız Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Fak. Yüksek Lisans Tezi

Aytaç, Ömer. “*Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası*”, Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, Fırat Üni. Sosyal Bilimler Dergisi 17 (2007):202 Sayı:2

BalaHavvaAlkan,Akınİdris. “*SinemadaKentselOkumalar*”.<http://www.sinemaloji.com/dosya/sinemada-kentsel-okumalar.html>, 19.03.2010

Baykan, Günay. **“Kentsel Tasarım Kültürü ve Yaratıcılığın Sınırları”**, Ankara: Orta Doğu Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Planlama Dergisi 97/2, Şehir Plancıları Odası Yayını, 1997

Baykan, Günay. **“Şehircilik- Planlama- Tasarlama-Mimarlık-Peyzaj”**, Türkiye’de Kentsel Tasarım Proje Yarışmaları ve Disiplinler arası Çalışmayı Öğrenme Süreci Planlama Dergisi, Mart 2005

Baykan, Günay. **“Şehircilik-mimarlık, Planlama-Tasarım İlişkileri Üzerine Tartışmalar”**, Planlama ve tasarım dergisi 4 (2005):6. sayı:1

Berger, John. **“Görme Biçimleri”**, İstanbul: Metis yay, 2002

Berry Chris, Der. S. Ruken Öztürk. **“Kader: Zeki Demirkubuz”**, Ankara: Dost yay, Ankara Sinema Derneği, s.2, 2006, www.zekidemirkubuz.com, 21.04.10

Bilen Seheroğlu Seda, Göktürk Gökhan. **“Kent İmgesi Ekran İlişkisi, Üsküdar Örneği”**, İstanbul Üniversitesi, Üsküdar Sempozyumu,

Çınar, Sanem. **“Kentsel Alanlarda Mekân Organizasyonu ve Beyazıt Çevresinin İrdelenmesi”**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim dalı, Yüksek Lisans tezi, 1994

Çil, Ela. **“Bir Kent Okuma Aracı Olarak Mekân Dizim Analizinin Kuramsal ve Yöntemsel Tartışması”**, YTÜ Mim. Fak. e- Dergisi, cilt:1, sayı:4, 2006

Coşkun, Çiçek. **“1990 Sonrası Türk Sineması ve Derviş Zaim”**, www.sadibey.com/dosyalar/1990_Sonrasi_Turik_Sineması, 13.11.10,

Çöloğlu, Özönur Defne. **“Yeni Orta Sınıf üzerine bir analiz, Issız Adam:Yuppie Alper”**, <http://defnecologlu.com/wordpress>, 13.07.2010.

Deleuze, Gilles. **“İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi”**
<http://www.scribd.com/doc/10926705/Gilles-Deleuze-mge-Hareketi-Olarak-Sinemanın-Felsefesi#>, 02.01.09

Dinçer, Özgür. **“Mekânsal Hem Yüzey Birleşim ve Entegrasyon Kavramları ve Mimari Mekân Organizasyon Süreci”**, Dokuz Eylül Üni. Mimarlık Fak. Mimarlık Blm. Ege Mimarlık 2005/2-54

Düzgün, Gülhan. **“Sinema ve Kent:1990 sonrası Türk Sineması’nda İstanbul’un Değişimi”**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2004

Elmacı, Tuğba. **“Son Dönem Türk Sineması’nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu”**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006

Emre Sert, Hayri Karpuz, Gürkan Aygün. “**Küreselleşme Sürecinde Değişen Kent Kavramı; Mekân ve Politikleşme Üzerine Bir Okuma Parçası**”, http://www.spo.org.tr/resimler/ekler/5771bce93e200c3_ek.pdf, Planlama Tmmob Şehir Plancıları Odası Yayını, 2005/2, Sayı:32.

Enver, Gülşen. “**Metropolis’ten Qatsi Üçlemesine Modernlik ve İnsan**”, <http://www.derindusunce.org/2009/12/16/metropolisten-qatsi-uclemesine-modernlik-ve-insan/> 16.12.2009

Erek Ayşe, Ödekan Ayla. “**Ekran ve Yer: Uzamsallık ve 1990’lardan sonra sanat üretimi**”, İtü dergisi/b, sosyal bilimler cilt:5, sayı:1, 2008,

Ergin, Sibel. “**Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekâna Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: Uzak**” Eskişehir: Anadolu Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2007

Güler, Nursel. “**Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri**”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008

Gülüş, İhsan. “**Sinemada Görsel Zaman ve Mekân Kurgusu**”, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo -Tv Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2006

Gülşen, Enver. “**Sinema ile tasavvuf ilişkisinde sinematografi**” <http://www.derindusunce.org/2008/10/26,sinema-ile-tasavvuf-ile-iskisinde-sinematografi,15.12.09>

Gültekin Metin, “**Charles Baudelaire ve Modernizm**” Elazığ: Dicle Üni. Fen-EdebiyatFak. SosyolojiBlm, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi,2007

Güngör, Can Arif. “**Derviş Zaim Sineması’nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen- Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat**”, İletişim Fakültesi Dergisi

Güntan, Sayar Seda. “**Sinema Aracılığı ile Mimarlığın Sunumu: Wall Street-Borsa (1987) Filminin İncelenmesi**”, İstanbul Teknik Üni. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007

H.Bostancı Seda, Ocağcı Mehmet. “**Kent silüetlerine ilişkin tasarım niteliklerinin, entropi yaklaşımı ile değerlendirilmesi**”, İtü Dergisi/a mimarlık, planlama, tasarım 8 (2009): Sayı:2.

Işık Emre, Şentürk Yıldırım, “**Öznel, Durumlar ve Mekanlar Toplum Mekan: Mekanları Kurgulamak**” İstanbul: Bağlam yay.2009 1. Basım

İnce, Erbil Tahsin. **“Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi”**, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2007

Kara Barış, Küçükerbaş Erhan. **“Kent Meydanlarının Tasarımına Demokratik Yaklaşım”**, http://www.agr.ege.edu.tr/zfdergi/edergiziraat/2001_cilt38/s1/101-108.pdf,

Karakurt, Elif. **“Kentsel Mekânı Düzenleme Önerileri: Modern Kent Planlama Anlayışı ve Post-modern Kent Planlama Anlayışı”**, Erciyes Ün. İktisadi ve İdari Bilimler Fak. Dergisi, Sayı:26, 2006

Kırklar, Alper. **“Toplumsal Değişim ve Türk Sinemasında İstanbul İmgelemi”**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2009

Koçyiğit Gülhan Rıfat, **“Mimarlıkta yersizleşme ve yerin yeniden üretimi”**, İstanbul: Mimar Sinan Üni. Güzel San. Fak. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2007, s.48

Lynch, Kevin. (Çev: İrem Başaran), **“Kent İmgesi”**, İstanbul: Türkiye İş Bankası: Kültür yay. (2010) 1.Baskı

Matara, Birsal. **“İmge, Gerçeklik ve Fotoğraf”**, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/birsal.html> 28.12.09, İzmir:Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü. Fotoğrafya dergisi, Sayı:5

Yrd. Doç. Dr.Meral, Özbek. **“Walter Benjamin Okumak 3”** Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi SBF Dergisi, 55-4, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/477/5497.pdf>

Mungan, Murathan. **“İstanbul İmgeleri”**, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi <http://www.obarsiv.com/pdf/murathanmungan.pdf>, Mart 2009

Mutlu, Ahmet. **“İssiz adam, neden ıssız olmak zorunda”**, <http://www.radikalgenc.com/toplum,13.07.2010>, Dokuz Eylül Üni. Kamu Yönetimi Blm.

Nalkaya, Saim. **“Kentsel Dönüşüm ve Kent Kimliği”**, http://www.yapi.com.tr/Haberler/kentsel-donusum-ve-kent-kimligi-urban-conversion-and-urban-idenity_6111.html, 23.04.2010

Okudan, Aylin. **“Mekânsal İmge ve Görüntü”**, İstanbul: Yıldız Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2003,

Orr, John. (Çev: Ayşegül Bahçıvan), **“Sinema ve Modernlik”**, Ankara: Bilim ve Sanat yay. 1997

“Organizeİşler”,<http://www.sinematurk.com/film.php?action=goToFilmKeywordsPage&filmid=9016&type=film#konu>, 23.10.2010

Oya, Okumuş. **“Bilgisayar Ortamında Sinematografik Anlatım Dilinin Mimari Mekâna ve Mimara Etkisi”**, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010

Önem Buket, Kılınçaslan İsmet. **“Haliç Bölgesinde çevre algılama ve kentsel kimlik”**, İtü Dergisi, mimarlık, planlama ve tasarım 4 (2005):116, sayı:1

Önen, Arzu. **“Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi”**,Gazi Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, <http://ab.org.tr/ab06/bildiri/81.doc>,

Özbek, Meral. **“Walter Benjamin Okumak 2”**, Ankara Üni. SBF Dergisi, Mimar Sinan Üni. Fen Edebiyat Fak.

Öztürk, Mehmet. **“Gecekonulardan Gecekondu Filmleri’ne”**,
<http://ejts.revues.org/index94>, 06.04.2010

Öztürk, Ruken. **“Zeki Demirkubuz Sineması,Türk Sinemasında Yönetmenler,”**,
www.zekidemirkubuz.com, 2006, 19.04.10

Öztürk, Mehmet. **“Kentte Sinema, Sinemada Kent”**, İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi, 2004, 1.Basım, s. 124.

Öztürk, Mehmet. **“Türk Sinemasında Gecekondu 3”**,
<http://ejts.revues.org/index94.html> 09.12.09,

Özdamar, Zeynep. **“İstanbul’un 1950-1990 Dönemindeki Kentsel Gelişiminin Türk Sinemasındaki Temsili”**, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006

Öztürk, Mehmet. **“AhGüzelİstanbul’dan,VahGüzelİstanbul’a”**,
<http://ejts.revues.org/index94.html>, 05.01.10,

Öztürk, Mehmet. **“Türk Sinemasında Gecekondu, İstanbul’un taşı toprağı altın.”** <http://ejts.revues.org/index94.html>, 09.12.09

Pallasma, Juhani. **“Sinema Mimarisi”** (Çev: Ilgın Külekçi)
<http://www.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2624>, Eylül, 2008

Pösteği Nigar, **“Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması”**, İstanbul: Es yay. 2005.

Seyir Battal, **“Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan’da Mardin İmgesi”**.
Uluslar arası İnsan Bilimleri Dergisi 4 (2007): Sayı:2,

Simmel George, (Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), **“Modern Kültürde Çatışma”**, İstanbul: İletişim yay, 2003, 1. Baskı.

Suner Asuman, "*Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*"
İstanbul: Metis yay. 2006,

Teker Ayşe, "*Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi*", Mega Movie Dergisi,
http://www.nbcfilm.com/uzak/press_ozeninterview.php,03.12.09

Tuncer, Selda. "*The Destruction Of A City Myth In Late Modern Turkish Cinema*", Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü, 2005,

Türkoğlu, Dülger Handan. "*Kentsel İmge: İstanbul'dan bulgular*",
http://www.itudergi.itu.edu.tr/tammetin/itua_2002_1_1_HD_Turkoglu.pdf,
21.03.2010

Tüzün, Seda. "*Türk Sinemasında Mekân, Tek Mekânda Geçen Filmler*", Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fak. Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008

Yılmaz Zeynep, Beyazlı Şen Dilek. "*CBS ile Kent Bellek Noktalarına Optimum Erişilebilirlik*" Fatih Üniversitesi, 4. Coğrafi Bilgi Sistemleri Bilişim Günleri, 2006

Yıldız, Engin. "*Gecekondu Sineması*", İstanbul: Hayalet Kitap,1.Baskı, 2008,

"*1990 Sonrası Türk Sineması ve Türkiye'de Bağımsız Sinema 2. Bölüm*",
09.04.2010.<http://asinema.wordpress.com/2007/07/14>

Üngür, Erdem. "*Mekânın Temsiliyeti Ya da Temsil İleti*",
<http://www.mekanar.com/tr/yazi/makale>

"*İç göç Olgusu-Güneşe Yolculuk 1999*",www.alternatif-istanbul.net/2007/06/i-g-olgusu-gnee-yolculuk-1999-html

Vural, Orhan. "*Lütfi Akad'ın İstanbul'u*", İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2008,

Yüce, Tuncay. "*Sinemada Türler ve Seyirci Algılayışı*",
http://www.mersin.edu.tr/yayin_detay.php?yid=7946&id=1145, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Tv Bölümü, 23.12.09

YARARLANILAN İNTERNET SİTELERİ

<http://asinema.wordpress.com/2007/07/171990-sonrasi-turksinemaveturkiyede-bagimsiz-sinema2bolum>

<http://bilim2000.tripod.com/1/gelecegin.htm>, “*Geleceğin Kentleri*”, 24.07.2010

<http://blog.milliyet.com.tr>,

<http://www.demirkubuz.com/cblok.html>,14.04.10.

<http://forum.divxplanet.com/lofiversion/index.php/t143582>, 28.04.2010

http://www.nbcfilm.com/uzak/press_dogubati.

<http://www.nbcfilm.com/3maymun/pres-evrenselerman.php>23.04.2010

http://www.nbcfilm.com/uzak/press_radikalhbkahraman.php, 11.11.09

<http://www.itudergi.itu.edu.tr>,04.11.09

<http://www.mtfproje.com.tr/mekan-ve-siir>

<http://hertaraf.net/sinemanin-yasayan-efsanesi>jean-luc-godard, 12.07.2010

tr.wikipedia.org/wiki/Eşkıya,29.09.2009

<http://www.sinemaloji.com/kategorisiz/sinema-ve-mekan-ozdes-ikilik>, 25.04.2010,
“*Sinema ve mekân, özdeş ikilik*”

“*Acı Hayat*”, <http://www.sinemalar.com/film/18354/Aci-Hayat>,17.11.10

“*İstanbul Kan Ağlarken*”, <http://www.sinemalar.com/film/9942/Istanbul-Kan-Aglarken/>,17.11.2010

“*Lütfi Ö. Akad Filmleri “4”(Kanun Namına)*”, <http://www.hafif.org/yazi/lutfi-o-akad-filmleri-4>,17.11.10

www.mimarlarodasiankara.org/dosya/POST.pdf, “Post-modernizm, Mekân ve Kent Tasarımı Üzerine”

<http://www.scribd.com/doc/9663468/Zaman-Bir-Mekandır-Sefika-Kamcez-Time-Is-A-Location>, 06.12.09

www.sanatlog.com, 19.04.10

<http://sinematik.blogspot.com/2008/03/canim-kardesim-tarik-akan-kahraman-kral.html>,11.06.2010.

<http://www.sinepil.org/etiket/serdar-akar>, “*Gemide*” 09.04. 2010

EKLER

FİLMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı	: Filler ve Çimen
Yönetmen	: Derviş Zaim
Senaryo	: Derviş Zaim
Yapım	: Pan Film
Oyuncular	: Sanem Çelik, Bülent Kayabaş, Haluk Bilginer, Ali Sürmeli
Yapım Yılı	: 2000
Süre	:

Filmin Konusu : Havva başarılı bir maratoncudur. Avrasya maratonundan kazanacağı para ile kardeşini tedavi ettirmek istemektedir. Fabrikada çalışırken bir yandan da bir otelden yemek yardımı almaktadır. Devlet Bakanı Aziz Bebek seçim kampanyalarını sürdürürken, otelin sahibi Ali Kansız'ın mafya liderleri ile başı beladadır. Mafya liderleri oteli satması için Ali Kansız'a baskı yapmaktadır. Sabit Üzmez oteli satın almak istemektedir. Daha sonra Ali Kansız öldürülür. Bakan Aziz Bebek'in mafya ile sıkı bir ilişkisi vardır. Camokan hem Bakana hem de kendisine çalışmaktadır. Otel sahibinin oğlu Devrim, oteli koruması için bir örgütle anlaşır. Örgüt'ün amacı eylem yapmaktır. Mafya lideri Sabit Üzücü, Bakana gönderdiği paranın Camokan'da kalması nedeniyle öldürülür. Öldürülmeden önce kendisinin çektiği bir videoda Bakan Aziz Bebek'i suçlayıcı açıklamalar yapar. Kendisinin masum olduğunu söyler. Egemen Terzi ise hem bakanı ortadan kaldırmak hem de kendi sistemini kurmak istemektedir.⁽²⁰³⁾

Karakterlerin birbirleriyle ilişkileri giderek karmaşık bir hal alırken, filmde devlet - mafya ilişkileri ve uyuşturucu çeteleri arasındaki bağlantılar anlatılmıştır. Özellikle Susurluk dönemi ve sonrası olarak adlandırılan iki farklı Türkiye ile ortaya çıkan düzen vurgulanmıştır. Filmde, karakterler ile özdeşleşme yoktur. Filmin çıkış noktasını kısa ve öz hikâyeler oluşturmaktadır. Mekânlarda görsel derinlik ve renklerin etkisi büyüktür. Filler ve Çimen filminde iç mekânlardan çok dış mekânlar kullanılmıştır. Filmin mekân atmosferini gri ve soluk renkler oluşturmaktadır.

²⁰³ Pösteki, s, 39

EK-1**MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**

İÇ	FİLLER VE ÇİMEN (2000)	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
	Yatak Odası	2 kez
	Tv-Montaj Odası	1 kez
	Devlet Bakanlığı Binası-Güvenlik	1 kez
	Aziz Bebek-Makam Odası	3 kez
	Araba	3 kez
	Yat- kamara	5 kez
	Havva Ev	16 kez
	Salon	15 kez
	Oda	1 kez
	Zx Oteli	24 kez
	Lobi	3 kez
	Mutfak Bölümü	2 kez
	Ali Kansız'ın odası	11 kez

Tablo A.1

	Koridor	4 kez
	Merdivenler	2 kez
	Restoran Bölümü	1 kez
	Asansör	1 kez
	Uyuşturucu hazırlanan yer	2 kez
	Hızır ve İlyas'ın kaldıkları ev	5 kez
	Ebru Atölyesi	3 kez
	Tren	7 kez
	Taksi	4 kez
	Hastane-Oda	2 kez
	Sorgu Odası	15 kez
	Egemen Terzi'nin odası	2 kez

EK-2 İÇ		
	Cezaevi	9 kez
	Komiser'in odası	2 kez
	Koridor	3 kez
	Hücre	3 kez
	Koğuş	1 kez
	Silgi Fabrikası	2 kez
	Spor ve Bölge Genel Müdürlüğü odası	1 kez

	Aziz Bebek'in basın toplantısı yaptığı yer (Devlet Bakanlığı)	2 kez
	Tem Binası-Giriş	3 kez
	Tem binası-Stüdyo	3 kez
	Tem Binası-Bekleme Yeri	4 kez
	Tem Binası-Koridor	2 kez
	Tem Binası-Tuvalet	5 kez
	Tenha Bir Bina	3 kez
	Çay ocağı	2 kez
	Mutfak	1 kez
	Tuvalet	1 kez
	Hamam	6 kez
	Sabit Üzücü'nün röportaj yaptığı oda	1 kez

EK-3

DIŞ	FİLLER VE ÇİMEN	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Nirengi	Dolmabahçe	1 kez
Odak Noktası	Devlet Bakanlığı binası önü	10 kez
Odak Noktası	Marina-Yat Önü	10 kez
Bağlantı-Sınır/Kenar	Sahil Yolu	4 kez
Sınır	Deniz kenarı	1 kez
Bağlantı noktası	Tren İstasyonu	2 kez
Bağlantı noktası	Havva Ev önü-sokak	8 kez
Bağlantı noktası	Sokak	2 kez
Bağlantı noktası	Park	2 kez
Bağlantı-sınır	Türbe	6 kez
Bağlantı-sınır	Surların yanındaki alan	8 kez
Bağlantı noktası	Zx Oteli Yolu	6 kez
Bağlantı noktası	Tren Üst geçidinin olduğu sokak	1 kez
Bağlantı noktası	Cami avlusu yanındaki park	1 kez
Nirengi	Ebru Atölyesi önü	3 kez
Odak noktası	Zx oteli yakınındaki sokak	5 kez
Sınır/Kenar	Havva'nın kardeşini getirdiği deniz kenarı	6 kez

EK-4

DIŞ	Boğaz kıyısı	2 kez
Bağlantı noktası	Yol	2 kez
Odak Noktası	Zx Oteli Önü	5 kez
Odak Noktası	Cezaevi çıkışı	4 kez
Bağlantı noktası	Park (yürüme yolu)	1 kez
Nirengi	Silgi Fabrikası önü	1 kez
Bağlantı noktası	Tren Rayları-Durak	2 kez
Bölge	İstanbul'un tepeden görünümü	3 kez
Bağlantı	Tarlabaşı	1 kez
Nirengi	Fabrika Çatısı	1 kez
Bağlantı Noktası	Cadde	2 kez
Odak noktası	Pazar	1 kez
Bağlantı Noktası	Tem Binası giriş-güvenlik	4 kez
Odak noktası	Havaalanına yakın pist alanı	3 kez
Sınır	Çay ocağına yakın deniz kenarı	4 kez
Bağlantı	Zx otelinin arka çıkışı	1 kez
	Cezaevi kulübesinin görünümü	1 kez

Bağlantı	E-5 yolu	1 kez
Bağlantı	Marina çıkışı-güvenlik	1 kez
Sınır/Kenar	Dere kenarındaki yol	1 kez
Odak noktası	Taksim-Cadde	1 kez
Nirengi	Mezarlık	1 kez

FİLMİN KİMLİĞİ

Filmin Adı : Uzak

Yönetmen : Nuri Bilge Ceylan

Senaryo : Nuri Bilge Ceylan

Yapım : NBC Film

Oyuncular : Mehmet Emin Toprak,

Yapım Yılı : 2003

Süre: 110 dk.

Filmin Konusu: Uzak, kasabasında iş bulmayan ve yeni bir hayata başlamak için İstanbul'a gelen Yusuf'un, akrabası Mahmut'un yanına gitmesinin ardından yaşananları anlatır. Bir süre sonra Mahmut, Yusuf'un gelişinden rahatsız olduğunu belli edecektir. Çünkü Yusuf, gemilerde iş bulamaz. Mahmut eşinden boşanmıştır. Yalnız yaşamaktadır. Yusuf gelince sanki sahip olduğu alanı başka biri fethediyormuş gibi gelir ve bu durumdan rahatsız olur.

Mahmut'un alıştığı yaşam şekli bozulmuştur. Yusuf ise büyük hayaller ile geldiği İstanbul'da umduğunu bulamaz. Kenti gezer ama buralar onun için yabancısıdır. Yusuf ne yaparsa yapsın bu şehre yabancısıdır. Hiçbir şey değişmez. Taksim'in kalabalık yerlerinde dolaşır. İstiklal caddesi ona yabancı gelir. Eminönü, Karaköy'de iş bulma umutları ile gittiği gemilerde kimse ona iş vermez. Mahmut ise seramik fotoğrafçılığı yapmaktadır. Hayallerini gerçekleştirememiş olmanın getirdiği bir mutsuzluk vardır. Filmde yalnızlık, iç hesaplaşma ve bunalım ön plandadır.⁽²⁰⁴⁾

²⁰⁴ <http://blog.milliyet.com.tr>, 10.11.09

EK-5**MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**

İÇ	UZAK (2003)	Görüntü kullanım yoğunluğu
	MAHMUT EV (Salon, Yusuf'un odası, mutfak, çalışma odası, antre, tuvalet, koridor, balkon)	62 kez
	SALON	25 kez
	YUSUF ODA	6 kez
	ODA	1 kez
Bağlaç Hacim	ANTRE	2 kez
Bağlaç Hacim	KORİDOR	13 kez
	ÇEKİM ODASI	3 kez
	MUTFAK	2 kez
	TUVALET-BANYO	3 kez
	ARDİYE ODASI	2 kez
	BALKON	2 kez
	MAHMUT EV-APARTMAN İÇİ	3 kez
	GİRİŞ	2 kez
Bağlaç Hacim	MERDİVEN	1 kez
	OFİS-ODA	1 kez
	MAHMUT ARKADAŞ EV-SALON	1 kez
	KAHVEHANE	3 kez
	BAR	2 kez
	CAFE(Nazan-Mahmut)	1 kez
	HAVALİMANI	2 kez
	OTEL LOBİ	1 kez
	OTEL ODA	1 kez
	TRAMVAY	1 kez
	MAHMUT ANNE EV(Salon, Balkon, koridor)	4 kez
	SALON	2 kez
	YATAK ODASI	1 kez
	BALKON	1 kez
Bağlaç Hacim	KORİDOR	1 kez
	HASTANE	2 kez
	ODA	1 kez
Bağlaç Hacim	KORİDOR	1 kez
	MÜZİK MARKET	1 kez
Bağlaç Hacim	KİTAPÇI ÖNÜ(Merdiven)	2 kez
	BEYOĞLU SİNEMASI-CAFE	1 kez
	CAMİ	2 kez
	GEMİCİLİK İRTİBAT BÜROSU	1 kez

Tablo A.1

EK-6

DIŞ	UZAK (2003)	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Bağlantı	KASABA	1 kez
Sınır	DENİZ KENARI	1 kez
Bağlantı	MAHMUT EV ÖNÜ-SOKAK	4 kez
Bölge-Odak Noktaları	EMİNÖNÜ (Liman, Köprü, Park, Sahil, Galata Kulesi karşısı)	7 kez
Nirengi Noktası-Sınır	KARAKÖY LİMANI	2 kez
Odak Noktası	GALATA KÖPRÜSÜ	2 kez
Sınır/Kenar	SAHİL - DENİZ KENARI	1 kez
Bölge	PARK	2 kez
Odak Noktası	GALATA KULESİ KARŞISI	1kez
Nirengi Noktası-Sınır	KARAKÖY-TERSANE	1 kez
Sınır/Kenar	FINDIKLI SAHİLİ	1 kez
Bağlantı	NAZAN EV ÖNÜ – SOKAK	1 kez
Sınır/Kenar	YOL KENARI	1 kez
Bölge	TAKSİM (DURAK, PARK, SOKAK, İSTİKLAL CAD.)	4 kez
Odak Noktası	DURAK	1 kez
Odak Noktası	TAKSİM PARKI	1 kez
Bağlantı	SOKAK	1 kez
Odak Noktası	İSTİKLAL CADDESİ	1 kez
Nirengi Noktası	HAVALİMANI-DIŞ HATLAR ÖNÜ	1 kez
Bölge	KASABA (Yol, Çayır, Çeşme, Cami Önü)	4 kez
Bağlantı	YOL	1 kez
	ÇAYIR	1 kez
	ÇEŞME	1 kez
	CAMI ÖNÜ	1 kez

Tablo A.2

FİLMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı : Anlat İstanbul

Yönetmen : Kudret Sabancı (Pamuk Prenses), Ümit Ünal(Fareli Köyün Kavalcısı), Selim Demirdelen (Külkedisi), Yücel Yolcu (Uyuyan Güzel), Ömür Atay (Kırmızı Başlıklı Kız)

Senaryo : Ümit Ünal

Yapım : TMC

Oyuncular : Altan Erkekli, Özgü Namal, Mehmet Günsür, Erkan Can, Azra Akın, Nejat İşler, Çetin Tekindor, Vahide Gördüm, Şevket Çoruh, Güven Kıraç, İsmail Hacıoğlu, Nurgül Yeşilçay, Erdem Akakçe, İdil Üner, Fikret Kuşkan, Yelda Reynaud.

Yapım Yılı : 2004

Süre : 99'

Filmin Konusu: Anlat İstanbul beş filminden oluşmaktadır. Her filmin farklı bir öyküsü vardır. Birbirinden çok farklı gibi görünen bu hikâyeler, karakterlerin masalımsı bir atmosferde kahramanlara dönüşmesiyle ortak bir noktada birleşmektedir. İstanbul'da yaşayan kahramanların hikâyeleri, İstanbul sokaklarında filmin ayrı bir bölümünü oluşturmaktadır. Bir Çingene klarnetçiyi fareli köyün kavalcısına dönüştürür. Kırmızı başlıklı kız, bir mafya kuryesidir. İstanbul'a gelen bir kürt genci Uyuyan Güzel ile tanışır. Sonunda hepsinin yolları ortak bir noktada kesişmektedir. Filmlerin bazı bölümlerinde, başka öykülerden sahneler konularak anlatı yapısında bağlantı kurulur. Filmin başındaki sahnelerde her öykünün karakteri tanıtılır. İstanbul'un bir kralı ölmüş, masal böyle başlamıştır. Ümit Ünal'ın filminde çingene bir klarnetçi **Fareli köyün kavalcısına**, Kudret Sabancı'nın filminde **Pamuk Prenses'in** bir mafya kuryesi tarafından takip edilmesi, Yücel Yolcunun filminde bir fahişeden **Külkedisi** yaratma, Selim Demirdelen'in filminde bir Boğaziçi yalısında delirmiş bir kadının **'Uyuyan Güzel'e** dönüşmesi ve Ömür Atay'ın filminde de **Kırmızı Başlıklı kızın**, hain kurtla havaalanında buluşması konuları işlenmiştir. Beş filmin her birinin sonu açık uçlu biter. İstanbul'un karanlık mekân atmosferi içinde geçen hikâyeler bir gecede geçer. Sabahın ilk ışıklarında, beş filmin ana karakterleri Haliç'teki köprüde toplanır.

EK-7**MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**

İÇ	ANLAT İSTANBUL(2004)	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
	İSTANBUL RADYOSU	
Bağlaç Hacim	Merdivenler	1 kez
	Konser Salonu	2 kez
	RESTAURANT (İhsan Karal'ın öldürüldüğü yer)	6 kez
	VAPUR-İç Güverte	2 kez
	AYAKKABICI DÜKYANI	3 kez
	SALİHA KÖŞK	
	Salon	11 kez
	Mutfak	11 kez
	Yatak Odası	10 kez
	Musa'nın saklandığı oda	3 kez
Bağlaç Hacim	Merdivenler	2 kez
Bağlaç Hacim	Koridor	4 kez

Tablo A.3

EK-8

İÇ	MİMİ EV	
	Mutfak	1 kez
	Oda	2 kez
	VAPUR(Mimi ile travestinin kaçış sahneleri)	
	Üst Güverte	2 kez
	Alt Güverte	3 kez
	HAYDARPAŞA TREN İSTASYONU	
	GAR	6 kez
	BİLET GİŞESİ	1 kez
	HASTANE (Melek-Rafet)	
	Koridor	2 kez
	Doğum Odası	1 kez
	Oda	1 kez
	KÜTÜPHANE	1 kez
	METRO	2 kez
	SİNEMA SALONU	1 kez
	KAHVEHANE	1 kez
	ALIŞVERİŞ MERKEZİ	1 kez

Tablo A.4

EK-9

İÇ	RAMAZAN İLE ÜVEY ANNE YATAK ODASI	1 kez
	YATAK ODASI	1 kez
	ŞENAY-RIFKI ODA	1 kez
Bağlaç Hacim	Merdivenler	1 kez
Bağlaç Hacim	İNŞAAT-(Merdivenler)	1 kez
	AYAKKABI DEPOSU	4 kez
	VJ BÜLENT-RADYO YAYINI ODASI	4 kez
Bağlantı Noktası	ESKİ BİR APARTMAN GİRİŞİ	3 kez
	ESKİ BİR İŞHANI	6 kez
	RAMAZAN ARABA	2 kez
	İHSAN KARAL HASTANE	
Bağlaç Hacim	MERDİVENLER-KORİDOR	1 Kez
	ODA	3 kez
Bağlantı	BİZANS MAHZENLERİNİN ÇIKIŞI	1 kez
Bağlantı Noktası	TÜNEL	
	Çalışma Alanı	1 kez
	Tünel yolu	1 kez

Tablo. A.5

EK-10

DIŞ	ANLAT İSTANBUL(2004)	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Nirengi Noktası	KIZKULESİ (Salacak Sahili'nden)	1 kez
Bağlantı Noktası	İstanbul Radyosu Önü	2 kez
Bölge-Odak Noktaları	EMİNÖNÜ (Köprü, İskele, Cami önü, Çarşı, Sahil)	18 kez
Bölge-Odak Noktaları	TAKSİM (İstiklal Cad. Çiçek Pasajı, Restaurantlar)	7 kez
Bağlantı Noktası	RIFKI'NIN DÜKYANININ OLDUğU SOKAK	3 kez
Bağlantı Noktası-Nirengi	TREN ÜST GEÇİDİNİN OLDUğU SOKAK	1 kez
Bağlantı Noktası	HASTANE ÖNÜ	1 kez
Bağlantı Noktası	KUYTU BİR SOKAK	1 kez
Bağlantı Noktası	ESKİ BİR APARTMAN ÇIKIŞI SOKAK	1 kez
Bağlantı Noktası	YER ALTI-TÜNEL	11 kez
Nirengi Noktası	BİZANS MAHZENLERİ	4 kez
Bağlaç Hacim	Merdiven	2 kez
Bağlaç Hacim	Duvarlar arası geniş alan	2 kez

Tablo. A.6

EK-11

DIŞ	SAHİL-YAT LİMANI	1 kez
	CEZAEVİ BAHÇESİ	1 kez
Bağlantı	CEZAEVİ ÖNÜ-SOKAK	2 kez
Sınır/Kenar	BOğAZ	3 kez
Bağlantı	HAVALİMANI ÖNÜ-ÇIKIŞ	1 kez
Odak Noktası	TÜRK HAVA YOLLARI BİLET SATIŐ YERİ ÖNÜ	3 kez
Nirengi	LUNAPARK	1 kez
	TELEFON KULÜBELERİ ÖNÜ	1 kez
Bağlantı	HAVALİMANI ÇIKIŞI-ÜST GEÇİT	1 kez

Tablo. A.7

EK-12

Bağlantı Noktası	İNŞAAT ÇIKIŞININ OLDUĞU SOKAK	1 kez
Bağlantı Noktası	HAYDARPAŞA TREN GARININ OLDUĞU İSKELE	5 kez
Nirengi	HAYDARPAŞA TREN İSTASYONU	3 kez
Bağlaç Hacim	Merdivenler	3 kez
Nirengi	Kadıköy Sahilinden Haydarpaşa Tren İstasyonunun görünümü	3 kez
Bölge	Fiko'ya arabanın çarptığı sokak	1 kez
Bağlantı Noktası	HİLMİ'NİN MERDİVENLERDEN İNDİĞİ SOKAK(KARAKÖY)	1 kez
Bağlantı-Nirengi	GALATA KULESİNİN OLDUĞU BİR SOKAK	1 kez
Bağlaç Hacim	ESKİ GALATA KÖPRÜSÜ(Merdivenleri)	8 kez
Bağlantı Noktası	ESKİ GALATA KÖPRÜSÜNÜN YANINDAKİ PARK	3 kez
Bölge	ESKİ GALATA KÖPRÜSÜNÜN KARŞI TARAFI	1 kez
Odak Noktası	BARBAROS BULVARI	1 kez

Tablo. A.8

FİLMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı : Gemide

Yönetmen : Serdar Akar

Senaryo : Serdar Akar, Önder Çakar

Yapımcı: Sevil Demirci, Önder Çakar

Oyuncular : Erkan Can, Haldun Boysan, Naci Taşdöğen, Yıldırım Şahinler, Ella Manea

Yapım Yılı : 1998

Süre : 104 dk

Filmin Konusu: Bir gemide çalışan dört gemici vardır. Bir kum kosterinin ve kaptanının başından geçen olaylar anlatılmaktadır. Türkiye'nin çarpık yapısı eleştirilmektedir. Gemiciler, kadın satıcıları tarafından aldatılır. İntikam almak için onların sermayelerini kaçırmayı planlarlar. Kadın satıcılarından bir kadını kaçıırırlar. Kadın, bir yabancısıdır. Harap bir gemide dört gemici ve bir kadının arasındaki ilişki zamanla değişir. Gemicilerin utanç verici zayıflıkları ve zaman zaman yaptıkları itirafları, bastırılmış oldukları duygular ortaya çıkar. Kadın ise arzuyu, hazzı ve gizli güçleri temsil etmektedir. Dördü birbirlerini çok iyi tanımaktadır. Kadın ise yabancısıdır. Bu iki dünyanın karşılaşması çok şiddetli olur. İki dünya arasındaki rekabet bir vicdan sorununa dönüşür.⁽²⁰⁵⁾

²⁰⁵ <http://www.sinepil.org/etiket/serdar-akar>, “Gemide” 09.04. 2010.

EK-13**MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**

DIŞ	GEMİDE	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Nirengi	LUNAPARK	1 kez
Sınır	SAHİL	
Bağlantı Noktası	YOL	
Bölge-Odak Noktası	LALELİ(Sokak, Mirelion Kapalı çarşısı, Ara sokak, Vitrinler, Mankenler, Işıklı Tabelalar, Lokanta, Bar Önü, Kahvehane Önü)	13 kez
Bağlaç Hacim	Mirelion Kapalı Çarşısı (merdivenler)	1 kez
Nirengiler	Vitrinler, Işıklı Tabelalar ve Mankenlerin olduğu sokak	1 kez
Odak Noktası	Kahvehanenin olduğu sokak	2 kez
Odak Noktası	Laleli Çarşı	1 kez
Odak Noktası	Barın olduğu sokak	3 kez
Bağlaç Hacim	Merdiven	1 kez
Odak noktası	Lokanta Önü	4 kez
Odak noktası	Gemiciler ve kavga ettikleri grubun olduğu sokak	1 kez
Odak noktası	Ara dar sokak	1 kez
Bölge	Uzun merdivenin olduğu sokak	1 kez

Tablo. A.9

EK-14

Nirengi	GÖZETLEME KULESİ	1 kez
Sınır/Kenar	SAHİL/KIYI (Teknelerin olduğu yer)	9 kez
Nirengi	KIZKULESİ (gemi güvertesinden)	1 kez
Nirengi-sınır	BOĞAZ (Gemi yol alırken, güverteden teknelerin ve Boğaziçi köprüsünün görünümü)	3 kez
Sınır	YALI-KÖŞK (Gemi yol alırken güverteden yalıların ve köşkların görünümü)	2 kez
Nirengi	SOKAK (Boğaz'dan gemilerin geçişi)	1 kez
Bölge	LALELİ -SOKAK	1 kez
Nirengi	GEMİ (DIŞ GÖRÜNÜM)	6 kez
Bağlantı noktası	TREN ÜST GEÇİTİNİN OLDUĞU SOKAK	1 kez
Sınır/Kenar	LİMAN	2 kez
Sınır/Kenar	SAHİL/DENİZ KENARI	2 kez

Tablo. A.10

EK-15

İÇ	GEMİDE	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
NİRENGİ	GEMİ(İdris kamara, alt güverte, üst güverte, merdivenler, boksör'ün kamarası, kazan dairesi, yemek odası, kaptan kamarası, kum postekinin olduğu yer, hayat kadını sakladıkları yer, kamil kamara, koridor,	96 kez
Bölge	İdris'in Kamarası	29 kez
Odak Noktası	Ali ve Boksör'ün kamarası	5 kez
Bölge	Alt Güverte	13 kez
Bağlaç Hacim	Merdivenler	4 kez
Bölge	Üst Güverte	9 kez
Odak Noktası	Kamil'in Kamarası	5 kez
Odak Noktası	Kazan Dairesi	4 kez
Odak Noktası	Kaptan Kamarası	10 kez
Odak Noktası	Hayat kadını sakladıkları yer	7 kez
Bağlaç Hacim	Koridor	2 kez
Odak Noktası	Kum Postekinin olduğu yer	8 kez
Odak Noktası	KAHVEHANE	3 kez
Odak Noktası	BAR	3 kez
Odak Noktası	LOKANTA	3 kez

Tablo. A. 11

FILMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı : C Blok

Yönetmen : Zeki Demirkubuz

Senaryo : Zeki Demirkubuz

Yapım : 1994, Türkiye

Oyuncular : Serap Aksoy, Ülkü Duru, Fikret Kuşkan, Zuhal Gencer, Selçuk

Yöntem

Süre : 95 dk.

Filmin Öyküsü: Bir sitede C Blok'un dairesinde yaşayan Tülay, bir gün hizmetçisi ile kapıcısını evinde sevişirken yakalar. Tülay bu olaydan sonra kendi hayatını sorgulamaya başlar. Mutsuz bir evliliği vardır. Tülay mutsuz giden evliliğini sorgularken, bilinçsiz bir arayışın içinde kendini bulur.⁽²⁰⁶⁾ Site çalışanı Halet, gizlice Tülay'ın hareketlerini gözetlemektedir. Tülay'ın ise yaşadıklarından sonra günlük yaşamı karışmaya başlayacaktır. Şehir insanını ezen bu devasa bloklarda Tülay ve apartmanın kapıcısının oğlu arasındaki ilişki bir süre sonra tutkuya dönüşür. Tülay arabasıyla şehrin sokaklarında aradığı şeyi Halet'te bulacaktır.

²⁰⁶ <http://www.demirkubuz.com/cblok.html>,14.04.10.

MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**EK-16**

DIŞ	C BLOK	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Bağlantı noktası	C BLOK ARABA PARK YERİ	5 kez
Bağlantı noktası	KAT OTO PARKI GİRİŞİ	4 kez
Odak Noktası	C BLOK KAPI ÖNÜ	11 kez
Bağlantı noktası	YOL	8 kez
Sınır /Kenar	SAHİL-DENİZ KENARI	9 kez
Sınır/Kenar	SAHİL-KIYI	3 kez
Sınır/Kenar	SAHİL-İSKELE	2 kez
Bağlantı Noktası	OTOPARK	3 kez
Bağlantı Noktası	YOL-TELEFON KULÜBESİ YANI	1 kez
Bağlaç Hacim	TÜNEL-MERDİVENLER	1 kez
Odak Noktası	BLOK-BAHÇE	3 kez
Bağlantı Noktası	BLOK-ARABA PARK YERİ	12 kez
Bölge	ORMAN	1 kez
Nirengi	TEPE-YEŞİL ALAN	2 kez
Bağlantı Noktası	AĞAÇLARIN ARASINDAKİ YOL	1 kez
Nirengi Noktası	HAVALİMANI	1 kez
Bağlantı noktası	BLOK-YÜRÜME PARKURU	4 kez

Tablo. A. 12

EK-17

Odak Noktası	BLOK-YEŞİL ALAN	2 kez
Bağlaç Hacim	BLOK-BAHÇE (Merdiven)	1 kez
Bağlantı	BLOK-UZUN YÜRÜME YERİ	1 kez
Nirengi Noktası	BLOK ÇIKIŞ YERİ	1 kez
Bölge	EMİNÖNÜ	2 kez
Sınır/Kenar	İSKELE	1 kez
Bağlantı	DURAK	1 kez
Bağlantı Noktası	YOL E- 6	1 kez
Nirengi	YOL-TRAFİK IŞIKLARI	1 kez
Sınır/Kenar	YOL-SAHİL	1 kez
Nirengi	HASTANE-ARABA PARK YERİ	2 kez
Nirengi	HASTANE-BAHÇE	1 kez

Tablo. A.13

FİLMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı: Issız Adam

Yönetmen : Çağan Irmak

Senarist : Çağan Irmak

Oyuncular : Melis Birkan, Cemal Hünel, Yıldız Kültür, Goncagül Sunar, Gözde Kansu, Aslı Aybars

Tür: Dram- Romantik

Süre: 105 dk.

Filmin Konusu: Birbirlerine zıt hayatlar süren Ada ile Alper, bir gün bir kitapçıda karşılaşırlar. Alper, 30'lu yaşlarda işinde başarılı, iyi bir aşçıdır. Günübirlilik ilişkiler ve paralı kadınlar onun hayatının arka planında yer almaktadır. Hayatının akışı, Beyoğlu'nun arka sokaklarında aradığı eski bir plağı almak için geldiği kitapçıda değişir. Ada, 20'li yaşların sonlarında, güzel, mütevazi bir kızdır. Çocuk kostümleri tasarlamaktadır. Alper, Ada'dan etkilenir. Tanışma bahanesiyle Ada'nın aradığı kitabı bulup alan Alper, kitabı Ada'ya hediye eder. Böylece ikisi arasındaki tutkulu aşk başlamış olur. Metropol kalabalığı içinde yaşarken, farkında olmadığımız, kaybettikten sonra değerini anladığımız hayata dair birçok şeye dair, hüznü ama umut dolu bir hikâyedir.

MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**EK-18**

DIŞ	İssiz Adam	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Bağlantı Noktası	YOL	6 kez
Odak Noktası-Bölge	İSTİKLAL CAD.	3 kez
Odak Noktası	BEYOĞLU	1 kez
Bağlantı Noktası	CİHANGİR-SOKAK	2 kez
Bağlaç Hacim	CİHANGİR (Merdivenin olduğu sokak)	2 kez
Bağlantı Noktası-Odak	CİHANGİR-(Ada'nın dükkânının olduğu sokak)	5 kez
Bağlantı-Bölge	CİHANGİR-(Ada'nın evinin olduğu sokak)	3 kez
Odak Noktası	CİHANGİR YOKUŞU	1 kez
Bölge	CİHANGİR-MEYVECİ'NİN OLDUĞU SOKAK	1 kez
Odak Noktası	ALPER'İN T-SHIRT ALDIĞI DÜKKÂN-SOKAK	2 kez
Bölge	ALPER'İN ÇALIŞTIĞI RESTORAN-SOKAK	5 kez
Bölge-Odak Noktası	GALATA-SOKAK	3 kez
Bölge	GALATA-ALPER'İN EVİNİN OLDUĞU SOKAK	4 kez
Nirengi Noktası	GALATA KULESİNİN OLDUĞU SOKAK-YOKUŞ	2 kez

Tablo. A.14

EK-19

Nirengi Noktası	BLOKLAR- SOKAK	1 kez
Odak Noktası	OTOGAR	2 kez
Sınır Noktası	BEBEK SAHİLİ	1 kez
Sınır Noktası	DENİZ KENARI-ŞİLE	2 kez
Bağlantı Noktası	BANKAMATİK-CADDE	1 kez
Sınır Noktası	İSTANBUL BOĞAZI-KIYI	3 kez
Odak Noktası	ORTAKÖY	1 kez
Bağlantı	PARK(Köprü, Yeşil alan, Yol)	3 kez
Bağlantı Noktası-Kenar	YOL KENARI-CADDE	4 kez

Tablo. A.15

FILMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı : Organize İşler

Yönetmen : Yılmaz Erdoğan

Senarist : Yılmaz Erdoğan

Yapımcı: Necati Akpınar

Oyuncular : Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Tolga Çevik, Demet Akbaş, Altan

Erkekli

Süre : 106'

Filmin Öyküsü : Süpermen Samet, bir gün işinin ehli bir dolandırıcı olan Asım Noyan ile tanışır. Yusuf Ziya Ocak ise bir yazardır. Eşi Nuran Ocak ise hem fizik profesörü, hem annedir. Umut ise onların kızıdır. İstanbul'un içinde Sayko Tugay, Pepe Silvio, Suskun Üzeyir, Teneke Mahalleli İzzet Ayna, kumarhane sahibi Altındiş Selahattin ve daha birçok karakter vardır. İstanbul'da tüm işler organize edilmiştir. Filmdeki karakterler bazen kurtarılmaya muhtaçtır. Süpermen bile İstanbul'a gelince hayatının dayacağını yer.⁽²⁰⁷⁾

²⁰⁷ <http://film.com.tr/film.cfm?fid=1698,03.10.10>

MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**EK-20**

DIŞ	ORGANİZE İŞLER	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Bağlantı	Eski Bir Bina önü-sokak	1 kez
Bağlantı	Berber Dükkânı-sokak	1 kez
Bağlantı Noktaları	BEYOĞLU-ARA SOKAKLAR	3 kez
Bağlantı Noktası	BEYOĞLU-DAR SOKAKLAR	4 kez
Odak Noktası	İSTİKLAL CAD. (Kitapçı Önü)	1 kez
Odak Noktası, Nirengi Noktası	İSTİKLAL CAD. (Taksim Meydanı, Yüksek Binalar, Cafeler, Çiçek Pasajı)	4 kez
Nirengi Noktası	KIZKULESİ	1 kez
Nirengi Noktası, Bağlantı Noktası	BOĞAZIÇI KÖPRÜSÜ	9 kez
Nirengi Noktası, Bağlantı Noktası	F.S.M KÖPRÜSÜ	1 kez
Sınırlar	BOĞAZ (KIYI, SAHİLLER, KÖŞKLER, YALILAR)	9 kez
Nirengi Noktası	GALATA KULESİ	6 kez
Bağlantı Noktası	TARLABAŞI-YOL	1 kez
Odak Noktası	OTOPARK	5 kez
Bağlantı Noktası	OTOPARK'IN OLDUĞU SOKAK	3 kez
Odak Noktası	EMİNÖNÜ(Meydan, Galata Köprüsü, İskele)	4 kez
Bağlantı Noktası	E- 6 YOLU	1 kez
Bağlantı Noktası	E- 5 YOLU	1 kez
Bağlantı Noktası	KEMERBURGAZ YOLU	3 kez

Tablo. A.16

EK-21

DIŞ	VİLLA (BAHÇE, HAVUZ)	7 kez
Sınır/Kenar	GÖL KENARI	1 kez
Bağlantı Noktası	SOKAK-İZBE, KENAR MAHALLE	6 kez
Bağlaç Hacim	SOKAK-MERDİVEN BAŞI	1 kez
Bağlantı Noktası	YOL-CADDE	4 kez
	RESTAURANT ÖNÜ	1 kez
	CAFE ÖNÜ	1 kez
Bağlantı Noktası	YOL-OTOBAN	1 kez
Nirengi Noktası	YÜKSEK BİNALAR, KULELER, BLOKLAR	3 kez

Tablo. A.17

FİLMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı : Duvara Karşı

Yönetmen : Fatih Akın

Senaryo : Fatih Akın

Yapımcı : Fatih Akın, Andreas Scheilmüller, Stefen Schubert

Oyuncular : Sibel Kekilli, Birol Ünel, Catrin Striebeck

Süre : 120'

Filmin Öyküsü: Cahit Tomruk, Almanya'da yaşayan alkol ve kokain bağımlısı biridir. Bir gece bilinçli olarak arabasını duvara çarpar. Psikiyatri kliniğinde yine kendisi gibi intihar etmek isteyen Sibel ile tanışır. Sibel, Cahit'ten onunla evlenmesini ister. Böylece ailesinin baskıcı tutumundan kurtulacaktır. Cahit ilk başta bu fikre pek sıcak bakmaz. Bir süre sonra o da ikna olur. İkisi sadece ev arkadaşı olarak kalacaktır. Özel hayatlarında istedikleri kişiyle beraber olup, birbirlerine hesap vermeyeceklerdir. Fakat birbirlerine karşı hissettikleri duygular zamanla değişir. Cahit'in Sibel'in sevgililerinden birini kıskanarak öldürmesi ile durum daha karmaşık bir hal alır. Cahit, hapisaneyeye düşerken, Sibel İstanbul'a gider. Sibel, İstanbul'un karmaşık ve metropoliten doğasına uyum gösteremez. Kentin karanlık dünyasındaki kirliliğe bulaşır. Cahit ise hapisten çıktıktan sonra yanına gidecektir.
(208)

²⁰⁸ http://tr.wikipedia.org/wiki/Duvara_Kar%C5%9F%C4%B1,04.10.10

MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOSU:**EK-22**

DIŞ	DUVARA KARŞI	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Sınır Noktası	HALIÇ-KIYI	6 kez
Sınır Noktası	MARMARA DENİZİ KIYI	2 kez
Odak Noktası, Bölge	TAKSİM	11 kez
Odak Noktası	TAKSİM MEYDAN	1 kez
Odak Noktası	TAKSİM-ARA SOKAKLAR	8 kez
Nirengi	MARMARA OTEL ÖNÜ- SOKAK	2 kez
Bağlantı Noktası	TARLABAŞI-BÜYÜK LONDRA OTEL ÖNÜ	4 kez
Nirengi Noktası	GALATA KULESİ	1 kez
Bağlantı-Odak	SİBEL'İN DAYAK YEDIĞİ DAR SOKAK	1 kez
Bağlantı Noktası	CADDE	1 kez
	OTOPARK	1 kez
Bağlaç Hacim	SOKAK-MERDİVENLER	1 kez

Tablo. A.18

FİLMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı : Başka Semtın Çocukları

Yönetmen : Aydın Bulut

Senaryo : Aydın Bulut, Serkan Turhan

Yapımcı: Aydın Bulut, Serkan Turhan

Oyuncular : Mehmet Ali Nuroğlu, İsmail Hacıoğlu, Volga Sorgu, Ertan Saban

Süre : 95 dk.

Filmin Öyküsü: İstanbul'un Gazi mahallesinde işlenmiş bir cinayet ve çöplerin içinde bulunan bir ceset vardır. Güneydoğu'da askerliğini yapan ve geri dönen Semih, kardeşinin katilini bulmak için harekete geçtiğinde kendini başka bir savaşın içinde bulur. Öteki İstanbul'da kaybetmeye mahkûm edilmiş hayatların sert yüzüyle de hesaplaşmak zorunda kalır. Semih'in kardeşi ve arkadaşı başka bir hayat özlemindedir. İçinde buldukları çöplükten kurtulmak için ödemek zorunda oldukları bedeller vardır. ⁽²⁰⁹⁾

²⁰⁹ “*Başka Semtın Çocukları*”, <http://www.ntvmsnbc.com/id/24959624/>,24.04.09,

MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**EK-23**

İÇ 1	BAŞKA SEMTİN ÇOCUKLARI	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
	Canan Ev	8 kez
	Oda	3 kez
	Salon	3 kez
	Yatak Odası	2 kez
	Atölye	3 kez
	Atölye Balkon	2 kez
	Otobüs	1 kez
	Canan Kuaför Dükkânı	3 kez
	Tamirhane	1 kez
	Oda	1 kez
	Alışveriş Merkezi	3 kez
	Mağaza	2 kez
	Yürüyen Merdivenler	1 kez
	Türkü Bar	2 kez
	Gül'ün Sevgilisinin evi	1 kez
	Salon	1 kez
	Hastane	1 kez
	Oda	1 kez
	Gül'ün Halasının evi	1 kez
	Zirve Restoran	1 kez

Tablo. A.19

EK-24

DIŞ	BAŞKA SEMTİN ÇOCUKLARI	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Bağlantı Noktası	Yol	4 kez
Bağlantı Noktası	Sokak	6 kez
Bağlantı Noktası	Cadde	2 kez
Nirengi	Mezarlık	3 kez
Nirengi	Veysel Ev Çatı	11 kez
Bölge	Gazi Mahallesi	15 kez
Bağlantı/kenar	Yeşil Alan-Yol Kenarı	1 kez
Odak noktası	Çöp Kamyonları Fabrikası	1 kez
Bağlantı Noktası	Mahalle Araları	4 kez
Odak Noktası	Eski arabaların olduğu yer	2 kez
	Kuaför Dükkânı önü/sokak	1 kez
Odak	Antik Bar Önü/Sokak	1 kez

Tablo. A.20

EK-25

DIŞ	Türkü Barın olduğu sokak/Beyoğlu	2 kez
Odak Noktası	Veysel'in ölü bulunduğu çöplük/sokak	1 kez
Nirengi	Gül'ün sevgilisinin evinin çatısı	6 kez
Odak Noktası	Gazi mahallesine yakın olan cadde	2 kez
Bağlantı Noktası	Eski Galata Köprüsü	1 kez
Bölge	Galata	1 kez
Nirengi	Baraj	1 kez
Bağlantı-tamamlayıcı eleman	Gül'ün Halasının evinin önü/mahalle	1 kez
Bağlantı Noktası	Zirve Restoran Önü/sokak	2 kez
Bağlantı Noktası/Kenar	Canan ev önü/mahalle	1 kez

FİLMİN KİMLİĞİ:

Filmin Adı : Uzak İhtimal

Yönetmen : Mahmut Fazıl Coşkun

Senaryo : Tarık Tufan, Görkem Yeltan

Yapımcı : Tülin Çetinkol Soyarslan, İsmail Kılıçarslan, Mahmut Fazıl Coşkun, Tarık Tufan

Oyuncular : Nadir Sarıbacak, Görkem Yeltan, Ersan Ünsal

Süre : 90 dk.

Tür : Dram

Filmin Öyküsü: Musa, İstanbul'a yeni gelen bir müezzindir. Karşı dairesinde Clara adında rahibe olmak isteyen bir kız oturmaktadır. Musa ise Galata da ki bir camide çalışmaya başlar. Musa bir gün evinin anahtarını verebilmek için Clara'nın Kilisesine gider. Burada Yakup adında bir sahaf ile tanışır. Yakup, uzun yıllar önce birlikte yaşadığı kadından olan kızını aramaktadır. Bir süre sonra onun Clara olduğu anlaşılır. Musa ise Clara'yı gördüğü ilk andan itibaren ondan hoşlanmaktadır. Üç farklı insanın hayatı farklı arayışlar ve beklentiler doğrultusunda kesişir. ⁽²¹⁰⁾

²¹⁰ "Uzak İhtimal", .<http://www.beyazperde.com/film/4665>,

MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**EK- 26**

İÇ	UZAK İHTİMAL	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
	KİLİSE	2 kez
	CAMİ	17 kez
	MUSA EV	63 kez
	Salon	20 kez
	Yatak Odası	5 kez
	Tuvalet	6 kez
	Koridor	9 kez
	Balkon	2 kez
	Mutfak	21 kez
	CLARA EV	24 kez
	Salon	8 kez
	Mutfak	11 kez
	Koridor	4 kez
	Balkon	1 kez

Tablo. A.22

EK-27

İÇ	UZAK İHTİMAL	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
	APARTMAN GİRİŞİ	5 kez
	Musa Ev-Kapı Önü	3 kez
	Asansör	2 kez
	Clara Ev-Kapı Önü	2 kez
	YAKUP'UN DÜKKÂNI	5 kez
	OTOBÜS	1 kez
	LOKANTA	2 kez
	SAHAFLAR PASAJI	2 kez
	KAHVEHANE	1 kez

	KİTAPÇI	3 kez
İÇ	BÜFE	1 kez
	KARAKOL	3 kez
	Oda	1 kez
	Nezarethane	2 kez
	HASTANE	4 kez
	Giriş	1 kez
	Koridor	2 kez
	Oda	1 kez

Tablo. A.23

EK-28

DIŞ	UZAK İHTİMAL	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Odak Noktası	CAMİ ÖNÜ	4 kez
Bağlaç Hacim	Merdivenler	1 kez
	CAMİ AVLUSU	8 kez
Bağlantı	TOPHANE-CADDE	1 kez
	SULTANAHMET CAMİ ÖNÜ	1 kez
	SULTANAHMET CAMİ AVLUSU	1 kez
Bağlantı Noktası	GALATA KULESİNİN OLDUĞU SOKAK	2 kez
Bağlantı Noktası	GALATA-SOKAK	7 kez
Bağlaç Hacim	Merdivenler	1 kez
Bağlantı Noktası	MUSA-CLARA EV ÖNÜ SOKAK	8 kez
Sınır/Kenar	SAHİL	3 kez
Odak Noktası	İSTİKLAL CADDESİ	1 kez
Bağlantı Noktası	KİLİSE'NİN OLDUĞU SOKAK	5 kez
	KİLİSE AVLUSU	1 kez
	GALATA KÖPRÜSÜ YANI	1 kez
	BÜFE'NİN OLDUĞU SOKAK	1 kez

Tablo. A.24

EK-29 DIŞ

Bölge	GALATA-İŞ HANI	2 kez
	KİTAPÇININ OLDUĞU SOKAK	2 kez
Sınır/Kenar	DENİZ KENARI	1 kez
Odak Noktası	GALATA KÖPRÜSÜ	1 kez
Odak Noktası	BALIK PAZARI-GALATA KÖPRÜSÜ YANI	1 kez
Bağlantı Noktası	ŞİLE YOLU	2 kez
Bağlantı Noktası	ŞİLE/SOKAK	4 kez
Bağlantı/Nirengi	KULE'YE YAKIN SOKAK	1 kez
Sınır/Kenar	HALİÇ KIYISI	1 kez

Tablo. A.25

FİLMİN KİMLİĞİ :

Filmin Adı : 11'e 10 Kala

Yönetmen : Pelin Esmer

Senaryo : Pelin Esmer

Yapımcı : Nida Karabol Akdeniz, Tolga Esmer, Pelin Esmer

Oyuncular : Nejat İşler, Mithat Esmer, Tayaç Ayaydın

Süre : 110 dk.

Filmin Öyküsü: Emniyet Apartmanı'nın dördüncü katında oturan Mithat Bey'in evinde, yıllardır biriktirdiği geniş bir koleksiyonu vardır. Bu koleksiyonu korumak için büyük bir çaba göstermiştir. Mithat Bey için İstanbul onun koleksiyonu kadar sınırsızdır. Apartmanın kapıcısı olan Ali için ise İstanbul, Emniyet Apartmanı ve çevresiyle sınırlıdır. Apartmanın diğer sakinleri deprem endişesi ile binayı yıkıp tekrar inşa etmek isterler. Bir tek Mithat Bey razı olmaz. Bina yıkılırsa koleksiyonlarını kaybedecektir. Koleksiyonun devamlılığı için Mithat Bey, Ali'yi görevlendirir. Apartmandan herkes gider. Ali ve Mithat Bey kalır. Artık apartman yalnız yaşayan bu iki kişinin kaderidir. ⁽²¹¹⁾

²¹¹ <http://www.11e10kala.com/sinopsis.html,12.10.10>

MEKÂN KULLANIM YOĞUNLUĞU TABLOLARI:**EK-30**

İÇ	11'E 10 KALA	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Bağlantı	Eminönü İskelesi	1 kez
	Koleksiyon Dükkânı	2 kez
	Mithat Ev	22 kez
	Salon	21 kez
	Tuvalet	1 kez
	Ali Ev	12 kez
	Salon	12 kez
	Emniyet Apt Giriş	2 kez
	Tamirci Dükkânı	2 kez
	Lokanta	2 kez
	Yönetici ev/Kapı önü	1 kez
	Yönetici ev/Salon	1 kez
	Mithat Bey ev/Kapı önü	5 kez
	Hastane	4 kez
	Koridor	2 kez
	Oda	2 kez

Tablo. A.26

EK-31

İÇ	11'E 10 KALA	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
	Vapur/Güverte	1 kez
	Tramvay	1 kez
	Depo	4 kez
	Sahafçı Dükkânı	3 kez
	Sarkan	2 kez
	Asansör	1 kez
	Dükkân Önü	1 kez
	Antikacı Dükkânı	2 kez
	Kütüphane	5 kez
	Otobüs	1 kez
	Ali'nin Baktığı Ev	3 kez
	Apartman Girişi	1 kez
	Oda	1 kez
	Balkon	1 kez
	Mutfak	1 kez
	Birahane	1 kez

Tablo. A.27

EK-32

DIŞ	11'E 10 KALA	Görüntü Kullanım Yoğunluğu
Odak Noktası	Eminönü/Çarşı	3 kez
Bağlantı Noktası	Galata Köprüsü	1 kez
Odak Noktası	Eminönü/Yer altı Çarşısı	2 kez
Bağlantı Noktası	Emniyet Apt. Önü/sokak	4 kez
Odak Noktası	Sirkeci/Cadde	1 kez
Nirengi	Türbe/Mezarlık	1 kez
Bağlantı Noktası	Galata Köprüsü/ Tramvay Gişesi	1 kez
Bağlantı Noktası	Sirkeci/Tramvay Gişesi	1 kez
Odak Noktası	Eminönü Meydanı	1 kez
Sınır/Kenar	Eminönü İskelesi Yanı/kıyı	1 kez
Bölge/Odak Noktası	Eminönü/Otobüs Durağı	1 kez
Sınır Noktası	Samatya Sahili	1 kez
Odak Noktası	Karanfil Mahallesi	1 kez
Sınır Noktası	Sahil/Kayalık	1 kez

Tablo. A.28

FİLMLERDEN KENTSEL İMGELER:

BAĞLANTI NOKTALARI:



Şekil B.1

Sirkeci, Organize İşler (2005)



Şekil B.2

Boğaziçi Köprüsü, C Blok (1993)



Şekil B.3

Eski Galata Köprüsü, Anlat İstanbul (2004)



Şekil B.4

Tren rayları, Filler ve Çimen (2000)



Şekil B.5

Sokak, Organize İşler (2005)



Şekil B.6

Galata Köprüsü, Anlat İstanbul (2004)

ODAK NOKTALARI



Taksim-sokak, Duvara Karşı

Şekil B.5



Galata Köprüsü, 11'e 10 Kala

Şekil B.6



Eminönü çarşısı, 11'e 10 Kala

Şekil B.7



Kavşak noktası, Organize İşler

Şekil B.8



Eminönü Çarşısı, 11'e 10 Kala

Şekil B.9



Eminönü Çarşısı, Filler ve Çimen (2000)

Şekil B.10

SINIR NOKTALARI:



Boğaz kıyısı, Organize İşler

Şekil B.10



Karaköy sahili, 11'e 10 Kala

Şekil B.11



Karaköy, Uzak İhtimal

Şekil B.12



Uzak, Fındıklı Sahili (2003)

Şekil B.13



Sahil, Gemide (1999)

Şekil B.14



Galata köprüsünden Eminönü, Uzak

Şekil B.15

BÖLGELER:



Şekil B.16

Galata'nın dar sokağı, Issız Adam (2008)



Şekil B.17

Cihangir, Issız Adam (2008)



Şekil B.18

Cihangir, Issız Adam



Şekil B.19

Karanfil mahallesi, 11'e 10 Kala



Şekil. B.20

Karaköy, Uzak



Şekil. B.21

Sirkeci-kentin panoramik görünümü

NİRENGİ NOKTALARI:



Şekil B.22

Çatı, Başka Sementin Çocukları (2008)



Şekil B.23

Galata, Organize İşler, 2005



Şekil B.24

Veysel Ev-Çatı, Başka Sementin Çocukları,2008



Şekil B.25

Helikopter çekimi ile Kızkulesi



Şekil B.26

ZX oteli, Filler ve Çimen, 2000



Şekil B.27

Mezar taşları, Filler ve Çimen, 2000

	C Blok	Gemide	Filler ve Çimen	Uzak	Anlat İstanbul	Duvara Karşı
Mekân Kullanım Biçimi						
Fon olarak kullanım	Var	Var	Var		Var	
Tamamlayıcı eleman olarak kullanım	Var	Var	Var	Var	Var	Var
Asıl Eleman olarak kullanım			Var		Var	Var
Mekânın Oluşturulma Biçimi						
Mevcut mekân kullanımı	Var	Var	Var	Var	Var	Var
Kurgusal mekân kullanımı	-	-	-	-	-	-

Tablo. A.29

	Organize İşler	İssız Adam	Başka Sementin Çocukları	Uzak İhtimal	11'e 10 Kala
Mekânın Kullanım Biçimi					
Fon olarak kullanım	Var	Var	-	-	-
Tamamlayıcı eleman olarak kullanım	Var	Var	Var	Var	Var
Asıl eleman olarak kullanım	Var	Var	Var	Var	Var
Mekânın Oluşturulma Biçimi					
Mevcut mekân kullanımı	Var	Var	Var	Var	Var
Kurgusal mekân kullanımı	-	-	-	-	-

Tablo. A.30

KENTSEL İMGELER																	
FİLMLER	YIL	Bağlantı Noktaları (Paths)															
Film Adı		Galata Köprüsü	İnşaat çıkışının olduğu sokak	Haydarpaşa Tren İstasyonu merdivenleri	Surların Çıkışı	Metro Tüneli	Kuytu Bir Sokak	Eski Bir Apartman Çıkışı	Karaköy Merdivenleri	Eski Galata Köprüsü merdivenleri	Mirelion Kapalı Çarşısı merdivenleri	Alt Geçit merdivenleri	Ağaçların arasındaki yol	Blok-Bahçenin merdivenleri	E-6 Yolu	Sahil Yolu	Üsküdar Sahil Yolu
C Blok	1994											●	●	●		●	
Gemide	1998										●						
Filler ve Çimen	2000										●					●	
Uzak	2003	●											●				
Anlat İstanbul	2004	●	●	●	●	●	●	●	●	●							
Organize İşler	2005	●													●		
Duvara Karşı	2004																

Tablo. A.31

		KENTSEL İMGELER																
FİLMLER	YIL	Bağlantı Noktaları (Paths)																
Film Adı		Galata Köprüsü	İnşaat çıkışının olduğu sokak	Haydarpaşa Tren İstasyonu merdivenleri	Surların Çıkışı	Metro tüneli-Yer altı	Kuytu Bir Sokak	Eski Bir Apartman Çıkışı	Karaköy Merdivenleri	Eski Galata Köprüsü merdivenleri	Mirelion Kapalı Çarşısı merdivenleri	Alt Geçit merdivenleri	Ağaçların arasındaki yol	Blok-Bahçenin merdivenleri	E-6 Yolu	Sahil Yolu	Cihangir-merdivenlerin olduğu sokak	Üsküdar Sahil Yolu
Başka Semtin Çocukları	2008									●								
İssiz Adam	2008															●	●	●
Uzak İhtimal	2009	●																
11'e 10 Kala	2009	●																

Tablo. A.32

		KENTSEL İMGELER													
FİLMLER	YIL	Bağlantı Noktaları (Paths)													
Film Adı		Boğaziçi Köprüsü	F.S.M Köprüsü	Kemerburgaz Yolu	E-5 Yolu	Şile Yolu	Galata 'da sokak arasındaki merdivenler	Musa-Clara Ev önü/Sokak	Galata Kulesinin olduğu sokak	Şile Yolu	Galata Köprüsündeki Tramvay Gişesi	Sirkeci Tramvay Gişesi	Cami avlusu	Park	Türbe
C Blok	1994														
Gemide	1998														
Filler ve Çimen	2000				●								●	●	●
Uzak	2003														
Anlat İstanbul	2004							●							
Organize İşler	2005	●	●	●	●										
Duvara Karşı	2004														

Tablo. A.33

		KENTSEL İMGELER										
FİLMLER	YIL	Bağlantı Noktaları (Paths)										
Film Adı		Boğaziçi Köprüsü	F.S.M Köprüsü	Kemerburgaz Yolu	E-5 Yolu	Şile Yolu	Galata 'da sokak arasındaki merdivenler	Musa-Clara Ev önü/Sokak	Galata Kulesinin olduğu sokak	Şile Yolu	Galata Köprüsündeki Tramvay Gişesi	Sirkeci Tramvay Gişesi
Başka Semtin Çocukları	2008				●							
İssiz Adam	2008								●			
Uzak İhtimal	2009					●	●	●	●	●		
11'e 10 Kala	2009				●						●	●

Tablo. A.34

		KENTSEL İMGELER																	
FİLMLER	YIL	Odak Noktaları (Nodes)																	
Film Adı		Galata Köprüsü	Taksim(İstiklal Caddesi)	Taksim(Çiçek Pasajı)	Galata Kulesi Karşısı	Eminönü Çarşısı	Barbaros Bulvarı	Beyoğlu(arka sokaklar)	Laleli Çarşısı	Mirelion Kapalı Çarşısı	Laleli'de Bar önü	Laleli- Ara sokak	Taksim Meydanı	Sultan Ahmet Meydanı	Eminönü Meydanı	Cihangir(sokak)	Ortaköy	Marina	ZX Oteli
C Blok	1994																		
Gemide	1998								•	•	•	•							
Filler ve Çimen	2000								•	•	•	•						•	•
Uzak	2003	•	•		•								•	•					
Anlat İstanbul	2004	•	•	•		•	•	•							•	•			
Organize İşler	2005	•	•					•					•		•	•			
Duvara Karşı	2004		•										•			•			

Tablo. A.35

FİLMLER	YIL	Odak Noktaları (Nodes)															
		Galata Köprüsü	Taksim(İstiklal Caddesi)	Taksim(Çiçek Pasajı)	Galata Kulesi Karşısı	Eminönü Çarşısı	Barbaros Bulvarı	Beyoğlu(arka sokaklar)	Laleli Çarşısı	Mirelion Kapalı Çarşısı	Laleli'de Bar önü	Laleli Ara sokak	Taksim Meydanı	Sultan Ahmet Meydanı	Eminönü Meydanı	Cihangir(sokak)	Ortaköy
Başka Semtin Çocukları	2008																
Issız Adam	2008		●													●	●
Uzak İhtimal	2009	●	●										●				
11'e 10 Kala	2009	●				●								●			

Tablo. A. 36

FİLMLER	YIL	Odak Noktaları (Nodes)															
		Tarlabaşı kavşağı	Eminönü İskelesi	Eminönü Çarşısı	Barbaros Bulvarı	Beyoğlu(arka sokaklar)	Beyoğlu/ Türkü Bar önü	Gazi mahallesi	Gazi mahallesine yakın olan cadde	Karanfil mahallesi	Sultan Ahmet Cami Önü	Eminönü/Yer altı Çarşısı	Galata-Kilisenin olduğu sokak	Galata Köprüsü yanı-Balık Pazarı	Eminönü/Otobüs Duracağı	Sirkeci-Cadde	Şile/sokak
C Blok	1994																
Gemide	1998																
Uzak	2003		●														
Anlat İstanbul	2004		●	●	●					●		●					
Organize İşler	2005	●	●			●											
Duvara Karşı	2004					●											

Tablo A. 37

FİLMLER	YIL	Odak Noktaları (Nodes)															
		Tarlabaşı kavşağı	Eminönü İskelesi	Eminönü Çarşısı	Barbaros Bulvarı	Beyoğlu(arka sokaklar)	Beyoğlu/Türkü Bar önü	Gazi mahallesi	Gazi mahallesine yakın olan cadde	Karanfil mahallesi	Sultan Ahmet Cami Önü	Eminönü/Yer altı Çarşısı	Galata-Kilisenin olduğu sokak	Galata Köprüsü yan-Balık Pazarı	Eminönü/Otobüs Duracağı	Sirkeci-Cadde	Şile/sokak
Başka Semtin Çocukları	2008						●	●	●								
İssiz Adam	2008																
Uzak İhtimal	2009										●	●	●				●
11'e 10 Kala	2009		●	●					●		●		●	●	●	●	
			●	●					●		●		●	●	●	●	
			●	●					●		●		●	●	●	●	

Tablo A.38

		KENTSEL İMGELER														
FİLMLER	YIL	Sınır/Kenar (Edge)														
Film Adı		Karaköy Tersanesi	Fındıklı Sahili	Boğaz kıyıları	Eski Galata Köprüsü yanı	Sahil/kıyı	Sahil/deniz kenarı	Bebek Sahili	İstanbul Boğazı/Kıyı	Şile –Deniz kenarı	İstanbul Boğazı(Köşkler-yahlar)	Haliç Kıyısı	Samatya Sahili	Sahil/kayalık	Eminönü İskelesi Yanı/Kıyı	Deniz kenarı
C Blok	1994					●	●							●		
Gemide	1998								●							
Filler ve Çimen	2000			●		●			●							●
Uzak	2003	●	●												●	
Anlat İstanbul	2004				●				●							
Organize İşler	2005			●					●		●	●				
Duvara Karşı	2004								●			●				

Tablo. A. 39

FİLMLER	YIL	Sınır/Kenar (Edge)													
		Karaköy Tersanesi	Liman	Fındıklı Sahili	Boğaz kıyıları	Eski Galata Köprüsü yanı	Sahil/kıyı	Sahil/deniz kenarı	Bebek Sahili	Şile –Denizkenarı	İstanbul Boğazı(Köşkler-yahılar)	Haliç Kıyısı	Samatya Sahili	Sahil/kayalık	Eminönü İskelesi Yanı/Kıyı
Başka Semtin Çocukları	2008														
İssız Adam	2008								●						
Uzak İhtimal	2009				●					●		●			
11'e 10 Kala	2009														●

Tablo. A.40

FİLMLER	YIL	Nirengi Noktaları (Landmarks)																
		Gözetleme Kulesi	Kızkulesi	Galata Kulesi	Boğaziçi Köprüsü	F.S.M Köprüsü	Havalimanı-dış hatlar önü	Blok-Bahçe	Blok- Yürüme parkuru	Blok –çıkış yeri	Türbe	Haydarpaşa Tren Garı	Bizans Mahzenleri	Oteller/Yüksek Binalar	Levent-Yüksek Binalar	Surlar	Yüksek Binalar-kuleler-Bloklar	Fabrika Çatsı
C Blok	1994						•	•	•	•							•	
Gemide	1998	•	•	•														
Filler ve Çimen	2000				•						•			•		•		•
Uzak	2003			•														
Anlat İstanbul	2004		•	•	•		•					•	•	•		•	•	
Organize İşler	2005		•	•	•	•								•	•		•	
Duvara Karşı	2004													•				

Tablo. A.41

FİLMLER	YIL	Nirengi Noktaları (Landmarks)															
		Gözetleme Kulesi	Kızkulesi	Galata Kulesi	Boğaziçi Köprüsü	F.S.M Köprüsü	Havalimanı-dış hatlar önü	Blok-Bahçe	Blok-Yürüme parkuru	Sultan Ahmet Cami avlusu	Haydarpaşa Tren Garı	Taksim/Yüksek Binalar	Levent-Yüksek Binalar	Surlar	Veysel Ev-Çatı	Gül'ün eski sevgilisinin evinin çatısı	Şile-Gözetleme Kulesi
Başka Sementin Çocukları	2008														●	●	
Issız Adam	2008							●									
Uzak İhtimal	2009			●					●								●
11'e 10 Kala	2009			●													

Tablo. A.42

FİLMLER	YIL	Bölgeler (Districts)												
		Sultan Ahmet	Sirkeci	Eminönü	Karaköy	Laleli	Galata	Taksim	Beyoğlu	Cihangir	Tarlabaşı	Dolmabahçe	Haliç	Şile
Film Adı														
C Blok	1994													
Gemide	1998					•								
Filler ve Çimen	2000							•			•	•		
Uzak	2003	•		•	•			•					•	
Anlat İstanbul	2004			•	•		•	•	•	•	•			
Organize İşler	2005			•				•	•	•			•	
Duvara Karşı	2004							•	•	•	•			

Tablo. A.43

FİLMLER	YIL	Bölgeler (Districts)											
		Sultan Ahmet	Sirkeci	Eminönü	Haliç	Karaköy	Galata	Taksim	Beyoğlu	Cihangir	Tarlabası	Gazi Mahallesi	Şile
Başka Semtin Çocukları	2008								•			•	
İssiz Adam	2008						•	•	•	•			•
Uzak İhtimal	2009	•			•	•	•		•				•
11'e 10 Kala	2009		•	•		•	•						

Tablo. A.44

