

**İSTANBUL'UN 1950-1990 DÖNEMİNDEKİ KENTSEL  
GELİŞİMİNİN TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Şehir Plancısı Zeynep ÖZDAMAR  
519031016**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 8 Mayıs 2006  
Tezin Savunulduğu Tarih : 12 Haziran 2006**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet OCAKÇI  
Diğer Jüri Üyeleri Prof. Dr. Cengiz GİRİTLİOĞLU  
Yrd. Doç. Dr. İpek AKPINAR**

**HAZİRAN 2006**

## ÖNSÖZ

Beni uluslararası sinemanın kentle ilişkisi konusunda vazgeçirip İstanbul'un Türk sinemasındaki kullanımı konusuna yönlendirdiğinden ve değerli fikirleriyle çalışmam süresince bana yol gösterdiğinden dolayı sayın hocam Prof. Dr. Mehmet OCAKÇI'ya,

Çalışmam sırasında bana madden ve manen her türlü desteği sağlayan aileme,

Çalışmamı tamamlamam için bana ellerinden gelen tüm desteği veren şirketim Yapı-Endüstri Merkezi'ne ve yöneticim Yüksek Mimar Birgül YAVUZ'a,

Üç yıldır kahrımı çeken ve her aradığımda orada olan, başta Duygu ERGÜNEY, Mustafa DEMİRALP, Nilgün ÇAKIR ve Pınar YILDIRIM olmak üzere tüm Disiplinlerarası Kentsel Tasarım Programı öğrencilerine,

Tezimin programlanmasındaki üstün çabalarından ötürü Yüksek Mühendis Erhan ÖZER'e,

Çalışma kapsamında yaptığım görüşmelerde bana ellerinden geldiği kadar yardımcı olmaya çalışan yönetmenler Halit REFİĞ ve Annie-Ersin PERTAN çifti ile sinema tarihçileri Burçak EVREN ve Giovanni SCOGNAMILLO'ya,

Çalışmamın yönlendirilmesine bana önemli fikirler veren ve çıkış noktaları sağlayan karikatürist ve mimar Behiç AK'a,

Sanal yollardan bana destek veren sinema eleştirmenleri Alin TAŞÇIYAN ve Yeşim TABAK'a,

Beni o kadar yoğunluk arasında kabul ettiğinden dolayı Prof. Dr. Sami ŞEKEROĞLU'na,

MSÜ-STM Kütüphanesi, BÜ-Mithat Alam Film Merkezi ve Bilgi Üniversitesi Görsel-İşitsel Merkez çalışanlarına,

Özellikle tezimin son haftalarında bana manen desteğini esirgemeyen komşum Yüksek Mimar Birhan YILDIZ'a,

Ayrıca bu kadar önemli ve "bizden" filmler yaptıkları için Lütfi Ö. AKAD, Atıf YILMAZ, Metin ERKSAN, Memduh ÜN, Ertem GÖREÇ, Osman F. SEDEN ve bu sayfada adlarını saymadığım tüm diğer yönetmenlere teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran 2006

Zeynep ÖZDAMAR

## İÇİNDEKİLER

|  |             |
|--|-------------|
| <b>TABLO LİSTESİ</b>   | <b>v</b>    |
| <b>ŞEKİL LİSTESİ</b>   | <b>vi</b>   |
| <b>ÖZET</b>  | <b>vii</b>  |
| <b>SUMMARY</b>   | <b>viii</b> |
| <br>   |             |
| <b>1. GİRİŞ</b>  | <b>1</b>    |
| 1.1. Çalışmanın Amaç ve Hedefleri                                  | 1           |
| 1.2. Varsayımlar   | 1           |
| 1.3. Çalışmanın Yöntemi  | 2           |
| 1.4. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları                               | 6           |
| <br>   |             |
| <b>2. KENT VE SINEMA İLİŞKİSİ</b>                                  | <b>7</b>    |
| 2.1. Sinemanın Kısa Tarihi   | 7           |
| 2.1.1. Dünyada Sinemanın Gelişimi                                  | 7           |
| 2.1.2. Türkiye’de Sinemanın Gelişimi                               | 10          |
| 2.2. Kent - Sinema İlişkisi Tanımları                              | 19          |
| 2.2.1. Zaman ve Mekan Algısına Dayanan Tanımlar                    | 19          |
| 2.2.2. Gerçekliğin Temsiline Dayanan Tanımlar                      | 20          |
| 2.2.3. Hareket Algısına Dayanan Tanımlar                           | 21          |
| 2.2.4. Modernizm, Postmodernizm ve Küreselleşmeye Dayanan Tanımlar | 21          |
| 2.2.5. Yaşam Kurgusuna ve Senaryolara Dayanan Tanımlar             | 23          |
| 2.2.6. Etkileşimler  | 23          |
| 2.3. Sinemada Kent Kullanım Kategorileri                           | 25          |
| 2.4. Sinemada Çeşitli Kent Kullanım Örnekleri                      | 28          |
| 2.4.1. Doğallaştırılan Kent  | 28          |
| 2.4.2. Törenselleştirilen Kent                                     | 30          |
| 2.4.3. Distopya Kenti  | 31          |
| 2.5. Bölüm Özeti   | 34          |
| <br>   |             |
| <b>3. TÜRK SINEMASINDA İSTANBUL KENTİNİN MEKANSAL TEMSİLİ</b>      | <b>36</b>   |
| 3.1. Türk Sinemasında İstanbul’un Temsili                          | 36          |
| 3.1.1. Gelişim Dönemi (1950-1960)                                  | 38          |
| 3.1.1.1. Kentsel Gelişim   | 38          |
| 3.1.1.2. Sinemada İstanbul’un Temsili                              | 40          |
| 3.1.2. Olgunluk Dönemi (1960-1975)                                 | 48          |
| 3.1.2.1. Kentsel Gelişim   | 48          |
| 3.1.2.2. Sinemada İstanbul’un Temsili                              | 50          |
| 3.1.3. Bireyselleşme Dönemi (1980-1990)                            | 59          |
| 3.1.3.1. Kentsel Gelişim   | 59          |
| 3.1.3.2. Sinemada İstanbul’un Temsili                              | 60          |
| 3.2. Dönemler Arası Karşılaştırmalar                               | 68          |

|                  |           |
|------------------|-----------|
| <b>4. SONUÇ</b>  | <b>78</b> |
| <b>KAYNAKLAR</b> | <b>82</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b>  | <b>87</b> |

## TABLO LİSTESİ

|  | <u>Sayfa No</u> |
|--|-----------------|
| <b>Tablo 1.1:</b> Dönemlere Göre Seçilen Film Listesi .....  | 3               |
| <b>Tablo 3.1:</b> Gelişim Dönemi Filmlerinde Kullanılan Ana ve Yan Mekanlar .....                              | 45              |
| <b>Tablo 3.2:</b> Gelişim Dönemi Filmlerinde Kullanılan Simgesel Mekanlar .....                                | 46              |
| <b>Tablo 3.3:</b> Gelişim Döneminde Filmlerde Kullanılan Ana ve Yan Mekanların Oransal Dağılımı (%) .....      | 47              |
| <b>Tablo 3.4:</b> Gelişim Döneminde Filmlerde Kullanılan Simgesel Mekanların Oransal Dağılımı (%) .....        | 47              |
| <b>Tablo 3.5:</b> Olgunluk Dönemi Filmlerinde Kullanılan Ana ve Yan Mekanlar .....                             | 55              |
| <b>Tablo 3.6:</b> Olgunluk Dönemi Filmlerinde Kullanılan Simgesel Mekanlar .....                               | 56              |
| <b>Tablo 3.7:</b> Olgunluk Döneminde Filmlerde Kullanılan Ana ve Yan Mekanların Oransal Dağılımı (%) .....     | 57              |
| <b>Tablo 3.8:</b> Olgunluk Döneminde Filmlerde Kullanılan Simgesel Mekanların Oransal Dağılımı (%) .....       | 57              |
| <b>Tablo 3.9:</b> Bireyseller Dönemi Filmlerinde Kullanılan Ana ve Yan Mekanlar .....                          | 64              |
| <b>Tablo 3.10:</b> Bireyseller Dönemi Filmlerinde Kullanılan Simgesel Mekanlar .....                           | 65              |
| <b>Tablo 3.11:</b> Bireyseller Döneminde Filmlerde Kullanılan Ana ve Yan Mekanların Oransal Dağılımı (%) ..... | 66              |
| <b>Tablo 3.12:</b> Bireyseller Döneminde Filmlerde Kullanılan Simgesel Mekanların Dağılımı (%) .....           | 66              |
| <b>Tablo 3.13:</b> İncelenen Başlıklar Üzerinden Dönemlerin Genel Karşılaştırılması .....                      | 68              |
| <b>Tablo 3.14:</b> Filmlerde Kullanılan Ana ve Yan Mekanlar .....  | 71              |
| <b>Tablo 3.15:</b> Filmlerde Kullanılan Simgesel Mekanlar .....  | 72              |
| <b>Tablo 3.16:</b> Tüm Dönem Filmlerinde Kullanılan Ana ve Yan Mekanların Oransal Dağılımı (%) .....           | 73              |
| <b>Tablo 3.17:</b> Tüm Dönem Filmlerinde Kullanılan Simgesel Mekanların Oransal Dağılımı (%) .....             | 73              |
| <b>Tablo 3.18:</b> Ana ve Yan Mekanların Dönemlere Göre Karşılaştırmalı Oransal Kullanımı (%) .....            | 75              |
| <b>Tablo 3.19:</b> Simgesel Mekanların Dönemlere Göre Karşılaştırmalı Oransal Kullanımı (%) .....              | 75              |

## ŞEKİL LİSTESİ

|   | <u>Sayfa No</u> |
|---|-----------------|
| Şekil 2.1. <i>Tatlı Hayat (La Dolce Vita)</i> filminde tarihi kent dokusunun kullanımı..... | 28              |
| Şekil 2.2. <i>Tatlı Hayat (La Dolce Vita)</i> filminde tarihi kent dokusunun kullanımı..... | 28              |
| Şekil 2.3. <i>Tatlı Hayat (La Dolce Vita)</i> filminde modern kent dokusunun kullanımı..... | 28              |
| Şekil 2.4. Ortaçağ kent dokusunun filmin öyküsüne katılması.....                            | 29              |
| Şekil 2.5. Modernizmin <i>Playtime</i> filmindeki ifade biçimleri.....                      | 29              |
| Şekil 2.6. Modernizmin <i>Playtime</i> filmindeki ifade biçimleri.....                      | 29              |
| Şekil 2.7. Modernizmin <i>Playtime</i> filmindeki ifade biçimleri.....                      | 29              |
| Şekil 2.8. Modernizmdeki mahremiyetin şeffaflık ile ortadan kalkması.....                   | 29              |
| Şekil 2.9. Modernizmdeki mahremiyetin şeffaflık ile ortadan kalkması.....                   | 29              |
| Şekil 2.10. Modernizmdeki mahremiyetin şeffaflık ile ortadan kalkması.....                  | 29              |
| Şekil 2.11. <i>Metropolis</i> film afişi.....   | 30              |
| Şekil 2.12. Sanayileşmenin temsili makine.....  | 30              |
| Şekil 2.13. <i>Metropolis</i> filminin modern gelecek kenti tasvirleri.....                 | 30              |
| Şekil 2.14. <i>Metropolis</i> filminin modern gelecek kenti tasvirleri.....                 | 30              |
| Şekil 2.15. <i>Metropolis</i> filminin modern gelecek kenti tasvirleri.....                 | 30              |
| Şekil 2.16. <i>Blade Runner</i> filminde postmodern mimari.....                             | 32              |
| Şekil 2.17. <i>Blade Runner</i> filminde postmodernizm.....                                 | 32              |
| Şekil 2.18. <i>Blade Runner</i> filminde eklektik kent dokusu.....                          | 33              |
| Şekil 3.1. <i>Üç Arkadaş</i> filminden Taksim Meydanı.....                                  | 41              |
| Şekil 3.2. <i>Meyhanecinin Kızı</i> filminden tarihi kent dokusu.....                       | 42              |
| Şekil 3.3. <i>Altın Kafes</i> filminden tarihi kent dokusu.....                             | 42              |
| Şekil 3.4. <i>Kanun Namına</i> filminden tramvaylar ve sokak dokusu.....                    | 43              |
| Şekil 3.5. <i>Üç Arkadaş</i> filminden Galata Köprüsü.....                                  | 44              |
| Şekil 3.6. <i>Katil</i> filminden Haydarpaşa Garı.....                                      | 44              |
| Şekil 3.7. <i>Son Kuşlar</i> filminden Boğaz fonu.....                                      | 51              |
| Şekil 3.8. <i>Diyet</i> filminden gecekondlu inşa edilecek kent çeperleri.....              | 52              |
| Şekil 3.9. <i>Vesikalı Yarım</i> filminden Beyoğlu'nun modern apartman dokusu.....          | 53              |
| Şekil 3.10. <i>Son Kuşlar</i> filminden Ataköy toplu konutları.....                         | 53              |
| Şekil 3.11. <i>Gurbet Kuşları</i> filminden otobüs taşımacılığı.....                        | 54              |
| Şekil 3.12. <i>A Ay</i> filminden Beyoğlu'nda Avrupa Pasajı.....                            | 61              |
| Şekil 3.13. <i>Hanım</i> filminden Emirgan'da bahçe içinde ahşap köşk.....                  | 62              |

## **ÖZET: İSTANBUL'UN 1950-1990 DÖNEMİNDEKİ KENTSEL GELİŞİMİNİN TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLİ**

Bu tez çalışmasıyla hedeflenen, sinema ile kentbiliminin, genellikle sinema-televizyon ve iletişim formasyonlu çeşitli araştırmacılar tarafından yapılmış olan sosyal incelemelerinin yanısıra mekansal bir incelemeyle aralarındaki ilişkinin tanımlanması, bu ilişki yardımıyla özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında göç sebebiyle aşırı nüfus artışı yaşamış olan İstanbul'un 1950-1990 arası gelişim döneminin Türk sineması yardımıyla üç ayrı dönem halinde analiz edilerek mekansal ve kent kimliksel açıdan irdelenmesidir. Bu bağlamda tezin öncelikli amacı, bir kent plancısı ve tasarımcısı gözüyle Türk sinemasının İstanbul'u mekansal bağlamda nasıl temsil ettiğinin incelenmesi ve değerlendirilmesidir. Bu noktada mekanın farklı temsil nitelikleri ortaya çıkacaktır: Fiziksel, sosyo-ekonomik ve kültürel anlamda mekan tanımları yapılacaktır. Hedef, kentin kolektif bir sanat formu olan sinemada kimliğini hangi öğeler yardımıyla ve nasıl yansıtmakta olduğunu gözlemlemek ve yorumlamaktır. Bu amaçla kurulan varsayım, 1950-1990 yılları arasında İstanbul'u arka planında kullanan Türk filmlerinin, kentin içinde bulunduğu dönemin mekansal gelişim eğilimlerini, kentin sosyo-ekonomik durumunu ve kentsel kimliğini temsil ettiklerini kanıtlamayı öngörmüştür.

Varsayımın kanıtlanması için 1950-1990 dönemi üç ana dönem olarak sınıflandırılmış ve bu dönemlerde İstanbul'u en iyi temsil eden Türk filmleri, kaynaklar ve kaynak kişilerin yardımlarıyla seçilmiştir. Filmler izlenirken işlevlerine ve simgeselliklerine göre iki ayrı mekan listesi çıkarılmış ve işlevlerine göre sınıflandırılan mekanlar ana ve yan mekan olmak üzere ayrılmıştır. Daha sonra dönem boyunca kullanılan mekanların sayısal kullanım oranları hesaplanmıştır. Bu şekilde dönem boyunca hangi mekanların ne şekilde kullanıldıkları sonucuna ulaşılmış, sonuçlar İstanbul'un içinde bulunduğu dönemdeki kentsel gelişimi ile karşılaştırılmıştır. Bu şekilde, İstanbul'u arka planında kullanan Türk filmlerinin, kentin içinde bulunduğu dönemi fiziksel, sosyal ve kültürel olmak üzere tüm özellikleriyle temsil ettiği varsayımı doğrulanmıştır.

## **SUMMARY: THE REPRESENTATION OF THE URBAN DEVELOPMENT OF ISTANBUL BETWEEN 1950 AND 1990 ON TURKISH CINEMA**

The purpose of the study is to describe the relationship between the cinema and the city with a spatial point of view besides the social approaches, to analyze the urban development of Istanbul between 1950 and 1990 which experienced a huge migration wave in the second half of 20th century with the help of Turkish cinema and to evaluate the representation of Istanbul in Turkish cinema by an urban planner and designer's point of view. In this case, the different representation features of the space like physical, socio-economical and cultural, comes in mind. The main aim is to explain how and with which elements the city represents itself on cinema which is a collective form of art. So, the hypothesis is defined as; the films which use Istanbul as a background represents the urban development of the city in the current period.

To prove the hypothesis, three periods between 1950 and 1990 are defined and the films which represent Istanbul in these periods were chosen by the help of the feedbacks taken from the sources and source persons. Two space lists were prepared while watching the films, one considering the spaces according to function and the other considering the spaces according to symbolization of the city. The lists, then, were used to prepare the percentage ratios of the space usages in the periods. The results of the periods were correlated to the urban development process of Istanbul in that period. Finally, the analyses helped to prove the hypothesis of the films using Istanbul as a background, represent the urban development of the city in physical, social and cultural ways.



## 1. GİRİŞ

### 1.1. Çalışmanın Amaç ve Hedefleri

Kolektif bir sanat kolu olan sinema, kentle bu özelliği sebebiyle yakın ilişki içerisinde. Sinema ve kentin öncelikli ortak kriterleri, zaman ve mekan algısı olarak nitelendirilebilir. Sinemada, zaman ve mekan sınırlandırılmıştır; kent ise zamana ve mekana göre tanımlanan, şekillenen ve algılanan özelliklere sahip bir organizmadır.

“İçinde hareket ettiği ve kendisini ifade ettiği mekanı yaratan insanın kendisidir. Mekanlar doğarlar ve ölürler. Toplumlar gibi yaşamları ve tarihleri vardır (Heath, 1986).”

Bu tanımların odağında, “insan” etmeni yer almaktadır. Sinema da, kent de bireysel ve(ya) kolektif algılamalara dayanmaktadır.

Bu tezle hedeflenen, sinema ile kentbiliminin, genellikle sinema-televizyon ve iletişim formasyonlu çeşitli araştırmacılar tarafından yapılmış olan sosyal incelemelerinin yanısıra mekansal bir incelemeyle aralarındaki ilişkinin tanımlanması, bu ilişki yardımıyla özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında göç sebebiyle aşırı nüfus artışı yaşamış olan İstanbul’un 1950-1990 arası gelişim döneminin Türk sineması yardımıyla üç ayrı dönem halinde analiz edilerek mekansal ve kent kimliksel açıdan irdelenmesidir. Bu bağlamda tezin öncelikli amacı, bir kent plancısı ve tasarımcısı gözüyle Türk sinemasının İstanbul’u mekansal bağlamda nasıl temsil ettiğinin incelenmesi ve değerlendirilmesidir. Bu noktada mekanın farklı temsil nitelikleri ortaya çıkacaktır: Fiziksel, sosyo-ekonomik ve kültürel anlamda mekan tanımları yapılacaktır. Hedef, kentin kolektif bir sanat formu olan sinemada kimliğini hangi öğeler yardımıyla ve nasıl yansıtmakta olduğunu gözlemlemek ve yorumlamaktır.

### 1.2. Varsayımlar

Kenti arka planında kullanan filmler, bu kentin mekansal bağlamda temsil edilen sosyo-kültürel ve fiziksel kimliği ile bu kimliğin gelişim ve değişimini yansıtır.

1950-1990 yılları arasında arka plan olarak İstanbul'u kullanan Türk filmleri, İstanbul'un içinde bulunduğu dönemin mekansal gelişim eğilimlerini, kentin sosyo-ekonomik durumunu ve kentsel kimliğini temsil ederler. Bu temsilde rol oynayan öncelikli unsurlar iç göçle beraber yaşanan nüfus artışı, buna bağlı olarak ortaya çıkan fiziksel büyüme, yapılaşmış ve beşeri çevrede yaşanan sosyo-kültürel ve fiziksel değişimler ile simgesel yapılarıdır.

### 1.3. Çalışmanın Yöntemi

Tez çalışması kapsamında sinemanın tarihi ve sinema ile kent arasındaki ilişkiler alanında yapılan kaynak taramaları ve kaynak kişilerle yapılan görüşmelerin ışığında sinemanın tarihsel olarak gelişim gösterdiği ve İstanbul'un fiziksel, sosyo-ekonomik, ve sosyo-kültürel dönüşümler geçirdiği dönemler belirlenmiştir. Bu dönemler belirlenirken kaynak okumalarının yanında, çeşitli sinema tarihçileri, eleştirmenleri, akademisyenler ve yönetmenlerle yapılan görüşmelere dayanılmıştır. Kişisel görüşmeler, konu ile ilgili kaynakların kısıtlılığı nedeniyle tercih edilen bir yöntem olmuştur. Tez çalışması kapsamında 18 kişiden oluşan bir görüşme listesi yapılmıştır. Bunun yanısıra, görüşülen kişilerin yeni isimler önermesi, listeyi değiştirip geliştirmiştir. Bu görüşme listesini sinema tarihçileri, bu dönemlerde yaptıkları filmlerde İstanbul'u kullanmış olan yönetmenler, akademisyenler ve eleştirmenler oluşturmuştur. Ancak, listedeki herkesle görüşmek mümkün olmamıştır. Kendilerine ulaşılamayanlar ya da görüşmeyi gerekli görmeyenler çoğunluktadır. Diğer nedenler ise çeşitli sağlık sorunlarıdır. Bu kişiler arasında Atilla DORSAY, Atif YILMAZ, Lütfi Ö. AKAD, Agâh ÖZGÜÇ, Ertem GÖREÇ, Memduh ÜN ve Fatih ÖZGÜVEN bulunmaktadır. Sonuç olarak çalışma kapsamında görüşülen yönetmenler Halit REFİĞ, Ersin PERTAN; sinema tarihçileri Giovanni SCOGNAMILLO, Burçak EVREN; sanat yönetmeni (ve Ersin PERTAN'ın eşi) Annie PERTAN; iletişim kurulan sinema eleştirmenleri Alin TAŞÇIYAN, Yeşim TABAK ve akademisyenler Sami ŞEKEROĞLU ile Tümay ARSLAN'dır. Ayrıca Behiç AK'la, konu hakkında yönlendirmelerle ilgili bir görüşme yapılmıştır.

Ardından bu dönemlerde İstanbul'u en iyi temsil eden filmlerin listesi, kaynaklardan alınan bilgilerin yanısıra yine yönetmenler, sinema tarihçileri, eleştirmenler ve akademisyenlerin, dönemleri içerisinde İstanbul'u en iyi tanımladıklarını düşündükleri film önerileri doğrultusunda çıkarılmıştır. Bu önerilere göre toplam olarak 27 adet film seçilmiştir. Bunların 7'si 1950-60 arası döneme, 14'ü 1960-75 arası döneme ve 6'sı 1980-90 arası döneme aittir. Film sayıları dönemler bazında eşit tutulmaya çalışılmış olmasına karşın, 1960-75 arası dönemin sinemanın altın

yılları olması sebebiyle, bu dönemi temsil eden film sayısı diğer dönemlere göre daha fazladır. 1950-60 döneminde çekilmiş olan filmlere erişim sıkıntıları yaşanmıştır. 1980-1990 döneminde ise sinemadaki bireyseller akımı, dış mekan kullanımını oldukça azaltmıştır.

Takip eden film listesi çizelgesi, dönemlere göre ayrılmıştır ve sağ sütunda filmi öneren kaynak kişi yer almaktadır:

**Tablo 1.1.** Dönemlere Göre Seçilen Film Listesi

| No | Film Adı                      | Yıl  | Yönetmen        | Öneren Kişi ya da Kaynak         |
|----|-------------------------------|------|-----------------|----------------------------------|
| 1  | Kanun Namına                  | 1952 | Lütfi Ö. Akad   | Tüm kaynaklar ve kişiler         |
| 2  | Katil                         | 1953 | Lütfi Ö. Akad   | Refiğ                            |
| 3  | Hıçkırık                      | 1953 | Atıf Yılmaz     | Özgüç                            |
| 4  | Meyhanecinin Kızı             | 1958 | Lütfi Ö. Akad   | Algan                            |
| 5  | Üç Arkadaş                    | 1958 | Memduh Ün       | Taşçıyan, Pertan, Abacı          |
| 6  | Altın Kafes                   | 1958 | Osman F. Seden  |                                  |
| 7  | Kırık Plak                    | 1959 | Osman F. Seden  |                                  |
| 8  | Otobüs Yolcuları              | 1961 | Ertem Göreç     | Scognamillo, Pertan, Evren       |
| 9  | Gurbet Kuşları                | 1962 | Halit Refiğ     | Taşçıyan, Refiğ, Scognamillo,    |
| 10 | Acı Hayat                     | 1963 | Metin Erksan    | Taşçıyan, Pertan, Abacı          |
| 11 | Karanlıkta Uyananlar          | 1964 | Ertem Göreç     | Taşçıyan, Öztürk                 |
| 12 | Son Kuşlar                    | 1965 | Erdoğan Tokatlı | Scognamillo, Abacı, Özgüç        |
| 13 | Bitmeyen Yol                  | 1965 | Duygu Sağıroğlu | Ak, Taşçıyan, Scognamillo, Özgüç |
| 14 | Ah! Güzel İstanbul            | 1966 | Atıf Yılmaz     | Taşçıyan, Scognamillo, Öztürk    |
| 15 | Vesikalı Yarım                | 1968 | Lütfi Ö. Akad   | Pertan, Öztürk, Algan            |
| 16 | Seninle Ölmek İstiyorum       | 1969 | Lütfi Ö. Akad   |                                  |
| 17 | Gelinlik Kızlar               | 1972 | Atıf Yılmaz     | Pertan                           |
| 18 | GÖÇ ÜÇLEMESİ 1 - Gelin        | 1973 | Lütfi Ö. Akad   |                                  |
| 19 | GÖÇ ÜÇLEMESİ 2 - Düğün        | 1973 | Lütfi Ö. Akad   | Refiğ, Öztürk, Algan, Özgüç      |
| 20 | GÖÇ ÜÇLEMESİ 3 - Diyet        | 1974 | Lütfi Ö. Akad   |                                  |
| 21 | Arkadaş                       | 1974 | Yılmaz Güney    |                                  |
| 22 | At                            | 1981 | Ali Özgentürk   | Ak, Evren, Öztürk                |
| 23 | Asiye Nasıl Kurtulur?         | 1986 | Atıf Yılmaz     | Scognamillo, Ak                  |
| 24 | Hayallerim, Aşkım ve Sen      | 1987 | Atıf Yılmaz     |                                  |
| 25 | Hanım                         | 1988 | Halit Refiğ     | Refiğ, Scognamillo               |
| 26 | A Ay                          | 1988 | Reha Erdem      | Taşçıyan                         |
| 27 | Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu | 1990 | Engin Ayça      |                                  |

Listeleri oluşturulan filmlerin -birkaçı hariç- dijital ortamda kopyası bulunmamaktadır. Bu sebeple filmler, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema – TV Merkezi Kütüphanesi’nde, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi’nde ve Bilgi Üniversitesi’nde VHS formatında temin edilerek izlenmiştir.

Filmler izlenirken dikkate alınan etmenlerden en önemlisi, İstanbul’un filme özgün etkileridir. Bu tanımla kastedilen, öykünün yalnızca İstanbul’da geçebilecek, diğer kentlerde geçemeyecek ya da o kentlere uyarlanamayacak kısımlarının dikkate alınmış olmasıdır.

Filmlerin analizinde farklı birkaç yöntem kullanılmıştır: Birinci analizde filmde kullanılan tüm –dış ve iç- mekanların işlevlerine göre listesi çıkarılmıştır. İkinci analizde filmde kullanılan mekanlar, ana mekanlar ve yan mekanlar olarak ayrılmıştır. Bu ayırım yapılırken, filmin olay kurgusunda bahsi geçen mekanda gerçekleşen önemli gelişmeler, bu mekanın filmdeki kullanım süreleri ve yoğunlukları dikkate alınmıştır. Üçüncü analizde ise filmde kullanılan İstanbul'daki simgesel dış mekanlar saptanmıştır. Bu analiz sayesinde kentin gelişimine dair çok daha somut veriler elde etmek mümkün olmaktadır. Filmin izlenmesi sırasında dış mekan kullanımları mümkün olduğunca dijital ortamda resim formatında elde edilmeye çalışılmıştır. VHS formatında izlenen filmlerin görüntü kaliteleri dikkate alındığında bu seçenek oldukça zor koşullarda gerçekleştirilmiştir. Üçüncü analizin sonunda ise filmde kullanılan dış mekanların ölçeksel ayrımları yapılmıştır (ör. kent-mahalle-sokak vb.).

Bu analizlerin yanısıra kentin içinde bulunduğu dönemselsel fiziksel, sosyo-ekonomik ve sosyal veriler dikkate alınarak filmde kentin kullanımına dair kısa notlar alınmıştır. Gereken yerlerde kahramanlar arasında geçen diyaloglardan kent hakkında çıkarımlar yapılmıştır.

Bu analizlerin ardından, dönemleri temsil eden filmlerin bütünü incelenerek dönemselsel sonuçlara ulaşmaya ve genel değerlendirmelere varılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma sırasında İstanbul'un içinde bulunduğu döneme ait fiziksel gelişimi dikkate alınmıştır. Ayrıca sosyal doku da filmin başrol oyuncularının temsil ettiği kahramanlar aracılığıyla tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma ertesinde ise varsayımların doğruluğu sınanmıştır.

Filmler, belirtilen incelemelerin yapılması için en az bir kez izlenmiştir.

İstanbul'un gelişimi ile sinema filmlerinin seçimi kriterleri arasında önemli bağlantılar kurulmuştur. İstanbul'un gelişimi ve Türk sinemasındaki temsilinin incelenmesi amacıyla üç farklı dönem ele alınmıştır. Bu dönemlerin seçim kriterleri şu şekilde değerlendirilmiştir:

1950-1960 arası dönem gerek sinemanın, gerek İstanbul'un gelişimi açısından önemli bir on yıllık dönemdir. Kamera ilk kez 1952 yılında çekilen "Kanun Namına" filmi ile setlerden sokağa çıkmıştır (Evren, 2006; Kanbur, 2005; Refiğ, 2005; Scognamillo, 1990; Pertan, 2006). Bu dönemde Türk sineması ilk defa kendi izleyicisini oluşturmuş ve kendine halk arasında önemli bir yer edinmiştir. Bu döneme dek genellikle Muhsin ERTUĞRUL tarafından icra edilen sinema, 1950'lerin başından itibaren yeni yönetmenlerle tanışmıştır. Bu yönetmenler

tarafından İstanbul'un fon olarak kullanıldığı filmler yapılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda, İstanbul da bu dönemde önemli bir değişim sürecine girmiştir. Kentleşme ve sanayileşme hareketlerinin artmasıyla tetiklenen tarımda makineleşme, köyden kente göçü artırmış; özellikle sosyal ve fiziksel açıdan kentte değişim süreci başlamıştır. Bu on yıllık dönem, sinemada bir gelişim dönemini oluşturduğundan ötürü tez çalışması genelinde "Gelişim Dönemi" olarak belirtilecektir.

Bu dönemin arkasından 1960-1975 arası dönem gelmektedir. Bu dönem, büyük oranda sosyal gelişimlerin yaşandığı bir dönemdir. 1961 Anayasası ile gelen özgürlük, sinemada da kendini göstermiştir. Artık daha sosyal ve daha gerçekçi filmler çekilmeye başlamıştır. Bunun yanısıra Türkiye geneline elektriğin yayılması ile sinema, ülke genelinde hızla yayılmıştır (Refiğ, 2005). Bu sayede çekilen film sayısı büyük oranda artış göstermiş; sinema endüstrisinde kısa sürede önemli ilerlemeler olmuştur ve altın yıllar yaşanmıştır. İstanbul ise bu dönemde farklı plan kararları ve gelişimler yaşamaktadır. Bir önceki dönemde başlayan aşırı göç sonucunda, kentin nüfusu oldukça artmış ve kent artık bir metropol olma yoluna girmiştir. Bir önceki dönemde kente göç eden kesim, bir yabancından çok kentin bir parçası olmuş ve kendine ait kent mekanları yaratmıştır. Sinemadaki altın yıllar açısından bu dönem bir "Olgunluk Dönemi" olarak nitelendirilecektir.

Arkasından 1975-80 yılları arasında sinema endüstrisinde yaşanan porno film dalgası gelmektedir. İstanbul için 1980 öncesi olmasıyla gelişim açısından önem taşıyan bu beş yıl, tez kapsamında dikkate alınmamaktadır. Bunun nedeni ise bu dönemde çekilen ve İstanbul'u konu alan birkaç Türk filminin İstanbul kent mekanının gelişimi ile ilgili yeterli bilgi veremeyişidir.

Son olarak incelenecek olan 1980-90 döneminde sinema dili bireyselleşmiştir. Artık öyküler daha çok marjinal kesim ve onların yaşamları çevresinde dönmektedir. İstanbul'da ise ikinci bir göç dalgası yaşanmaktadır. Artık aileden İstanbullu olanlar kentin azınlığını oluşturmaktadır. Kalanlarda ise sinema filmlerinden gözlenen bir eskiye özlem ve arabeskleşme karşısında direnme görülmektedir. Geri kalan kesimler, kendilerine ait mekanlar oluşturmaktadır. Gerek kent çeperlerinde, gerekse kent merkezindeki çöküntü bölgelerinde yaşayan bu "öteki" kesim, sinemada da kentte de artık görülebilir hale gelmiştir. Sinemadaki bireyselleşmeden hareketle bu dönem tez genelinde "Bireyseller Dönemi" olarak nitelendirilecektir.

#### 1.4. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları

Çalışılan tez kapsamında Türk sinemasında İstanbul'un temsili, 1950-60, 1960-75 ve 1980-90 arası olmak üzere üç farklı dönemde incelenecektir. Bu dönemlerde İstanbul'un fiziksel ve sosyal gelişim süreci film anlatımları ve dönemsel yansımalar ile irdelenecektir. Ayrıca dönemler kendi aralarında karşılaştırılacaktır. Son bölümde ise genel bir değerlendirme yapılacaktır.

1950 öncesinin tez kapsamında incelenmeyişinin çeşitli nedenleri bulunmaktadır. 1950 öncesinde Türk sineması henüz emekleme çağındadır. Bu dönemde Türk sineması, genellikle Muhsin ERTUĞRUL tarafından ortaya konulmuş (Scognamillo, 1990; Özgüç, 2005; Refiğ, 2005); filmler genellikle setlerde ve kapalı alanlarda çekilmiştir. Kameranın sokağa ilk çıkışı 1952 yılında Lütfi Ö. AKAD'ın "Kanun Namına" adlı filmi ile gerçekleşmiştir (Evren, 2006; Kanbur, 2005; Refiğ, 2005; Scognamillo, 1990). Ayrıca 1950 öncesinde çekilmiş olan ve İstanbul'u arka planında kullanan sayılı filme erişme zorlukları yaşanmaktadır. Bu sebeplerden ötürü, tez kapsamında 1950 yılından itibaren İstanbul'un Türk sinemasındaki temsili işlenmektedir.

Bir diğer dönem sınırı olan 1990'dan sonra ise sinema tarihi kaynaklarında, çekilen film sayılarının oldukça düştüğü belirtilmektedir. Dolayısıyla 1990'lı yılların son dönemine dek İstanbul'u analiz edilecek oranda temsil eden film sayısı oldukça azalmıştır. Bu sebeple 1990 sonrası tez kapsamında dikkate alınmamıştır.

## 2. KENT VE SİNEMA İLİŞKİSİ

“Filmler, içinde üretim yapılan toplumun kültürel, siyasal ve tarihsel özelliklerini barındıran bir temsiller dünyası sunarlar. (...) Sinema, bir toplumu anlamada önemli veriler sunan bir kültürel üretim alanıdır (Kirel, 2004, Kültürel Üretim Alanları içinde).”

Buna göre sinema, bir toplumun genel yaşam biçimini yansıtan en gerçekçi ve önemli sanat biçimidir. Bir sinema filminin yardımıyla bir toplum hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir. Sinema, André BAZIN'in değindiği gibi 'dünyaya açılan bir pencere'dir (aktaran Öztürk, 2002).

Takip eden başlıklarda sinemanın tarihsel gelişimine değinilecek; ardından sinema ve kent ilişkileri gözden geçirilerek çeşitli örnekler yardımıyla bu ilişkiler değerlendirilecektir.

### 2.1. Sinemanın Kısa Tarihi

Bu bölümde sinemanın dünyadaki ve Türkiye'deki gelişimi kısaca incelenecektir.

#### 2.1.1. Dünyada Sinemanın Gelişimi

“Sinema” sözcüğünün kökeni Eski Yunanca'da “hareketli” anlamına gelen *kinema* sözcüğüne dayanmaktadır (Erksan'dan aktaran Şenyapılı, 1998).

Sanayi Devrimi ile birlikte insanların kültür ve yaşam tarzlarının değişmesinin yanısıra sinema kavramı da insan hayatına girmiştir. Bu bağlamda kent ve sinemanın ikisinin de kökeni ve atası Sanayi Devrimi olmuştur denilebilir.

“*Fin-de-siècle*'in ürünlerinden biri olan sinema, Eyfel Kulesi, otomobil, uçak, telgraf gibi objelerle aşağı yukarı eş zamanlı olarak doğdu ve bu fetiş-objelerle birlikte burjuva toplumunun zaferi olarak görüldü (Öztürk, 2002).”

Sinematografin ilk gösterimi, 28 Aralık 1895 tarihinde August ve Louis Lumière tarafından Paris Capucines Bulvarı'ndaki Grand Café'nin Indien Salonu'nda *Kendini Sulayan Bahçıvan (L'arroseur arrosé)* görüntüsü ile gerçekleşmiştir (Nowell-Smith, 2003; Scognamillo, 1990; Refiğ, 2005; Rhode, 1976; Şenyapılı, 1998; Özön, 1985; Öztürk, 2002).

Sinematografin ticari herhangi bir başarısı olamayacağını düşünen Lumière Kardeşler'in aksine tiyatrolar arası rekabetten ötürü Méliès, tiyatrosunda

sinematograf kullanmaya başlamıştır (Nowell-Smith, 2003; Şenyapılı, 1998). 1902 yılında çektiği *Aya Seyahat* adlı filmle Méliès, ilk bilimkurgu filminin yönetmeni olmuştur (Nowell-Smith, 2003; Şenyapılı, 1998; Özön, 1985; Rhode, 1976).

“Lumière Kardeşler, film kamerasını teknik ve eksiksiz olarak gerçekliğin yeniden canlandırılmasının bir aracı olarak kullanırlarken, Méliès, (...) realiteyi yeniden kaydetmeye değil, fantastik olanı yaratmaya girişti (Öztürk, 2002).”

Ancak ne Lumière Kardeşler, ne de Méliès, sinemanın geleceği olan bir endüstri olabileceğine inanmamıştır. Buna ilk inanan Fransız Charles Pathé, Paris’te 1898 yılında ilk sinema yapım evini kuran kişi olmuştur. Méliès, filmleri satarken, Pathé onları kiralama yolunu benimsemiştir. Gezici ve panayır sinemaları da Pathé sayesinde gelişerek sinemanın geniş halk kitlelerine ulaşmasını sağlamıştır (Özön, 1985). Ardından sinema, Avrupa genelinde gelişmeye ve yayılmaya başlamıştır.

1910 yılında Fransa’da ilk uzun metrajlı film çekme denemeleri başlamıştır (Şenyapılı, 1998). Bu dönemde ABD’ye giden ilk uzun metrajlı film, Avrupa’da yapılmış olan *Kraliçe Elizabeth* olmuştur. Özellikle 1908’den itibaren İtalya’nın gelişen sinema endüstrisi, Avrupa genelinde egemenlik kurmaya başlamıştır (Nowell-Smith, 2003).

1. Dünya Savaşı öncesinde sinema endüstrisi, Avrupa’da gerilemeye başlamıştır. Bunun üzerine ABD, sinema alanında ilerlemeye başlamıştır. Avrupa’da sinema endüstrisine genellikle tiyatrocular ilgi gösterirken, ABD’de genellikle işadamları ve girişimciler sinemaya ilgi göstermiştir. Bu dönemde Hollywood banliyöleri, film çekmek açısından elverişli koşullara sahip olması nedeniyle tercih edilmiştir. Hollywood’da ilk çekilen ABD filmi ise *The Old California* (1910) olmuştur (Şenyapılı, 1998).

Tarihsel olarak bakıldığında, Avrupa ülkelerindeki film üretimi 1.Dünya Savaşı sırasında durunca Amerikan filmleri boşluğu doldururlar. 1918 yılıyla birlikte dünyada gösterilen bir çok filmin Hollywood yapımı olduğu görülmektedir (Kirel, 2004, *Kültürel Üretim Alanları* içinde). Bu dönemde Hollywood sinemasında yıldız sistemi başlamış ve daha sonradan tüm dünyaya yayılmıştır. Bu sisteme göre yıldızlar tek tek filmlerle değil, prodüksiyon firmalarıyla çalışmaktadır (Nowell-Smith, 2003).

Savaş ertesinde Hollywood sinemasıyla rekabet amacıyla Avrupa sinemasında bazı gelişmeler yaşanmıştır. Ardından 1927’de, başını Almanya ve Sovyetler Birliği’nin çektiği bazı ülkeler, kendi sinemalarına çeşitli teşvikler verme yoluna gitmiştir (Şenyapılı, 1998).



1920'lerde modernizm, özellikle Avrupa sinemasında kendini göstermeye başlamıştır. Yine Sovyetler Birliği ve Almanya, bu anlamda ön plana çıkan ülkeler olmuştur. Sovyetler Birliği'nin bu döneme damgasını vurmuş modernist yönetmeni Dziga Vertov, sinemayı aşağıdaki gibi tanımlamıştır:

*"Ben mekanik bir gözüm. Ben, yani makine, size dünyayı sadece benim görebildiğim gibi gösteriyorum. Bugünden itibaren ve bütün 'gelecekler'de kendimi insani hareketsizlikten kurtarıyorum. Ben kesintisiz hareket halindeyim. Nesnelere yaklaşıyor ve onlardan uzaklaşıyorum, altlarında sürünüyorum, onlara tırmanıyorum, dörtnala koşan bir atın ağzının yanında hareket ediyorum, kendimi sırtüstü yere atıyorum, uçaklarla birlikte havalanıyorum, yükselen ve düşen bedenlerle birlikte yükselip düşüyorum (Vertov'un 'filmcinin silahlanmış gözü'nden aktaran Öztürk, 2002)..."*

6 Ekim 1927'de Hollywood tarafından ilk sesli film olan *Caz Şarkıcısı*'nin galası gerçekleştirilmiştir. Filmin prodüktörlüğünü Warner Bros. yapmıştır. Bazı sahnelerin renklendirilmesi tekniğiyle gerçekleştirilen ilk renkli sahneler ise 1929 yılında yine Hollywood tarafından çekilen *Broadway Melodisi* ve *Çöl Şarkısı* gibi bazı müzikallerde kullanılmıştır (Nowell-Smith, 2003; Rhode, 1976).

"Sinemanın evrimi, kendi özünün fethi ve yeniliği montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecekti. O zaman plan mekansal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecekti; ve kesit artık sabit değil hareketli bir kesit haline gelecekti (Deleuze, 1983)."

1930'lar, 2. Dünya Savaşı öncesinde dünyada özellikle siyasi pek çok değişikliğin gerçekleştiği dönemlerin başlangıcı olmuştur. Ayrıca ABD'de yaşanan Büyük Buhran, sinema endüstrisinde gerilemelerin yaşanmasına neden olmuştur. Bu dönemde gerilemelerin yanısıra, faşist yönetimlerin de etkisiyle sinemada sansür kavramı güçlenmiştir. Sansür, endüstriye önemli bir darbe vurmuştur (Nowell-Smith, 2003; Şenyapılı, 1998; Özön, 1985; Scognamillo, 1990; Rhode, 1976).

2. Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood'un sinema endüstrisini büyük oranda eline geçirmesiyle beraber, dünyada *Amerikan Rüyası* kavramı ortaya çıkmış ve sinemayla birlikte kendini göstermeye başlamıştır. Ardından televizyonun yaygınlaşması, endüstriye yine bir darbe vurmuştur. 1950'lerde Avrupa ve ABD'deki sinema salonlarının yaklaşık %90'ı kapanmıştır (Şenyapılı, 1998).

1960'lı yıllarda kaybedilen izleyiciyi yeniden kazanmak amacıyla sinema endüstrisinde pek çok yeni teknolojik gelişme yapılmıştır. Özellikle canlandırma (animasyon) sineması ve üç boyutlu görüntüler bu teknolojik gelişmeler arasında sayılmaktadır (Şenyapılı, 1998; Rhode, 1976).

Bu yıllardan sonra sinema endüstrisi eskisi kadar canlı ve hareketli yıllarına dönüş yapamamıştır. 1970'lerde endüstri televizyon filmlerine yönelmiştir.

Hollywood'un küreselleşmesinde ve diğer ülke sinemalarını ve kültürlerini etkilemesinde etken olan bir başka oluşum, seksenli yıllardan doksanlara uzanarak kendine, kendi büyüklüğünde bir başka pazar yaratan video endüstrisidir (Kirel, 2004, *Kültürel Üretim Alanları* içinde).

1990'lar ise sinemanın toparlanma sürecine girdiği yıllar olmuştur. Endüstriyi güçlendirecek ve eski günlerine dönmesini sağlayacak yeni yatırımlar ve girişimlerle sinema endüstrisi yeniden canlanmıştır. Ayrıca endüstriyi kökünden değiştirecek teknolojik gelişmeler yaşanmıştır. Bu sayede sinema, günümüze gelinceye dek eski ilgiyi görmeye başlar (Şenyapılı, 1998; Kirel, 2004, *Kültürel Üretim Alanları* içinde).

Unutulmaması gereken en önemli nokta, sinemanın da belirli bir üretim ve tüketim kitlesi olan bir endüstri olduğudur.

"Bana yeni klişeler üretin!" Samuel GOLDWYN (MGM Prodüksiyonları ortağı)

### **2.1.2. Türkiye'de Sinemanın Gelişimi**

Sinema, Avrupa'daki gelişiminin hemen arkasından hızla İstanbul'a gelmiştir. Önceleri yalnızca İstanbul odaklı olan sinema, özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu'ya da yayılmış ve Türkiye'de önemli bir konuma ulaşmıştır.

İstanbul'un Pera (Beyoğlu) semti, henüz varolmayan sinemayı tanımadan önce, "Diorama"ya (1843), "Cosmorama"ya (1855), "Diaphanorama"ya (1855) ve benzer 'büyülü fener' ve 'optik tiyatro' gösterilerine tanık olmuştur (Özön, 1985).

Daha sonra II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu, anılarında bir Fransız tarafından Yıldız Sarayı'na getirilen sinematograftan söz etmektedir. Bu tarih 1896 sonları ya da 1897 başlarına karşılık gelmektedir (Scognamillo, 1990).

Lumière Kardeşler, 1896 yılında birkaç kameraman yetiştirip bu kameramanları Avrupa'nın çeşitli kentlerini görüntülemeleri amacıyla görevlendirmiştir. Lumière'in görüntü yönetmeni Promio, bu şekilde İstanbul'u, İzmir'i, Türk piyadelerini, Boğaziçi'ni ve Haliç'i görüntülemiştir. Takip eden yıllarda Promio'yu başkaları da izlemiştir (Refiğ, 2005).

İstanbul'daki ilk halk gösterimi, 1896-1897 yıllarında Galatasaray'daki Avrupa Pasajı içerisindeki *Sponeck* birahanesinin salonunda düzenlenmiştir. Bu gösteri, sonradan Türk sinemasının kuruluşunda ismi sıkça duyulacak ve Romanya

doğumlu bir Leh Yahudisi olan Sigmund Weinberg tarafından gerçekleştirilmiştir. Weinberg'in aslı mesleği fotoğrafçılıktır. Sinema ile ilgilenmeden önce gramofon imalatçılığı yapan Fransız Pathé Kardeşler şirketinin temsilciliğini de yapmıştır (Scognamillo, 1990; Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

1897'de *Cambon* adında bir Fransız, Varyete Tiyatrosu'nda filmler göstermeye gelmiştir. Bu olay, Weinberg'le Cambon'un halkın ilgisini kazanmak için sinema alanında sürekli kendilerini yenilemelerini sağlamıştır. Weinberg; ataklığı ve sinemacı kimliğiyle bu rekabetten galip çıkmıştır (Scognamillo, 1990).

Zamanla salon ve gösterim sayıları artmıştır. İlk sinema salonu, 1908 yılında Weinberg tarafından işletilmeye başlanacak olan Tepebaşı'ndaki Pathé Sineması'dır. Daha sonra sinema, İstanbul'un diğer semtleri (Kadıköy, Vezneciler, Ortaköy, Büyük Ada...) ile İzmir, Selanik gibi diğer kentlerde yaygınlaşmaya başlamıştır. Yalnızca Pera'da sinema salonu sayısı dokuzu bulmuştur. Bu tarihlerde Weinberg, çeşitli okullarda sinema gösterimlerine başlamıştır (Özön, 1985; Scognamillo, 1990).

Türkiye'de birçok kaynağa göre çekilen ilk sinema filmi, 1914 yılında daha sonradan Türk sinemasının gelişimi sürecinde oldukça etkili olacak isimlerden biri olan Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi olarak kabul edilmektedir. Ancak bu filmi günümüze dek izleyen olmamıştır (Refiğ, 2005). Uzkınay, İstanbul Sultanisi(İstanbul Lisesi)'nde Dahiliye memuru olarak çalışırken Weinberg'le tanışmıştır.

Bazı farklı kaynaklara göre 1911 yılında günümüzde Makedonya sınırları içerisinde bulunan Manastır kentindeki iki kardeşin Sultan Reşat'ın kente girişini gösteren bir film çektiği söz konusudur ve bu kaynaklara göre bu tarih Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmelidir. Ancak bu tarih aynı zamanda diğer Balkan ülkeleri tarafından da sahiplenilmektedir (Refiğ, 2004).

Weinberg, 1915 yılında Enver Paşa'nın emri ile kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilir. Uzkınay da onun yardımcısı görevini üstlenir (Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde; Scognamillo, 1990, Özön, 1985).

Aynı yıl, bilinen ilk konulu Türk filmi, Weinberg'in çekmeye başladığı *Himmet Ağa'nın İzdivacı* olmuştur. Ayrıca yine bu yıllarda Weinberg *Leblebici Horhor* filmine de başlamış; ancak film savaş nedeniyle Weinberg'in görevinden alınması ve Romanya'ya dönmesi sebebiyle yarım kalmıştır. *Himmet Ağa'nın İzdivacı* ise Uzkınay tarafından tamamlanmıştır (Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

Bu isimler dışında 1920'lere kadar Sedat Simavi, Ahmet Fehim ve Şadi Karagözoğlu da çeşitli film çekme denemelerinde bulunmuştur. Tamamlanan ilk uzun metrajlı filmler *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) da zaten Simavi'nin yönetmiş olduklarıdır (Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

Ancak 1920'lerden 1938'e kadar sinemayı tekelinde tutan tek isim Muhsin Ertuğrul olmuştur. Bu açıdan sinemanın gelişiminde en önemli rolü oynamış kabul edilen Ertuğrul, kimilerine göre sinemayı yönlendirdiği ve genellikle Batı uyarlamaları yaptığı için hatalı bulunmaktadır (Refiğ, 2004, 2005; Özön, 1985; Scognamillo, 1990; Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

1922 yılında Almanya'dan dönmesiyle beraber Ertuğrul, aynı yıl kurulan Kemal Film hesabına ilk filmlerini çekmeye başlar. Ertesi yıl ilk Türk kadın oyuncusu Bedia Muvahhit'in rol aldığı ve bir Halide Edip Adivar uyarlaması olan *Ateşten Gömlek*, Türk sinemasında özellikle gerçeklerle yüz yüze gelen yaklaşımıyla olay yaratmıştır. Daha sonra çekilen *Sözde Kızlar* ile tamamlanan *Leblebici Horhor* gibi birkaç film iyi iş yapmayınca Kemal Film'den ayrılan Muhsin Ertuğrul, İpek Film'e geçer. Aynı yıllarda Ertuğrul'un Rusya, İsveç gibi başka ülkelerde de film çekme denemeleri olmuştur (Scognamillo, 1990).

İlk sesli Türk filmi, Mısır ve Yunanistan'la ortak gerçekleştirilen ve yine Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul Sokaklarında*, 1931 yılında Pera'daki Melek ve Elhama Sinemalarında gösterime girmiştir. *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Milyon Avcıları* (1934) da Ertuğrul'un bu dönemde çektiği diğer başarılı örneklerdendir (Scognamillo, 1990; Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

Ayrıca 1930'lu yıllarda filmlerine devam eden Ertuğrul, senarist olarak Mümtaz Osman ismini kullanan Nazım Hikmet'le de çalışmıştır. Hikmet bu dönemde çeşitli filmleri (*Güneşe Doğru*, 1937) yönetmiştir.

Bu yıllarda Ertuğrul filmlerinde çeşitli konuları işlemeye gayret etmekle beraber mevcut teatral anlayışı aşamamıştır. Örneğin *Aynaroz Kadısı* (1939) Türk tiyatrosundan uyarlanmış bir komedidir ve yine aynı oyuncular filmde rol almaktadır; ancak istenilen başarıyı yakalayamamıştır. Ertesi yıl çekilen *Şehvet Kurbanı* (Oynayanlar: Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul; 1940) dürüst bir aile reisinin tesadüfen tanıştığı bir kadına duyduğu zaaf sonucu bir daha evine ve toplum içine dönemeyişini anlatmaktadır (Scognamillo, 1990).

1940'lı yılların başında Ertuğrul, yine aynı anlayışla film çekmeye devam eder (*Yahya Kartalı*, 1945; *Kızılırmak-Karakoyun*, 1947). Bu kez Halk Film'le çalışmaktadır. Ertuğrul'un artık son dönemleridir. Daha sonra 1953 yılında Muhsin

Ertuğrul, sinemadan çekilmesine neden olacak ilk renkli filmi olan *Halıcı Kızı* çekmiştir. Bu film, bazı yorumlara göre eskimiş bir yönetmenin çağdaş sinema anlatımına uymayan bir örneği oluşturur. Ertuğrul bunun üzerine sinemadan çekilir.

Erman Şener'e göre;

“Muhsin Ertuğrul, sinemayı hiç ama hiç ciddiye almamıştır; onu hep bir ayak işi, çok çok bir panayır eğlencesi olarak görmüştür (aktaran Scognamillo, 1990).”

Yine de bu 'tek adam' döneminde, Muhsin Ertuğrul'un hem Batıya yaklaşıma çalışan, hem de bir yandan kendi kültürümüzü işleyen filmleriyle nihayetinde ciddi bir sinema endüstrisine dayanan sinema ürünleri vermesi beklenmemelidir (Scognamillo, 1990).

Ertuğrul son dönemlerini yaşarken Türk sineması da bir 'geçiş dönemi'ne girmiş bulunmaktadır (Özön, 1985). Dönemin başlangıcı Mısır'dan gelen ve Mısır'ın ünlü iki oyuncusu Abdülvahap ile Ümmü Gülsüm'ün rol aldığı *Aşkın Gözyaşları* adlı film olmuştur. Bu filmin Türkiye'de gördüğü ilgi sonucunda hiç büyük bütçeler de olmadan ilgi gören bir filmin çekilebileceği ispat edilmiştir (Refiğ, 2005). Bu onyılda Hayri Egeli, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Faruk Kenç, Aydın Arakon, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı gibi yeni yönetmenlerin girişimleri olsa bile özellikle 1940'lı yılların ilk yarısında Mısır'dan gelen film sayısı Türk yapımlarının sayısından daha fazla olmuştur.

Yine de yapımevi sayısı yerli yapımlara konulan vergi oranlarının düşürülmesiyle hızla artma eğilimi göstermiştir. Ayrıca 1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, bir yerli film yarışması düzenlemiştir. Sinema gitgide önem kazanmakta; yerli yapımlar artmaktadır.

1950'li yıllar, sinemanın artık kalkınma dönemi, 'sinemacılar' dönemi olarak adlandırılmaktadır. Türk sinemasına gelecek vaad eden yeni yönetmenler ve yeni filmler çekilmektedir: *Vurun Kahpeye* (Lütfi Ö. Akad, 1949), *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon Arıburnu, 1951), *Vatan İçin* (Aydın Arakon, 1951), *Efelerin Efesi* (Şakir Sırmalı, 1953) bunlardan bazılarıdır. Ayrıca yine aynı dönemde Atif Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Osman F. Seden gibi yönetmenler ilk örneklerini vermiştir.

Bu dönemin yönetmenleri, melodramlar, köy destanları ve özellikle kent filmleri gibi Türk film türlerinin ortaya çıkışına nezaret etmişlerdir (Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde). Bu dönemde genellikle yabancı yapımlardan uyarlanan pek çok fantastik deneme de yapılmıştır.

Yönetmenler arasında öne çıkan ilk isim kuşkusuz Lütfi Ö. Akad olmuştur. Akad'ın filmi *Kanun Namına*'da kullanılan sinema dili o güne kadar yapılanlardan tamamen

farklı ve etkilidir. Gerçeklik duygusu kuvvetlidir; doğal ortamlar kullanılmıştır ve kent yaşantısından görüntüler barındırmaktadır. Ayrıca filmin oyuncusu Ayhan Işık oldukça inandırıcıdır. Bu sayede ilk sinema yıldızımız Ayhan Işık olmuştur. İlk olarak bu filmde ele alınmamış olsa da bu filmle ayrıca aşk ve namus kavramları da önem kazanır. Zaten daha sonraları filmlerdeki temel konu, aşk ve namus olur. Ayrıca bir diğer önemli nokta da bu filmde de kullanılmış olan ve sonradan bolca kullanılan alaturka-alafranga karşıtlığıdır (Refiğ, 2005).

Akad'ın filmlerinde özellikle mekan kurguları dikkat çekmektedir:

“Gitgide çevre önem kazanmaktadır; salt olayı resimlendirmek, bir fon, bir ‘manzara’ olmak için değil... Çevre, olayla bir uyum sağlıyor ve bu uyum, hiç kuşkusuz dekorun getiremeyeceği bir gerçek duygusunu getiriyor; Akad, *Kanun Namına*'da (1952) büyük kenti kullanıyor, öyküsüne katarak. Öyle ki kent olmasa; yollar, kenar mahalle, tamirci dükkanları olmasa; onların yerine en uygun dekor bile kurulsa olay aynı canlılığı kazanamaz (Scognamillo, 1990).”

Bunun dışında *Öldüren Şehir* (1954) filmi ile Akad kent kullanımında şiirsel bir gerçekçilik yaratmıştır:

“*Öldüren Şehir*, Haliç'in fakir bir semtinde başlıyor, Beyoğlu'nun ışıklı caddelerinde devam edip bir kenar mahallede sonuçlanıyor. 18 yaşında bir kız var (Belgin Doruk), babası dürüst fakat içkiye düşkün bir kaptan, annesi çaçaron bir mahalle karısı. Kızın nişanlısı ise (Ayhan Işık) bir atölyede ustabaşısıdır. Haliç'in üzerinde her gece Beyoğlu'nun pırıl pırıl ışıkları yanıyor; saf genç kızı çeken, düşlerine giren ışıklardan bunlar. (...) (Scognamillo, 1990)”

Akad'dan önce 1951 yılında Kani Kıpçak yönettiği *İstanbul Kan Ağlarken* adlı filmle İstanbul'u 1919 yılında, 'Dolapdere'deki meyhaneleri, Bülbül deresi, Tatavla'sı, karnaval eğlenceleri, Rum çeteleri ve yosmaları ile' tasvir etmektedir (Scognamillo, 1990). Yine İstanbul, ön planda olan olaylara başarılı bir fon oluşturmaktadır.

Atif Yılmaz Batıbeki bu dönemde popüler filmleri uyarlayarak 'naif' melodramlar ve komediler yöneterek işe başlamış (*Gelinin Muradı*, 1957); ayrıca Türk folklorünün öğelerini de başarılı bir biçimde kullanmıştır (*Alageyik*, *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası*; 1959) (Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde). Memduh Ün, 1958'de *Üç Arkadaş*'la yine çıkış yapan yönetmenlerdendir. Metin Erksan da 1953 yılında yaptığı ve Aşık Veysel'in hayatını anlatan *Karanlık Dünya* ile büyük ilgi toplamıştır.

Yalnız bu dönemde sinemayı etkileyen bir diğer konu sansür olmuştur. 1939'da Cinecitta'ya giden M.H. Egeli, dönüşte İtalyan Sansür Nizamnamesi'ni beraberinde getirmiştir. Yani sansür sistemi faşist İtalyan sisteminden gelmiştir (Refiğ, 2005). Bu sansür sistemi nedeniyle 1953'te Metin Erksan'ın *Karanlık Dünya*'sı, köy hayatının kötü gösterildiği gerekçesiyle yasaklanmış; iki yıl sonra yapılan

değişikliklerle piyasaya sokulmuş olsa da doğal olarak gereken ilgiyi görememiştir (Refiğ, 2005).

Bu dönem ayrıca Türk yıldızlarının ve yıldız sisteminin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Ayhan Işık, Belgin Doruk, Göksel Arsoy, Sezer Sezin ve Muhterem Nur dönemin en popüler isimleri arasındadır.

1950'ler ve 1960'ların ilk yarısı, bir tarım toplumu olan Türkiye, sanayileşme ve makinalaşma sürecine girişinin sancılarını çekmektedir. Bu konu Türk filmlerinde kendine büyük yer bulmuştur (Refiğ, 2005).

Planlı bir elektrik dağıtımı, 1950'lerde başlamıştır. Sinema bu yıllara kadar dar bir kesime hitap etmiştir. Ancak artık elektrik giren yerleşime sinema salonları açılmaktadır. Dolayısıyla izleyici çoğalmakta ve sinema filmlerine olan talep artmaktadır (Refiğ, 2005). Sinema, büyük kent İstanbul'dan sıyrılıp Anadolu'ya yayılmaya başlamıştır.

1960 ve sonrasına baktığımızda sinemanın bu gibi sebepler sayesinde Türkiye'de ciddi bir endüstri olma yoluna girdiğini görürüz. Ayrıca sinema filmleri oldukça çeşitlenmeye başlamıştır.

27 Mayıs 1960 sonrası ve 61 anayasası ile birlikte fikir hayatında birşeylerin önü açılmıştır. Bu sayede en azından bir süre için, Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut gelmiştir (Scognamillo, 1990). Ayrıca 1960'ların genelinde de büyük siyasi ve toplumsal değişiklikler gerçekleşmiştir. Bu değişimler sinemada da yansımalarını bulmuştur. Bu dönemde iki önemli ama kısa süren akım ortaya çıkmıştır: Metin Erksan ve diğerlerinin başlattığı "*Toplumsal Gerçekçilik*" akımı (*Namus Uğruna* [1960], Seden, O.; *Suçlu* [1960] Yılmaz, A.; *Yılanların Öcü* [1962] ve *Susuz Yaz* [1963], Erksan, M.) ile Halit Refiğ ve diğerlerinin oluşturduğu "*Ulusal Sinema Hareketi*" (*Haremde Dört Kadın* [1965], *Şehirdeki Yabancı* [1962], *Bir Türke Gönül Verdim* [1969], *Fatma Bacı* [1973], Refiğ, H.; *Sevmek Zamanı* [1965], Erksan, M.; *Hudutların Kanunu* [1966], *Kızılırmak Karakoyun* [1967], *Irmak* [1972], *Gelin* [1967], *Düğün* [1974], *Diyet* [1975], Akad, L.; *Kozanoğlu* [1967], *Koroğlu* [1968], Yılmaz, A.) (Kaplan, 2003). Ayrıca Yücel Çakmaklı ve arkadaşları tarafından da İslami düşünceleri temel alan ve 1980'lerde de devam edecek olan bir "*Milli Sinema*" akımı başlatılmıştır.

"Türk sinemasında özgün bir dilin ortaya çıkışı, yeni kuşak yönetmenlerin hem popüler hem de kaliteli yapımlar üretmeye başladıkları 1950'ler dönemine rastlamaktadır. 1960'lı yıllar, sinemanın kitlesele bir eğlenceye dönüştüğü ve Türk film endüstrisinin patlama yaptığı bir dönem olmuştur. 1960'tan 1970'lerin ilk yıllarına kadar olan dönem, ticari başarı anlamında, Türk sinemasının 'altın çağı' kabul edilmektedir. 1961'de yılda üretilen film sayısı 97 iken, bu

rakam 1971'de iki buçuk kat artarak 266'ya ulaşmıştır(Abisel'den aktaran Suner, 2002). 1966 yılında, Türkiye, 229 filmle, dünya film üretiminde ABD, Hindistan ve Mısır'dan sonra dördüncü sıraya yerleşmiştir (İlal'den aktaran Suner, 2002).”

1960'ların ortalarından 1974-75'e dek sinemada altın çağ yaşanmıştır. 1960'ların ortalarında sinemaya hakim olan renkli filmlere, özellikle komşu ülkeler ilgi gösterir. Bu dönemde Hülya Koçyiğit Yunanistan'da, Emel Sayın Arap dünyasında, Cüneyt Arkın ise İran'da lokomotif oyuncular olmuştur (Refiğ, 2005).

Yine de ticari sinemada pek bir değişiklik olmamıştır; olsa olsa bunların içine daha toplumsal, daha güncel unsurlar serpiştirmiştir (Scognamillo, 1990).

1960'lar; Ayşeciklerin, küçük hanımefendilerin, Turist Ömerlerin, Cilalı İboların, Cingöz Recailerin ve dar bütçeli yerli kovboy filmlerinin ticari sinemada patlama yılları olmakla kalmayıp günümüze dek toplumsal sinema zevkimizi şekillendiren etmen haline gelmiştir (Özgüç, 2005).

1970'lere gelindiğinde ilk yarıdaki hareketlilik ikinci yarıda hem televizyonun egemenliği, hem de seks filmleri furyasıyla sönme tehlikesi geçirmiştir. 1972 yılı Türk sineması için önemli bir yıldır; çünkü bu yıl çekilen film sayısı 298'e ulaşmıştır. Ayrıca 1975 yılından sonra siyah beyaz film tarihe karışmıştır (Scognamillo, 1990).

“1970'lerin başında ortaya çıkan 'toplumsal gerçekçilik' geleneğiyle birlikte, Yeşilçam sinemasının temel türleri olan melodram ve romantik komedi, ana hatlarıyla genel yapısal unsurlarını sürdürmekle birlikte, giderek sınıfsal farklılıklar, yoksulluk, göç, gelir dağılımı eşitsizlikleri gibi toplumsal konulara daha fazla eğilir hale gelmiştir (Suner, 2002).”

1973'ten itibaren özellikle İsrail-Arap savaşıyla beraber değişim başlamış ve Arap dünyasıyla ilişkilerde zedelenmeler olmuştur. 1974'te ise Kıbrıs Çıkartması ile Yunanistan'la olan ilişkiler sarsılmıştır. Ayrıca sürekli TV yayınına geçiş, sinemayı yeni bir gerileme dönemine sokmuştur (Refiğ, 2005).

Yetmişlerin ikinci yarısı Türk sineması için ciddi anlamda yıkıcı bir dönem olmuştur. Seks filmlerinin artması, ailecek sinemaya gitme alışkanlıklarını yok etmiştir. Bu durumla ancak 1979 yılında yasal önlemler alınarak çare bulunmaya çalışılmıştır (Ak, 2005).

Sinema endüstrisinin gerilemesinin bir diğer nedeni de mali destek alımlarında yaşanan zorluklar olmuştur. Yine de bu dönemde “Yeni Dalga” diye adlandırılan ve başını Yılmaz Güney'in çektiği bir akım ortaya çıkmıştır (Kaplan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

1980'ler, sinema endüstrisi için daha farklı bir dönemdir. Türk sinemasının evde tek başına kalma deneyimi seksenli yılların sonuna rastlar (Kirel, 2004, *Kültürel Üretim*



*Alanları* içinde). Bu dönemde özellikle 1980 darbesinin etkisi tüm diğer alanlarda olduğu gibi sinema endüstrisinde de ağırlaşan koşullarla kendini göstermektedir (Öztürk, 2004). 1980’de yapım sayısı, 68 filmle uzun yılların en düşük rakamına ulaşmıştır. Ayrıca yurt genelindeki sinema salonları oldukça azalmıştır. Yine de dönemin geneline bakarsak özellikle video filmlerine olan talep sinema endüstrisini yavaş yavaş canlandırmıştır denilebilir. Çünkü Almanya’da ve Avrupa genelinde yaşayan Türklere seks filmi haricindeki video filmlerine yoğun talep olmaktadır (Ak, 2005; Refiğ, 2005).

“1983 yılından başlayarak izleyici sayısı belirgin bir biçimde azalmaktadır. (...) 1994 yılında Türk filmine giden izleyici sayısı 1.835.408 iken, yabancı film izleyen izleyici sayısı 9.282.056’dır (Kırel, 2004, *Kültürel Üretim Alanları* içinde).”

1980’li yıllarda sinema endüstrisinde görülen bir diğer değişiklik arabesk etkiler olmuştur. 1982 yapımları incelendiğinde yapımların yaklaşık %50’sinin “arabesk” içerikli olduğu görülmektedir (Scognamillo, 1990).

“1980’lerde yasaklanmak istenen ‘arabesk’, egemen bir kültüre dönüşmüştür (Öztürk, 2004).”

Yine 1980’ler dönemi, toplumsal kalıpları kırmaya yönelik bir dönemdir. Örneğin bu dönemde ağırlıklı olarak kadın sorunlarına eğilen ya da marjinal kesimi konu alan filmler yapılmıştır. Marjinal kesimler için Öztürk, aşağıdaki gibi bir saptamada bulunmaktadır:

“...oysa büyük kentlerin önemli bir bölümünü ve renkliliğini bu kıyıda köşede kalmış insanlar kapsamaktadır; aslında modern kentlerde asli unsur sayılacak tek tek hiç bir bireyden söz edilemez (Öztürk, 2002)...”

Özellikle 1980 darbesinin etkisiyle bu dönemde sinema endüstrisi toplumsal konulardan uzaklaşarak bireysel sorunlar ve kimlik bunalımları üzerine odaklanmıştır. Bu eğilim günümüzde de sürmektedir (Ak, 2005).

1980’lere damgasını vuran yönetmenlerden bazıları Atıf Yılmaz (*Adı Vasfiye*, 1985; *Aaah Belinda*, 1986; *Hayallerim, Aşkım ve Sen*, 1987), Ömer Kavur (*Ah Güzel İstanbul*, 1981; *Kırık bir Aşk Hikayesi*, 1982; *Anayurt Oteli*, 1986), Ali Özgentürk (*At*, 1981), Zeki Ökten (*Faize Hücum*, 1982), Şerif Gören (1982’de Cannes’da Altın Palmiye alan *Yol*), Nesli Çölgeçen (*Kardeşim Benim*, 1983; *Züğürt Ağa*, 1985; *Selamsız Bandosu*, 1987), Tunç Başaran (*Biri ve Diğerleri*, 1987; *Uçurtmayı Vurmasınlar*, 1989; *Piano Piano Bacaksız*, 1990) olmuştur (Vardan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

İslami kesimin de kendi sorunlarını sinemaya taşıma çabası dikkat çekmiştir. Özellikle Yücel Çakmaklı (*Minyeli Abdullah*, 1989; *Minyeli Abdullah 2*, 1990) ve

Mesut Uçakan (*Reis Bey*, 1988; *Yalnız Değilsiniz*, 1990) bu kesimin sesi olmaya çalışmıştır (Scognamillo, 1990; Özgüç, 2005).

1990 yılında başlayan ilk özel televizyon yayıncılığı, sinema endüstrisine büyük bir darbe vurmuştur. Önce yabancı filmlerin, ardından da Türk filmlerinin televizyonda tekrar tekrar gösterilmesiyle artık halk sinema alışkanlığından tamamen vazgeçmiştir. 1995 yılında sinema salonu sayısı Türkiye genelinde 300'ün altına inmiştir (Refiğ, 2005). Ayrıca yapım sayıları da yılda ortalama 10 ila 15 arasında değişmektedir. Bu dönemde sinema, endüstri olmaktan çıkmıştır. Artık para kazandırmamaktadır.

1990'lı yıllarda ön plana çıkan bazı yönetmenler ise 1980'lerde yönetmenliğe başlayan İrfan Tözüm (*Rumuz Goncagül*, 1987; *Fazilet*, 1989; *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri*, 1992; *Kızkulesi Aşıkları*, 1993 ve *Mum Kokulu Kadınlar*, 1996), lezbiyenler, travestiler, eşcinseller ve fahişeler gibi marjinal kesimden olan karakterleri ilk kez sinema filmlerinde kullanan Atıf Yılmaz (*Düş Gezginleri*, 1992; *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*, 1993), bu kez popüler sinemayla izleyicinin ilgisini çeken Şerif Gören (*Amerikalı*, 1993), Mustafa Altıoklar (*İstanbul Kanatlarımın Altında*, 1995; *Ağır Roman*, 1997), *Fahriye Abla* (1984) ve *Muhsin Bey* (1986) ile kariyerine başlayan Yavuz Turgul (*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, 1990; *Gölge Oyunu*, 1992; *Eşkuya*, 1996), 1980'lerde çektiği siyasi içerikli filmlerden sonra popüler sinemaya dönüş yapan Sinan Çetin (*Berlin in Berlin*, 1992; *Bay E*, 1995; *Propaganda*, 1999; *Komser Şekspir*, 2000); Zeki Demirkubuz (*C Blok*, 1993; *Masumiyet*, 1997; *Üçüncü Sayfa*, 1999; *Yazgı*, 2001; *İtiraf*, 2001), Nuri Bilge Ceylan (*Kasaba*, 1998; *Mayıs Sıkıntısı*, 1999), Serdar Akar (*Gemide*, 1999; *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, 2000), Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak ikilisi (*Vizontele*, 2000) olmuştur (Vardan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

Yine 1990'lardan itibaren hayatımıza giren ve son yıllarda daha da önem kazanan bir diğer konu, küreselleşmeyle birlikte artık sinema endüstrisinde kentlerin kendilerini Batıya pazarlama eğilimleri olmuştur. Bu bağlamda "kent" kavramı pek çok diğer kavramın önüne geçmiştir (Ak, 2005).

Günümüzde sinema, kişisel olanaklarla yapılmaktadır. Bu bağlamda çoklukla reklam ve televizyon endüstrisi, sinema filmi çekmektedir (Refiğ, 2005). Ayrıca sinema endüstrisi daha çok televizyona ve dolayısıyla gecekonduculara yönelik olmuştur (Ak, 2005).

1980'lerde bir bocalama ve yeniden ayağa kalkma dönemi yaşayan Türk sineması günümüzde küçük kıvılcımlarla durumu idare etmeye başlamıştır. Şimdilik sinema

yıldızları ve güldürü öğeleri formülü ekonomik anlamda geçerliliğini hala korumaktadır (Vardan, 2003, *Dünya Sinema Tarihi* içinde).

## 2.2. Kent - Sinema İlişkisi Tanımları

“Yaşam, sanatı taklit eder.” Oscar WILDE

Pek çok düşünür, sinema yazarı, kentbilimci ya da benzeri formasyonlardan gelen kişi tarafından sinemanın tanımları yapılmış ve bu tanımlar kentle ilişkilendirilmiştir. Bu bölümde genel sinema tanımlarına değinilerek sinemanın nasıl zamanın ve mekanın sınırlandırılması ve algılama ile şekillendiği konuları üzerinde durulacaktır.

Sinema ve yapısal çevreyi ilişkilendiren bazı başlıklar Uluoğlu tarafından şu şekilde ifade edilmektedir:

“Algılama ve varlık bağlamında özne-nesne ilişkileri; özneye, olaya, mekana, kurguya bakışlar bağlamında mimarlığın sinemaya, sinemanın mimarlığa etkileri; gerçeklik-sanallık ilişkileri gibi (Uluoğlu, 2001)...”

### 2.2.1. Zaman ve Mekan Algısına Dayanan Tanımlar

Sinemanın, kabul görmüş olan en basit ve genel tanımı, mekanın ve zamanın düzenlenmesidir (Adiloğlu, 2003, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* içinde). Sinemayla yapısal çevrenin ilk bağlantısını ve ortak yönünü burada da bahsedildiği gibi zaman ve mekan algılamaları oluşturmaktadır. Mekan ve zaman tanımları, sinemanın yanısıra yapısal çevreyi ve kenti tanımlayan iki önemli bileşendir. Buna göre:

“Sinema, zaman ve uzam bütünlüklerinden oluşur. Sinematik duyumsama da mimari yapıda olduğu gibi dilin ötesinde bir ifadenin ürünüdür; hareket, zaman, ritm, ışık, gölge, doku, renk ve ses aracılığıyla kurulur (Özgün&Ocak, 1997).”

“Sinema filmlerinde, yaşamdan kesitler ve parçalar, kısa zaman ve mekanlar içinde sıkıştırılıp izleyiciye sunulur. Böylece fiziksel mekan, sosyal veriler ışığında kolayca okunur hale gelir (Kutucu, 2003).”

Mekan, temsillerin (*representation*) ürettiği bir tarihe sahiptir (Burgin, 1990). Özne-mekan ilişkisi ve mekanın temsili, sinemanın kenti tanımlama biçimlerinde kullanılan unsurlardan sayılmaktadır (Suner, 2002). Sinemada izleyici, sunulan mekan temsillerini / parçalarını biraraya getirerek yeni bir mekan algısı oluşturmaktadır (Türel, 2001). Sinema ile sıkıcı dünyalarımız renklenmiş, mekanı bilinçsizce algılamak yerine bilinçli bir şekilde keşfetmemiz mümkün olmuştur (Benjamin'den aktaran Harvey, 1990)

“Film izlerken izleyici, bedeniyle gördüğü olayların ve mekanların içinde yer almasa da, sinemasal mekan içindeki deneyimi sürecinde tüm duyularını kullanır (Kale, 2004).”

Zaman değişkeni ise kentlerin kimliklerini oluşturmasındaki en önemli etmenlerden biridir. Şöyle ki, kentlerin dinamik bir yapısı vardır. Doğal, beşeri ya da yapılaşmış çevre üzerinde gerçekleşecek herhangi bir değişiklik, dengeyi bozmakta ve sistemde bir entropi doğurmaktadır. Kötü yönde olmak zorunda olmayan bu değişim, kentin tarihi gelişimini ortaya koyar. Bu sayede kent kimliği tanımlanır (Ocakçı, 1998, 2004). Sinemada da zamana bağlı olarak simgeler oluşturulur ve algı buna dayalı olarak gerçekleştirilir.

Sinema, Harvey(1990)'e göre tüm sanat dalları arasında zaman ve mekan temalarını içiçe ele almak bakımından en güçlü kapasiteye sahip olanıdır. Ayrıca zaman ve mekanın algılanması ile hakkında düşünülmesinde maddi temeller oluşturmuştur (Kern'den aktaran Harvey, 1990).

### 2.2.2. Gerçekliğin Temsiline Dayanan Tanımlar

Sinema, Benjamin tarafından ilk kez algılanan bir gerçek türü ya da bir gerçeklik parçası olarak tanımlanır. Buna bağlı olarak sinema, ölçek ve yakınlık, hız ve yavaşlık, ses koku, renk ve benzeri pek çok farklı unsurun farklı etkiler yaratmasını sağlayabilir (aktaran Clarke, 1997). Gerçeklikle yakın ilişkiler içerisindedir.

*“...sinema, algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir. (...) Filmin sergilediği edimlerin, tabloda ya da tiyatro sahnelerinde betimlenenden çok daha kesin ve çok daha kabarık sayıda bakış açılarından çözümlenebilir olması, sözü edilen olgu bağlamının yalnızca öteki yüzüdür (Benjamin'den aktaran Öztürk, 2002).”*

Sinemanın, gerçeklik üzerinde bir temsil (*representation*) örgüsü kurması, onun bir temsil aracı olması dışında, gözlerin hareketine dayanarak gerçekliğin bir *simülakrı* (benzeşi) olduğu şeklinde tanımlanmaktadır (Clarke, 1997; Lefevbre'den aktaran Shonfield, 2000). Buna bağlı olarak sinema, kafamızda etrafa bakarken algıladıklarımızın bir benzerini oluşturmaktadır. Dolayısıyla gerçek yaşamın simülakrı sinemadadır denilebilir.

*“Sinemanın doğal duruşunda önceden algılanmış bir dünyayı ya da bu anlamlı dünyanın kaybını temsil etmek değil, dünyanın kendisini temsil etmek vardır (Nancy'den aktaran Kretzschmar, 2002).*

Sinema ve mimarlık, mekansal ve geçici kurgusal yapıları dışında, gerçek yaşam imgeleri yaratma, eklemlendirme ve onlara aracılık etme bakımından ortak özellikler taşımaktadır. İki süreç de varolan mekanın boyutlarını ve özünü tanımlar

ve ifade ederler, yaşamda deneysel durumlar ortaya koyarlar. Sinema bireyin aklında mekanlar inşa eder (Pallasmaa, 2005).

### 2.2.3. Hareket Algısına Dayanan Tanımlar

Sinema, Clarke(1997)'a göre gerçekliği sanal bir mekanda yeniden üretmektedir. Deleuze(1983) ise sinemayı, hareketli herhangi bir anla bağlantılandırarak yeniden üreten sistem olarak tanımlamaktadır. Bu noktada karşımıza algıda dördüncü boyut olan *hareket* çıkmaktadır. Doğay Örs(2001)'e göre sinema, hareket halinde olan imgelere dayalı bir algı biçimine dayanmaktadır. Eisenstein (1984) ise sinemanın özünü görüntülerde değil, görüntüler arasındaki ilişkilerde aramaktadır. Dolayısıyla hareket boyutunun, sinemanın en önemli algılama araçlarından biri olduğu söylenebilir. Filmde hareket eden, perde önündeki hareketsiz izleyicidir; film ise bu hareketin düzenlenmesidir (Heath, 1986).

“Film, her zaman öznelere kendi yaşam dünyalarındaki konumlarını, zaman ve mekan içinde dinamik bir hareket olarak gösteren uzamsal bir araçtır (Orr, 1997).”

Sinemadaki hareket boyutunun kaynağını, filmlerin fotoğraflardan oluşması gerçekleştirmektedir. Sinema, bu özelliğiyle bize gördüğümüzün benzeri bir gerçeklik duygusu vermektedir (Lindgarten, 1948).” Godard’a göre sinemayı güzelleştiren ‘an’dır; çünkü sinema, ‘an’ı kaydetmesi için icat edilmiştir.

“Fotoğraf gerçektir; sinema ise saniyede yirmi dört kez gerçektir (Godard’dan aktaran Öztürk, 2002).”

Fotoğraf ve film, tüm olayları en ince ayrıntısına kadar gösterebilme özelliği taşımaktadır. Bu özellikleriyle yeni çağın en önemli iletişim araçlarından biri olmuştur (Kale, 2004).

Tchumi(1994)'ye göre hareket, sinema ve mimarlık arasındaki en önemli ortak özelliktir. Hareket, sinemada sekans, mimarlıkta ise durağanlığın karşıtı olarak yer almaktadır. Sabit imajdan hareketli imaja geçiş, sinemanın ve yapılaşmış çevrenin ortak paydası olarak tanımlanmaktadır (Abbas, 2004).

### 2.2.4. Modernizm, Postmodernizm ve Küreselleşmeye Dayanan Tanımlar

Sinema, kültürel modernizmin ilk büyük atılımı bağlamında ortaya çıkmış bir sanat türü olarak tanımlanmaktadır (Harvey, 1990). İşte bu noktada, modernizmin ve postmodernizmin doğuşu ile sinema ve kenti ayrı ayrı nasıl etkilediği konusu gündeme gelmektedir. Modernizm, Harvey'e göre kentlerin sanatıdır; doğal meskenini kentlerde bulur. Sinema ise modernliğin içinde doğmuş bir sanat dalıdır (Suner, 2002) ve birçok düşünürün göre, metropollerin arka planında kendi anlatısını

yaratmış ve bir 'kent sanatı' olarak gelişmiştir (Solomon, 1970; Wiseman, 1979; Sorlin, 1991).

"Kentleşme, modernizmin yaşam biçimidir (Clarke, 1997)."

"Sinema, kentsel bir keşiftir (Marie, 2004, *Kentte Sinema Sinemada Kent* içinde)."

Sinema, doğuşundan beri kentle karşılıklı bir çekim içerisinde olmuştur. Sinema, hem kentsel yaşamın hızına tanıklık etmiş, hem de kitlesel dolaşıma sunduğu imgeler aracılığıyla bu hıza katkıda bulunmuştur (Suner, 2002).

Metropol, modernliğin tarihini yazmaktadır. Sinema ise bu tarihi kaydeder. Modernizmin yapısal çevrede bulunduğu suret, sinema tarafından -ritmiyle, hareketiyle, örgütlenmesiyle ve zamanın akışıyla- en iyi biçimde belgelenebilir. Dolayısıyla sinema, modernizmin belleğidir (Özgün&Ocak, 1997).

Mehmet Öztürk'e göre, kent, sinema için yalnızca dekor ve pasif bir çerçeve olmaktan çok, metnin kendisi olmuştur. Kentsel dekor filmin bir parçasıdır (2002).

Modern kente evrensel bir yabancılaşma ortamı hakimdir. Zaten ancak böyle bir dünyada sinemanın sanal varlığı kendine rahatlıkla yer bulabilecektir (Friedberg, 1993). Zira görsellik, modern çağın başlıca duyusu haline gelmiştir (Clarke, 1997). Modern kentsel yaşam, görsel bir kültürel form olan sinemaya, özellikle çeşitli malzemeler sunması yardımıyla oldukça uymaktadır (Öztürk, 2002).

"Modern insanın yaşamında kent, yalnızca içinde yaşayıp hareket edilen bir yer değil, aynı zamanda yaşayıp hareket etme biçimidir ve gözün hareketlerini öne çıkarır; görsel bir karşılılaşma ve deneyim yeridir (Robins'ten aktaran Öztürk, 2002)."

Modernizmde kentin sinemadaki temsili düşünüldüğünde, modernizmin distopik alt benliğinin bir kabus haline geldiği görülmektedir. Daha sonraki bölümlerde örneklendirilecek bu filmlerle modernizm için yapılan ütöpik ve distopik gelecek tanımları, Clarke (1997) tarafından modernizmin mantığa ve ilerlemeye dair inancının üretimi olarak ifade edilmiştir.

Postmodernizmin habercisi ise son yirmi yılın büyük kent kültürleridir; kültürü yansıtan öncelikli sanat dalları arasında sinema da sayılmaktadır (Chambers'tan aktaran Harvey, 1990).

"Estetik yargıya ilişkin her tür yetkili ve sözde değişmez standardı reddeden (ve bunları aktif biçimde 'yapıbozumuna uğratan') postmodernizm, bir gösteriyi ancak ne kadar gösterişli olduğuna bakarak yargılayabilir (Harvey, 1990)."

Günümüzde ise küreselleşme sonrasında pekçok düşünür tarafından savunulan sinema endüstrisinin küreselleşmeyi yansıttığı ya da etkilediği görüşü, Shiel (2001) tarafından doğru bulunmamaktadır. Ona göre filmler küreselleşmenin kendisidir,

sonuçlarından biri değildir (Shiel, 2001). Zaten sinemanın tarihi bölümünün sonunda da belirtildiği üzere sonuç olarak sinema, belirli üretim ve tüketim alanı bulunan bir endüstridir.

### 2.2.5. Yaşam Kurgusuna ve Senaryolara Dayanan Tanımlar

“Sinema, hayatı anlatmanın, Tanrı ile yarışmanın kutsal bir biçimidir. Başka hiçbir meslek, tanıdığımız, bildiğimiz, dünyaya bu kadar benzeyen, fakat aynı zamanda bilmediğimiz, tanımadığımız dünyaları yaratmaya imkan tanımaz.” Federico FELLINI (Grazzini, 1989)

Sinemada film kurgusunu oluşturma süreci, mekan tasarımı süreciyle örtüşen özelliklere sahiptir. Bu anlamda mimarlık, şehircilik ve benzeri formasyonların mekan yaratması, filmin kurgusuna benzemektedir. Shonfield(2000)'a göre, her gün kentlerde, yapılarda ve odalarda film çekilmekte ve her gün mimarlar ve şehirciler bu mekanlar üzerine kararlar vermektedir. Bu alanlarda çalışan kişilerin hepsi aynı konu üzerine çalışmaktadır ancak farklı dünyalarda barınmaktadırlar.

“...bir tasarımcı, yalnızca bir filmin, kısmi çerçevesi içinde, özel bir tümel sanat yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) yaratabilir. Tasarımcı bu yolla, sadece şehirleri, özerk-özgün mimari yapıları ve mekanları keşfetmekle kalmaz, aynı zamanda, filmin öyküsü bağlamında özel imgeler, simgeler, ikonlar yaratarak, temanın tarih ile bağlantısı için ‘zaman’ köprüsünü oluşturan göstergeleri de var eder (Neumann, 1999).”

Ersina(2004)'nın da belirttiği gibi, mimar ve planıcı, bir mekan değil, sürekli yaşanacak bir yaşam kurgular ve bir yaşamın senaryosunu oluşturur. Sinemada da belirli bir zaman ve mekan sınırlaması üzerinden bir senaryo oluşturulur; ancak bu senaryo tek seferliktir. Luis Bunuel'den aktarıldığına göre, mimar bu sayede set tasarımcısının yerini alacak ve film, mimarın en cesur hayallerine vefalı bir tercüman olacaktır (Ersina, 2004).

### 2.2.6. Etkileşimler

Kentin ve sinemanın birbirlerini hangi açılardan etkilediği konusu, farklı düşünürler tarafından farklı yönlerde ele alınmaktadır. Ancak hepsi sinemanın ve kentin birbirini etkilediği görüşünde hemfikirdir.

Kentle sinemanın karşılıklı etkileşimi iki yönde ele alınmaktadır. Bunlardan birincisinde kentin, sinemasal bir ortam olarak kullanımı değerlendirilirken, ikinci bakış açısına göre kentler sinemanın temel ortaya çıkış noktası olarak görülmektedir.

Kent sinematik formlara göre şekillenmiş; sinema da tarihsel gelişimini kente borçlu olmuştur. Sinema ve kent, aynı ortak noktalardansa, aynı kaderi paylaşmaktadır

(Daney'den aktaran Öztürk, 2003). Ancak Clarke(1997)'a göre sinema ve kent ilişkisini, ne sinema, ne de kent üzerine çalışanlar yeterince incelemiştir.

Zarife Öztürk, kenti anlamak için sinemaya, sinemayı anlamak için ise kentlere bakabileceğimizi ifade etmektedir (2003). Kentler, kolektif ve kişisel belleğin ortaya çıktığı ve yansıdığı yerlerdir (Kale, 2004), sinema da bu bellekleri oluşturmada etkili bir sanat dalıdır.

“Mimarlık ve sinema, görsel ve dokunsal değerleri birarada barındıran sanatlar olarak, gördüğümüz imgeleri tüm duyularımızla hissetmemizi sağlarlar. Unutulmuş anılara ve duygulara dokundukları, belleği çağrışımlarla canlandırdıkları ölçüde, bizim varoluşumuzu desteklerler. Sinema ve mimarlık etkileşiminin izleri, doğrudan yönetmenlerin ve mimarların yapıtlarında kendilerini göstermeseler de, filmlerde ya da mimari çevrelerde mekanın bizi sardığını hissettiğimiz her an, belleğimizde canlanan imgelerin bizi geçmişe, geleceğe ve şimdiye bağladığını duyumsadığımız her yaşam durumu, sinema ve mimarlığın insana ve insanın dünya ile kurduğu ilişkiye yaklaşımlarındaki ortaklığı açığa çıkarır. (Kale, 2004).”

İlk bakış açısına göre, kentte bulunan sinemasal ortam, kent ve sinema ilişkilerinde temel oluşturmaktadır. Harvey(1990)'e göre, 'kent daha çok bireylerin çeşitli roller oynarken kendilerine özgü büyülerini de yaptıkları bir dizi sahneye benzetilebilir'.

“Kentın fiziksel biçimi, bu ortamın olanaklı kıldığı siyasal örgütlenmeye bağlıydı. Bu, çok sayıda oyuncunun toplanıp çatışmaya girdiği bir sahne, kabul etmek ve edilmek için herkesin ve bir kişinin çıkarının gözetildiği bir imaj görevi yapan bir ortamdı... Ortaçağ kenti bir 'düzene bağlı değilmiş' gibi görünebilir. Çünkü Ortaçağ kenti hem Eskiçağ, hem de Rönesans kentlerinde kullanılan büyük ölçekli geometrik plana dayandırılmaz... Sokaklar ve meydanlar her oyuncunun kendi rolünü oynadığı ve toplumun kimliğini bulduğu, iyi kurulmuş, benzersiz bir çevre yaratır (Benevolo'dan aktaran Öztürk, 2002)...”

Baudrillard(1988)'a göre ise sinema heryerdedir. Kenti anlamak için kent mekanından (*cityscape*) başlayıp sinema mekanına (*cinemascape*) yönelmek yerine, sinema mekanından kent mekanına geçiş yapılmalıdır; zira kent mekanı beyazperde üzerinden kavramsallaştırılmıştır.

Clarke(1997), sinemanın, bir temsiliyet mantığına göre olmaktan çok, kentle birlikte işlediğini ifade etmiştir.

İkinci bakış açısı olan kentsel ortamın sinemadaki etkileri, düşünürler tarafından daha fazla benimsenmiştir. Bu bağlamda kentlerin, sinemasal anlatımlarda hep önemli bir malzeme, bir öge, bir dekor ya da bir etki alanı olarak yorumlanması sözkonusudur. Örneğin Kutucu (2003), kentlerin sinemasal anlatımlarda önemli bir konu ya da malzeme kaynağı olduğunu ifade etmiştir. Türel (2001), 20. yüzyılın kentlerinin sinemada insan tarafından yorumlanarak yeniden üretilebileceğini savunmaktadır. Zarife Öztürk(2003)'ün Daney'den aktardığına göre sinema,



kentten önce varolmamıştır ve kentten daha fazla yaşamayacaktır; yani kent sinemanın atası olmuştur. Mehmet Öztürk (2002) ise sinemanın dış mekan öğeleri olan sokak ve cadde ile her zaman içiçe oluşunun, onun kamusal bir olgu olmasını beraberinde getirdiğini ifade etmiştir.

Baudrillard(1988)'a göre, sinema, mitsel bir atmosferde tüm sokakları ve kenti yeniden değerlendirir. Bir sokakta yürürken aniden bir film setinde yürüdüğümüz hissine kapılmamız, sinemanın bir parçasıdır.

Abbas (2004), sinema uygulamalarının kentsel mekanın anlaşılmasında etkili olduğunu kabul etmektedir. Sinema filmlerindeki yapısal çevreye dair imgeler, mekana dair ayrıntıları görünür kılarlar. Film imgeleri bu anlamda bireyin çevresiyle kurduğu ilişkinin sınırlarını genişletmeye yardımcı olurlar (Kale, 2004).

Benjamin(1973)'e göre sinema, kentsel deneyimler olmadan var olamaz. Sinemada izleyiciye anlatılmak istenen mekan ve zaman, belirli semboller aracılığıyla temsil ve ifade edilmektedir. Örneğin elinde sepetle yürüyen çocuk, asılı çamaşırlar, kent meydanındaki güvercinler vb.

Doğal, beşeri ve yapılaşmış çevre öğelerinin karşılıklı etkileşimlerinin en önemli örneklerinin yer aldığı insan yerleşimleri, kentsel yerleşmelerdir. Kentler tarihsel gelişme sürecinde, bu çevresel etki ve etkileşimlerle bir kimlik kazanır (Ocakçı, 1995). Kent kimliği, Ocakçı(1998)'nin Hall'dan bize aktardığına göre temsillere bağlı olarak tanımlanmaktadır. Sinemada kullanılan semboller, tıpkı kent kimliğinde kullanılan simge ve temsilleri çağrıştırmaktadır. Bu simge ve temsiller, kentin kimliğinin oluşturulmasını, kendini ifade etmesini sağlamaktadır. Örneğin kent silüeti, pazarlar, kentliler, kent meydanı vb.

### **2.3. Sinemada Kent Kullanım Kategorileri**

Sinemada kentin kullanılması, Mehmet Öztürk'ün aktardığına göre ilk olarak 1913 yılında Louis Feuillade tarafından yapılmıştır(2002). Kent, sinemada *formalist* (kurgusal) ve *realist* (gerçekçi) olarak kullanılmaktadır. *Formalist* akımda kent tamamıyla kurgulanmıştır. *Realist* akımda ise var olan kentler konu olarak alınmaktadır.

Sinema, icat edildiği günden beri yapısal çevre tasarımı ile yakın ilişkiler kurmuştur. Bunlar takip edilen şekilde özetlenmektedir:

- Sinemanın inşa edilmemiş ve gerçeklik düzleminde kullanılmayan bir sanal yapısal çevre tanımlaması

- Sinemanın “gerçek” yapısal mekanları kendi sanal evreninde yeniden üretmesi
- Sinemanın kendi olay kurgusu içinde bir kişilik olarak mekan tasarımcısını ve/veya mekan tasarımını konu alması (*Sinema ve Mimarlık Dosyası* önsözü, Arredamento Mimarlık, 2001)

Kentin 1960’lar sinemasındaki sunumu, Easthope (1997) tarafından üç başlık altında incelenmektedir:

- Doğallaştırılan Kent: Bu gruba var olan kent formu dahil edilmektedir.
- Törenselle ve Ütopik Kent: Bu grupta olumlu gelecek senaryoları üzerinden kent formu oluşturulmuştur.
- Distopya Kenti: Bu grupta ise olumsuz gelecek senaryoları üzerinden kent formu oluşturulmuştur (*The Cinematic City* ve *Kentte Sinema Sinemada Kent* içinde).

Sinemada kurgulanan “distopya kenti”, Türel tarafından dört alt başlıkta gruplandırılmaktadır (2001):

- Fabrika Kenti
- Bürokrasi ağı olarak kent
- Yabancılaşmış kent
- Fütüristik distopya olarak kent

Bir diğer gruplama ise Özakin tarafından yapılmıştır. Bu gruplamada ise bilimkurgu dünyalarının öngörülerine göre ayrılması sözkonusudur (2001):

- Kıyamet öngörülerini ör: Mad Max, Terminatör
- Mecazi öngörülerini ör: Total Recall, 5. Element, Blade Runner
- Radikal öngörülerini ör: Tron, Total Recall, Johnny Mnemonic, Matrix, Dark City

Var olan, yani doğallaştırılan kentin gerçekçi sinemada nasıl temsil edildiği konularında az sayıdaki kaynak, belli bazı yönetmenler üzerinde durmaktadır. Örneğin Fellini sinemasının mimarlıkla etkileşimi, Kaçmaz (2001) tarafından tek bir makale konusu olarak ele alınmıştır (*Sinema ve Mimarlık* dosyası içinde, Arredamento Mimarlık, 2001). Aynı dosyada yer alan Türel(2004)’nin makalesinde Tati’nin modernist kent tanımlarının altı çizilmiştir (*Sinema ve Mimarlık* dosyası içinde, Arredamento Mimarlık, 2001). *Tanrı Kent* (2002) filmi de, var olan kentlere iyi bir örnek olarak tanımlanmaktadır (Kale, 2004).

Sinema ve kent ilişkisini konu alan yabancı kaynaklar ise, çoğunlukla etkin bir mekan ve kent tasarımı süreci barındırması gerekçesiyle bilimkurgu sineması üzerinde yoğunlaşmaktadır. *Metropolis* (1927) ve *Blade Runner* (1982), sinema ve kent ilişkisi üzerinde yoğunlaşan tüm kaynaklarda kendine yer bulmuş filmlerdendir. Takip eden bölümde de görüleceği gibi bu kaynaklar tarafından *Metropolis*, ilk modernist kent ütopyası tanımını yapmış olan film olarak kabul edilmektedir. Diğer tüm filmler, *Metropolis*'in kent tanımı üzerinden ifade edilmekte ve yorumlanmaktadır. *Blade Runner* ise postmodern kenti tanımlamaktadır. Bilimkurgu sinemasında yapılan kent tanımları açısından vurgulanan diğer filmlerden bazıları, sırasıyla *Brazil* (1985), *Dark City* (1998), *Beşinci Element* (1997), *Fahrenheit 451* (1966) ve *Strange Days* (1995)'tir (Sands, 2003, *Global Cities* içinde; Milner, 2004; Aydın, 2005; Ersina, 2004).

Bilimkurgu sinemasında yapılan ütopyik ve distopik gelecek öngörülleri, modern ve postmodern gelecek kent kurguları üzerinde yoğunlaşmıştır. *Metropolis*, modern bir ütopya kenti tanımlamasına karşın distopya özellikleri de taşımaktadır. *Beşinci Element*, modern özellikler taşıyan bir ütopya geleceğidir. *Brazil* ve *Fahrenheit 451* distopya kentine modern bir gelecek tanımlarken, *Blade Runner* ve *Strange Days*, distopya kentine postmodern bir gelecek öngörmektedir. *Dark City* filmi ise postmodern özellikler taşımasına karşın, bize günümüzde var olmayan kurgusal bir kent tanımlaması yapmaktadır.

Takip eden bölümde bu filmlerden bazıları incelenmektedir.

## 2.4. Sinemada Çeşitli Kent Kullanım Örnekleri

### 2.4.1. Doğallaştırılan Kent

#### Federico Fellini Filmleri - La Dolce Vita (*Tatlı Hayat*) (1960)

Federico Fellini, mekan olgusunu film kurgusundaki en etkili öge olarak kullanmış yönetmenlerden biridir.

“Fellini'nin filmlerinde mekan; zaman, doğa ya da dünya görüşü gibi yaşamın bir parçası olarak, yaşamsal bir öge olarak irdeleniyor ve anlamı bu bağlamda aranıyor (Kaçmaz, 2001).”

“Fellini filmlerinde kent ölçeğindeki mekanlar kent, kasaba / taşra ve köy (Kaçmaz, 2001).”

Fellini filmlerinde özellikle Roma, mekansal anlamda sonsuz kombinasyonla ve filmin bir tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır. Özellikle yerel ögeler ve kent mekanı, diğer filmlerinde olduğu gibi *Tatlı Hayat*'ta da filmin tanımlayıcısı rolüne sahiptir.



Şekil 2.1 ve 2.2. *Tatlı Hayat (La Dolce Vita)* filminde tarihi kent dokusunun kullanımı

San Pietro Meydanı, filmde özellikle vurgulanan *simgesel mekamlardandır*\* (Şekil 2.1 ve Şekil 2.2). Film, öyküye göre gerek tarihi kent dokusunu, gerekse yeni gelişmekte olan toplu konut alanlarını dekor olarak kullanmıştır (Şekil 2.3).



Şekil 2.3. *Tatlı Hayat (La Dolce Vita)* filminde modern kent dokusunun kullanımı

\* *Simgesel mekan*: Belirli bir nüfus tarafından referans olarak gösterilebilen ve bu kişiler tarafından ortak bir anlama sahip olan mekan. Ör. anıtsal bir yapı ya da kişinin hafızasında bir veya birkaç olayı canlandıracak bir alan (Pol, 1999).

Ortaçağ formuna sahip eski kentte geceyarısı kaybolan ve Trevi çeşmesinin bulunduğu meydana ulaşan kahraman, bize Ortaçağ'da şekillenen sokak dokusunun savunma amaçlı kullanımını hatırlatmaktadır (Şekil 2.4).



**Şekil 2.4.** Ortaçağ kent dokusunun filmin öyküsüne katılması

### **Jacques Tati Filmleri – Playtime (1967)**

Jacques Tati, Playtime ile aslında modernizmin bir eleştirisini yapmıştır. Tati, filmde elindeki tüm olanakları (ışık-yansımalar, ses, algı vb...), modernist kent tanımlamasına yönelik kullanmıştır. Işık oyunları filmin anlatımını güçlendirmektedir (Şekil 2.5, 2.6 ve 2.7).



**Şekil 2.5, 2.6 ve 2.7.** Modernizmin Playtime filmindeki ifade biçimleri

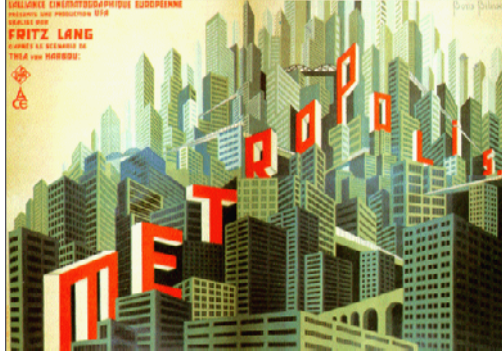
Zemin katlarda şeffaflık, filmin (ve Tati'nin modernizminin) önemli bir parçasıdır. Konutlarda bile şeffaflık vardır (Şekil 2.8, 2.9 ve 2.10).



**Şekil 2.8, 2.9 ve 2.10.** Modernizmdeki mahremiyetin şeffaflık ile ortadan kalkması

## 2.4.2. Törenselsel ve Ütopik Kent

### Metropolis (Fritz Lang – 1927)



Şekil 2.11. Metropolis film afişi



Şekil 2.12. Sanayileşmenin temsili makine

*Metropolis*'in çekimi iki yıl sürmüştür ve bazı kaynaklara göre Almanya'nın çektiği en pahalı filmlerden kabul edilmektedir (Milner, 2004). Film, modernizmin gelecek tasviridir. Kent, "hiçbir yer"de yer al(ma)maktadır (Sands, 2003, *Global Cities* içinde).

"Fritz Lang'ın filminde hayal ettiği Metropolis, yükselen gökdelenleri, uçan araçları, ufuktan ufka atlayan otoyolları ve üstte süregiden bu hareketli yaşamı destekleyen devasa yeraltı makineleri ile fütüristik bir kent ütopyası karakteri taşır. Nitekim sonraları Mies'in cam gökdelenleri ile Metropolis'in hayali silüetini süsleyen yüksek binaların biçimsel karşılaştırması çok yapılacaktır (Kınayoğlu, 2001)."

Hem ütopik, hem de distopik öğeler barındıran Metropolis, aslında fütüristik bilimkurgu filmlerin yolunu açmıştır. Çünkü günümüze dek çekilen fütüristik filmlerin çoğu, kent mekanı olarak *Metropolis*'i çıkış noktası kabul etmektedir. Ayrıca kaynaklarda da diğer bilimkurgu filmleri incelenirken, Metropolis bir nirengi noktası kabul edilmektedir (Milner, 2004; Clarke, 1997).



Şekil 2.13, 2.14 ve 2.15. *Metropolis* filminin modern gelecek kenti tasvirleri

Kentte düşey yükselme, sanayileşme sonrası ortaya çıkan sosyal ve fiziksel değişiklikler ve ulaşım sistemleri, filmdeki kent tasvirinin en dikkat çekici özelliklerindedir (Şekil 2.13, 2.14 ve 2.15).

## **Beşinci Element (Luc Besson – 1997)**

2214 yılındaki New York kentini kurgulayan filmde kent, günümüz kentinin üzerinde inşa edilmiştir. Günümüz kentsel dokusu, hava kirliliği nedeniyle yoğun bir sis tabakasının içinde kalmarak yaşanmaz hale gelmiştir. Kent yatayda değil, düşeyde büyümüştür.

“Taşıtlar artık yerden gitmemekte, binaların arasında kalan boşlukları dikine ve enine olmak üzere üç boyutta kullanmaktadır.(...) Bugünün şehirlerindeki kaldırımlar ise aynen durmaktadır. Ancak bu kaldırımlar binaların yüzeylerinden belli katmanlarda geçen yaya aksları olarak düzenlenmiştir. (...) Şehrin yüksekliği, yalnızca yatayda değil, düşeyde de toplu taşımayı gerekli kılmaktadır. Binaların yüzeylerinden giden dev asansörler bu gereksinimi karşılar (Aydın, 2005).”

*Beşinci Element* filmi de, Metropolis gibi hem ütopya, hem de distopya özellikleri taşımaktadır.

“Filmin ilerleyen bölümlerinde 23. yüzyıl kent mekanında “distopik” öğeler göze çarpmaya başlar. Öncelikle konut biriminin büyüklüğü (ya da küçüklüğü), o yüzyıldaki inanılmaz nüfus yoğunluğuna işaret etmektedir. (...) Görülen bu distopik öğelere karşın, ‘Beşinci Element’ filminde mekan pozitif ütopya çizmektedir (Aydın, 2005).”

### **2.4.3. Distopya Kenti**

## **Blade Runner (Ridley Scott – 1982)**

*Blade Runner*, hiç kuşkusuz kent ve sinema ilişkisini tanımlayan tüm kaynaklarda yer alan başlıca filmidir. 1982 yılında çekilen film, Ridley Scott tarafından Philip K. Dick’in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* adlı romanından uyarlanmıştır (Sands, 2003, *Global Cities* içinde). Scott’a göre görsel arkaplan, en az öykü kadar, hatta öyküden daha önemlidir (aktaran Özakin, 2001).

2019 yılının Los Angeles kentinde geçen öykü, insanlar ve androidler arasında yaşanan savaşı konu almaktadır. Kent, Milner (2004) tarafından kıyamet sonrası distopya olarak tanımlanmaktadır. *Blade Runner* ile yapılan postmodern gelecek tanımı, ‘sanayi sonrası çöküntü’ ve ‘hibrid mimari tasarım’ üzerinden yapılmaktadır (Bruno, 1990; Harvey, 1990). Kentte, sokak düzeyinde kentsel çürüme yaşanmaktadır (Davis, 1992). İnsan, insan-ötesi (*android*) ve fiziksel çevre, kentin oluşmasını sağlayan organizmalar olarak tanımlanmaktadır (Bruno, 1990).

“Blade Runner’da köhne bir endüstri kenti sunulmaktadır. Dünya-dışı kolonilerin cazibesıyla yarışamayarak gözden düşmüş yeni Los Angeles’ın sakinleri çoğunlukla kapağı dünya-dışına atamamış yoksul 3. dünya insanlarıdır. Eski binalar ve nesnelere yeni teknolojinin ürünleriyle yer değiştirmemiş, yeni olan her şey eskinin üzerine inşa edilmiştir. (...) Bu tasarım kararı, kenti bugüne kadar çizilen diğer tüm öngörülerden daha gerçekçi hale dönüştürmektedir. (...) Kirliliği ve

bakımsız sokaklara yukarıdan bakıldığında, gelişmiş bir organizmanın dolaşım sistemini andıran servis damarlarının kenti sarmaladığını görürüz. Post-endüstriyel dünyanın yeni kavramlarından biri olan geridönüşebilirlik, yüksek teknolojinin artıklarıyla yanyana yaşanmasını gerektirmektedir. Bu tema, büyük bir hurdalığı andıran Blade Runner kentini biçimlendiren önemli bir etkidir. (...) Yeniden kullanıma sokulmuş antik Roma kolonları, Mısır ve Maya süslemeleri, Çin ejderhaları, Mısır piramitlerini andıran gökdelenler, Modernist taş kaplamalarla süslü asansörler, Sebastian'ın barok apartmanı, Tyrell'in altın renkli devasa bir piramidin zirvesindeki Gotik evi (Özakın, 2001)..."

Özakın(2001)'in da bir önceki paragrafta belirttiği gibi, kent dev bir organizmadır ve her yeni oluşum, eskisinin üzerine inşa edilmektedir. Postmodern etkiler, Antik çağlardan kalma yapılaşmış çevre unsurlarında net bir biçimde görülmektedir. Özakın(2001)'a göre kent adeta büyük bir hurdalıktır. Dağınık kentsel mekan, artık postmodern söylemlerin konusudur (Kınayoğlu, 2001) (Şekil 2.16 ve 2.17).



**Şekil 2.16.** *Blade Runner* filminde postmodern mimari



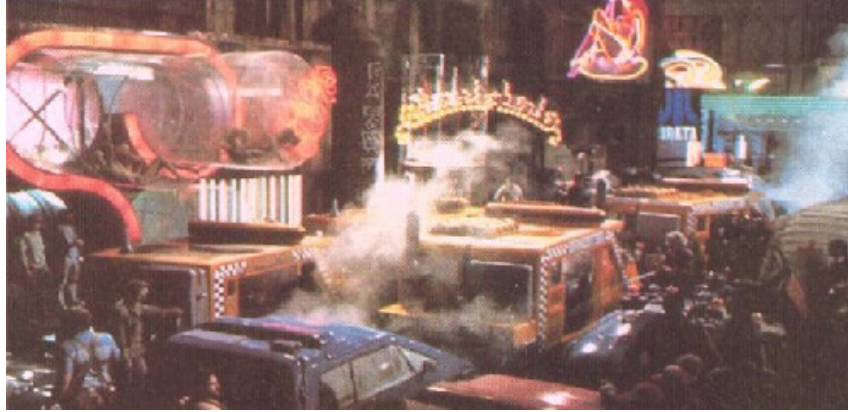
**Şekil 2.17.** *Blade Runner* filminde postmodernizm

*Blade Runner*, kentsel gelecek tasviri bakımından bir görüşe göre *Metropolis*'e benzetilmektedir (Davis, 1992). Kent, Los Angeles olmaktan çıkmış, New York,



Hong Kong ya da Tokyo'ya benzemiştir (Doel & Clarke, 1997, *The Cinematic City* içinde). Dolayısıyla gelecekte kentsel kimliğin kaybolması sözkonusudur.

Bir diğerk görüş ise *Blade Runner*'ın kent tasvirinin *Metropolis*'inkine benzemediğini iddia etmektedir. *Metropolis*'te kentte ticari reklamlar, işyerleri ya da insan aktivitesi yer almaz; ancak *Blade Runner*'da tüm kent reklam istilasına uğramıştır; sonu gelmeyen küçük işletmeler tüm kenti kaplamıştır ve bunların büyük çoğunluğu yemek üzerinedir (Sands, 2003, *Global Cities* içinde) (Şekil 2.18).



**Şekil 2.18.** *Blade Runner* kentinde eklektik kent dokusu

Kentte sürekli karşımıza çıkan Çinliler ve bina cephelerindeki ışıklı tabelalarda gösterilen Çinlilerin oynadığı reklamlar, Amerikalıların gözündeki yabancılaşmayı temsil etmektedir. Kent geneline hakim olan hurda görünümlü düzen Çin mahallesinde yerini tıpkı Doğu kentlerindeki gibi bir karmaşa ve başka bir pis düzensizliğe bırakmaktadır.

“Onun ölecek olması çok kötü... Ama yine de kim yaşıyor ki?” Gaff (*Blade Runner*)

### **Strange Days (Kathryn Bigelow – 1995)**

*Strange Days*'de de *Blade Runner*'a benzer postmodern bir distopya kenti tasviri bulunmaktadır. Yeni olan herşey eskinin üzerine inşa edilir. Bu sayede kent bir nevi çöplük haline gelir (Ersina, 2004).

Bu filmin üzerinde durulması gereken bir diğerk özelliği ise Bilişim Devrimi'nin ortaya çıkması ve buna bağlı olarak kent formunda ve kademelenmelerinde yaşanan değişikliklerin tasvir edilmiş olmasıdır.

### **Dark City (Alex Proyas – 1998)**

*Dark City*, distopya kenti olarak tanımlanmakla beraber kurgusal bir kenttir. Bu filmin en önemli özelliği kent mekanının sürekli yeniden tanımlanıyor olmasıdır.

Buna bağılı olarak filmin öyküsüne göre hem dış, hem de iç mekanlar her gece saat 00.00'da yeniden bambaşka bir biçimde inşa edilmektedir. Kent, organik bir yaşam formu gibi şekil değiştirmekte, büyümekte ve esnemektedir (Milner, 2004).

Filmde tanımlanan kent formu genel olarak *Blade Runner*'daki hurdalık yığını kente benzetilmektedir. *Metropolis*, *Blade Runner* ve *Dark City* filmlerinin ortak özellikleri, distopya kenti tanımlamaları, sosyal ve mimari açılardan kıyamet (*catastrophe*) olgusunun kentin içine işlemiş oluşu ve (*Metropolis*'de modern, *Blade Runner* ve *Dark City*'de postmodern olmak üzere) dönemlerinin öngörülerini yansıtmalarıdır (Milner, 2004).

### **Brazil (Terry Gilliam - 1985)**

Brazil, 20. yüzyılda nerede olduğu belirsiz bir toplumu tasvir etmektedir. Kent, yaşayan bir organizmadır. Hem küresel, hem de yaşayan özellikler gösterir (Sands, 2003, *Global Cities* içinde).

Filmde, *Metropolis*'e birçok gönderme bulunmaktadır. İki filmde de birey sistem için çalışmaktadır; *Metropolis*'teki anıtsal yapıların izlerini *Brazil*'de de bulmak mümkündür (Ersina, 2004).

Filmde, Le Corbusier'nin üzerinde durduğu konutların seri üretimi konusu da gerçekleştirilmektedir. Standart malzemelerle konut üretimi yapılmakta ve istenilen yere götürülmektedir.

“Filmdeki ironi, bir sahnede bu seri üretilmiş konutun önünde, banliyölerdeki tek katlı ev görüntüsünün, sahnenin devamında vinçler vasıtasıyla kaldırılarak konutun arkasındaki devasa fabrika yapısının ortaya çıkmasıdır. Bu sahne, Le Corbusier'nin 'konutun, tıpkı otomobil gibi bir gerece dönüşeceği ve şantiyenin sanayileşmesi' ile ilgili fikirlerine karşı alınmış açık bir tavırdan başka birşey değildir (Ersina, 2004).”

## **2.5. Bölüm Özeti**

Bu bölümde ilk olarak sinemanın dünyada ve Türkiye'deki gelişimi üzerinde durulmuştur. Yüzyıl başında Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan sinema, hızla Türkiye'ye de gelerek kendine önemli bir yer edinmiştir. Sinema endüstrisinde önceleri Avrupa egemenliği sözkonusu iken 2. Dünya Savaşı sonrasında ABD, endüstriyi ele geçirmiştir. Türkiye'de ise 1950'lerde gelişen sinema, 1980'lere dek verimli yıllar geçirmiştir. Ardından bir duraklama dönemine girmiştir. Günümüzde ise yeniden canlanmaktadır.

Bu bölümün ardından kuramsal olarak sinemanın kentle nasıl ilişkilendirildiği konusu gündeme gelmektedir. Zaman ve mekan algısı, gerçeklik temsili, hareket

algısı, modernist ve postmodernist dünya kavramları ve yaşam kurguları ile senaryolara dayanan çeşitli altbaşlıklar, kentle sinemayı birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak tanımlamaktadır. Sinema, kentin hafızası, kentin tarihini kaydedici bir sanat olarak görülmekte, kent de sinemanın ortaya çıkmasını sağlayan bir sahneye benzetilmektedir. İkisi de ortak kaderleri paylaşmaktadır.

Son bölümde ise sinemada kentin kullanım biçimleri, doğallaştırılan, ütopyik ve distopik kent tanımları üzerinden değerlendirilmiştir. Her bir başlık altında çeşitli filmler incelenmiştir.

### 3. TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL KENTİNİN MEKANSAL TEMSİLİ

#### 3.1. Türk sinemasında İstanbul'un Temsili

Türk sinemasında İstanbul'un temsili, özellikle son yıllarda konunun uluslararası sinema incelemeleri arasında yer almasıyla birlikte bazı eleştirmenler ve akademisyenler tarafından incelenmeye başlamıştır. Yine de bu konudaki kaynaklar oldukça cılızdır (Öztürk, 2002). Var olan incelemeler ise fiziksel mekanın kullanımı üzerine sistematik herhangi bir analiz barındırmamakta olup, incelemelerde ağırlıklı olarak konunun sosyal ve kültürel boyutları ele alınmış; yaşam biçimleri üzerinden kişisel bakış açılarına göre yorumlamalar yapılmıştır.

Yapılan incelemelerin bu alanlarda yeterli bilgi veremeyişi, yöntem olarak kaynak kişilerle görüşmelere yönelmesini beraberinde getirmiştir. Erişilebilen yönetmenler, eleştirmenler, tarihçiler ve akademisyenlerle yapılan görüşmelerin ışığında İstanbul'un sinemadaki kullanımı ve mekansal temsili değerlendirilmiştir. Bu noktada ise mekanın, alınan eğitim ve bakış açısına göre nasıl şekillendiği ve algılandığı sorusu ortaya çıkmıştır. Zira görüşme yapılan kişilerin konuya bakış açıları genellikle sosyal ve kültürel içerikli olmuştur. Fiziksel çevreye yaklaşım ve mekansal değerlendirmeler, arzu edilen ve beklenen düzeye erişememiştir.

Kanbur(2005), Lütfi Akad'ın yaptığı Türk filmlerinin batı sinemasıyla aynı şekilde değerlendirilemeyeceğini savunmaktadır. Bu konu, tüm Türk sineması için geçerli olan bir konudur. Şöyle ki Türk sinemasında kent temsili, bir önceki bölümde değinilen kategoriler üzerinden yapılmamış; yalnızca var olan, yani "*doğallaştırılmış kent*" kullanılmıştır. Türk sinemasında bilimkurgu sineması ise hiçbir zaman batıda olduğu kadar güçlü olmamıştır. Var olan bilimkurgu örneklerinde ise batının tasarladığı gibi etkin mekan ve kent tasarımları yapılmamıştır. Bu gibi sebeplerden ötürü Türk sinemasında İstanbul'un temsili, uluslararası örneklerle kıyaslanarak yapılamaz.

İstanbul'un Türk sinemasındaki temsili konusu, farklı görüşlere ve bakış açılarına sahne olmaktadır. Suner(2002)'e göre, İstanbul 1950'li yıllardan başlayarak 1980'li yılların sonuna dek Türk sinemasında daima merkezi ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuş; kente bakış açılarının ya da algılama biçimlerinin zamanla yaşadığı değişikliklere karşın, İstanbul önemli bir referans noktası ve anlam oluşturucu öge özelliği taşımıştır. Ancak Öztürk(2002), aynı dönemde sinemanın tamamen İstanbul'a kilitlenmiş olmasının, İstanbul ile sinema arasındaki ilişkiyi tanımlayan literatürün cılız olmasını engelleyemediğini savunmaktadır.

“Klasik Yeşilçam melodramlarında, ‘içerisi’ni oluşturan tüm bir İstanbul kentidir. İstanbul, Yeşilçam sinemasının asli türleri olan melodram ve romantik komedide, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekana dönüşmüş bir arkaplan işlevi üstlenir. 1950’li ve 60’lı yılların Yeşilçam filmlerinde, sürekli dolaşımda olan belirli bir İstanbul imgesiyle karşılaşırız. Yeşilçam melodramları da, Elsaesser’in vurguladığı gibi, aşk ve aile ilişkilerine dair öyküler anlatır ve anlatılan öyküler daima ‘içeride’, çoğunlukla zengin burjuva evlerinin, bazen yoksul kenar mahallelerin içinde geçer. Ancak bu zengin köşklerinin, bu yalıların, bu kenar mahallelerin daima bir bahçesi, bir terası, bir rihtimi, arnavut kaldırımlı bir sokağı vardır: öyküyü doğrudan Boğaz’a, denize, İstanbul’a açan bir aralık. İstanbul, bahçeleri, koruları, rihtimleri, iskeleleri, vapurları, arnavut kaldırımları, bahçe duvarlarından taşan ortanca ve manolyaları, kayık/motor sefalari, Boğaz’a bir tepeden bakan çay bahçeleri, minareleri, pencerelerden çamaşırların sarktığı fakir mahalleleriyle bu öykülerin içine nüfuz eder. Sürekli tekrarlanan bu görüntülerde hayat bulan İstanbul, klasik Yeşilçam sinemasında adeta tanıdık bir yüze, aşına bir mekana, bir tür ‘içerisi’ne dönüşür. Filmin tematik ve görsel yapısı kaçınılmaz biçimde daima İstanbul’a bağlanır. Filmin dokusu, kent dokusuyla bütünleşir. (...) İstanbul, bu dönem filmleri için herhangi bir mekan değil, metnin kurucu ögesi işlevini üstlenen asıl mekandır (Suner, 2002).”

Asıl mekan olmanın yanısıra İstanbul, filmlerde önemli bir malzeme olarak da kullanılmıştır (Evren, 2006; Öztürk, 2002).” Bu malzemenin ortaya çıkışı, yaşam biçimlerine dayalıdır. Şöyle ki İstanbul, bir yönüyle Türk sinemasında daima tezatları simgelemiştir. Buna Alaturka-Alafranga, modernlik-geleneksellik, kent-kır, Beyoğlu-gecekondu vb. gibi karşıtlık örnekleri verilebilir (Refiğ, 2005; Evren, 2006; Öztürk, 2004). Bu şekilde İstanbul’daki yaşam biçimlerinin çeşitliliği de vurgulanmıştır (Öztürk, 2004).

İstanbul, her ne kadar filmlerde önemli bir malzeme, arka plan, asıl mekan ya da filmin kurucu ögesi olarak tanımlanıyor olsa da, görüşülen kişiler kentin, sinema endüstrisinin merkezi olduğundan ötürü bu kadar aktif olarak kullanıldığında hemfikirdir (Şekeroğlu, 2006). Türk sinema dilinin 1950’lerden sonra oluşmaya başladığını ve bu dönemde zorunlu olarak İstanbul’un kullanıldığını dile getirmektedir. Kentin zorunluluktan kullanıldığını söyleyen diğer bir akademisyen ise Öztürk(2004)’tür. Zira yeterli stüdyolar bulunmamaktadır. Refiğ(2005) ise, popüler Türk filmlerinin büyük çoğunluğunun İstanbul’u fon olarak kullandığını, bunun da sinema endüstrisinin bu kentte bulunmasından kaynaklandığını belirtmiştir. Scognamillo(2006) da İstanbul’un Türk filmlerinde yalnızca bir kartpostal olarak kullanıldığını, yine film şirketlerinin en yakında neresi varsa en az maliyetle orada sahneyi çektiğini ifade etmiştir. Evren(2006)’e göre ise İstanbul’un Türk sinemasında belirleyici olduğu hiç bir film bulunmamaktadır. Türk sineması çağa tanıklık etme sorumluluğunu hiç taşımamıştır; kent yalnızca öykünün istediği şekle sokulmuştur.

Bu yorumlardan İstanbul'un Türk sinemasında yeterince temsil edilmediği gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır. Zira kent bilinçli ya da bilinçsizce de olsa fonda kullanılıyorsa, bu şekilde yaşam biçimleri üzerinden kent temsillerinin ifadesi mümkün olmaktadır.

İstanbul ve Türk sineması üzerinde en fazla araştırma yapmış olan akademisyenlerden biri olan Öztürk, İstanbul'un en fazla gecekondulaşma ile filmlere konu olduğunu ifade etmektedir (2002, 2004).

“Göçmenlerin, Haydarpaşa tren garından vapurla Galata köprüsü ve Eminönü'ne geçmeleri, yani onların bu ilk İstanbul deneyimi belki yüzlerce filmde geçmiştir. Sonraki sahneler ise onların genellikle gecekondularda barınacak yer ve akraba aradıklarını belgelemiştir. Filmlerdeki görüntüler, Türkiye'deki kentleşme biçiminin kentliliği ortadan kaldırmakta olduğuna tanıklık etmiştir (Öztürk, 2004).

Takip eden bölümlerde Türk sinemasında İstanbul'un içinde bulunduğu dönem temsili ile bu dönemlerin karşılaştırmaları yer almaktadır.

### **3.1.1. Gelişim Dönemi (1950-1960)**

#### **3.1.1.1. Kentsel Gelişim**

1950 yılı, tüm Türkiye için olduğu gibi İstanbul için de önemli ve köklü değişikliklerin başladığı bir yıl olmuştur. 2. Dünya Savaşı sonrasında dünyada yaşanan siyasi değişiklikler Türkiye'yi de etkilemiş ve özellikle sanayileşme hareketlerinin başlamasını sağlamıştır. Dönemin dört büyük sorunu, hızlı nüfus artışı ve göç, arsa spekülasyonlarının başlaması, sanayileşme ve ciddi ulaşım sorunlarını başlatan taşıt artışıdır (Tekeli, 1992, *Development of Istanbul Metropolitan Area and Low Cost Housing* içinde). Bu sorunlara bağlı olarak İstanbul kent mekanının şekillenmesi tanımlanmaktadır.

Bu dönemde üzerinde durulması gereken bir diğer nokta, İstanbul'un geleceği açısından çok önemli olan Menderes operasyonlarıdır. Bu operasyonlarla planın ve planlama kavramı ile geleneğinin neredeyse tümüyle reddedilmesi sözkonusu olmuştur (Tekeli, 1992, *Development of Istanbul M.A.L.C.H.* içinde; R. Turgut, 2004).

#### Planlama

Bu dönemde dünyada belediyecilik ve imar planlama sorunları ön plana çıkmıştır (Ramazanoğulları Turgut, 2004). Bu dönemde kentin planlama sorunlarından en büyüğü kaçak yapılaşma ve göçle ortaya çıkan mücavir alanlar olmuştur. Prost planının kentin gelişimi açısından yetersiz görülmesiyle beraber, İstanbul için 1957

yılında Högg planı ve 1958 yılında Piccinato planı üzerinde çalışılmaya başlanılmıştır (Tekeli, 1992, *Development of Istanbul M.A.L.C.H.* içinde). Bu planlarla bölgesel düzeyde karar alınmış, desantralize ve lineer bir sistem oluşturulması amaçlanmıştır. Sanayi alanlarının desantralize edilmesinin öngörüldüğü planlarda bu işlev için uygun görülen bölge, iç pazara yakınlığından ötürü İstanbul'un doğusudur (Kuban, 1996).

### Konut ve Kentleşme

Bu dönemde kırdan kente yaşanan göçün hız kazanmış olması, İstanbul kent mekanının şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. 1950'li yıllarda İstanbul'un henüz tarihi kent sınırlarını fazla aşmamış bir kent olduğu görülmektedir, ancak bahsedilen hızlı göç dalgasıyla birlikte kent yeni gelişme alanlarına doğru yağ lekeli şeklinde büyümeye başlamıştır (Berköz, 1991; Tekeli, 1992, *Development of Istanbul M.A.L.C.H.* içinde; R. Turgut, 2004). Bu büyümede takip edilen en önemli aks, demiryolu aksıdır. Buna bağlı olarak bu dönemde lineer bir gelişim görülmektedir.

Kentin mevcut konut alanları, bu dönemde tipik Osmanlı kenti özellikleri taşımaktadır. Ahşap cumbalı konutlar, dini tesis ve meydandan oluşan bu bölgelerde mahalle ölçeği görülmektedir. Buralarda çoklukla orta gelir grubu barınmaktadır.

İstanbul'un konut dokusunda yaşanan önemli bir diğer gelişme, planlanan çağdaş toplu konut alanlarıdır. Özellikle Levent, Etiler ve Koşuyolu, bu yıllarda planlanmış önemli toplu konut alanlarındandır. Bu alanlarda ve Gümüşsuyu ile çevresinde yapılaşan apartmanlarda daha çok üst gelir grubu barınmaktadır (Kuban, 1996).

### Çalışma

1950'li yıllarda yaşanan sanayileşme hareketleri sonucunda, İstanbul'da sanayi yer talebinde yaşanan artışa bağlı olarak denetimsiz ve arazinin daha ucuz olduğu çeper bölgelerinde yer seçme eğilimi görülmüştür (Levent-Büyükdere, Bomonti, Zeytinburnu gibi) (Dökmeci ve diğ., 1993; Berköz, 1991; Kuban 1996). Büyük sanayinin yanısıra imalat sanayii, kentte oldukça gelişmiş bir çalışma kolu haline gelmiştir. 1950 yılında İstanbul imalat sanayiinin, toplam imalat sanayii işyerlerinin satış hasılatı içindeki payı %62'dir. İstanbul'un aynı yıl Türkiye'nin nüfusunun %6'sını barındırdığı dikkate alındığında, kentin imalat alanındaki önemi ortaya çıkmaktadır (Keleş, 1993).

İstanbul'un çalışma yaşamı, sanayi haricinde dış ticarete ve toptancılığa dayanmaktadır. 1950'lerden sonra İstanbul'da ağırlıklı olarak ticarete yönelinmiştir. Özellikle ithalat oranları artmıştır.

İstanbul'un bu dönemdeki MİA'sı Eminönü, Hanlar Bölgesi, Karaköy ve Beyoğlu çevresinde toplanmıştır (Berköz, 1991; Tekeli, 1992, *Development of Istanbul M.A.L.C.H.* içinde; Tümertekin, 1997). Ayrıca Şişli'ye uzanan Cumhuriyet Caddesi üzerinde de bu dönemde MİA özellikleri görülmeye başlanmıştır.

### Ulaşım

1950'li yıllarda kentin geneline raylı sistem (tramvay) ve deniz taşımacılığı hakimdir. Ancak Menderes operasyonlarıyla taşımacılığın yönünün karayoluna doğru değiştirilmesi amaçlanmıştır. Adnan Menderes'in başlattığı imar hareketleri ile hedeflenen, İstanbul'a Batılı ve modern bir kent imgesi kazandırmaktır. Bu nedenle kent genelinde istismakler yaşanmış; Tarihi Yarımada'da Vatan, Millet ve Ordu Caddeleri, Barbaros Bulvarı, Karaköy-Dolmabahçe Yolu ve Maslak Yolu açılmıştır. Menderes operasyonları, daha çok siyasi kararlara odaklı ve ulaşım ağırlıklıdır.

#### **3.1.1.2. Sinemada İstanbul'un Temsili**

"Türk sinemasında İstanbul, genellikle 'mutluluğun vadedildiği' bir alan şeklinde canlandırılmıştır. Özellikle 1950'lerin ve 1960'ların filmleri 'masalımsı' bir İstanbul tasvir ederek, 'İstanbul mitosu'nu yeniden üretti (Öztürk, 2004)."

Öztürk tarafından da belirtildiği gibi 1950'li yıllarda İstanbul, Türk filmlerinde masalımsı bir arkaplan olarak kullanılmıştır. Bu durum, sinema tarihinde bahsi geçen Amerikan rüyasını çağrıştırmaktadır. Suner(2002)'e göre ise İstanbul, Yeşilçam'ın temel türleri olan melodram ve romantik komedilerde görsel ve tematik anlamda filmin kurucu ögesini ve öyküye anlam kazandıran mekansal ve toplumsal bağlamı oluşturmuştur.

### Toplumsal Yaşam ve Simgesel Mekanlar

Bu dönemin filmlerinde kentte yaşayan tüm kesimlerin ve filmin esas kahramanlarının İstanbullu olduğu görülmektedir. Henüz göç olgusu kente girmemiştir; girmiş olsa bile henüz hissedilmemektedir. Ancak modern ve geleneksel (alaturka ve alafranga) zıtlığı toplumsal yapıda açıkça kendini göstermektedir. Orta gelirli kesim geleneksel özellikler taşıırken, üst gelirli kesim daha moderndir (Refiğ, 2005). Aynı zamanda modern yaşam, beraberinde



yozlaşmayı da getirmiştir (Evren, 2006). Üst gelirli kesim genellikle “kötü” alışkanlıklara sahiptir ve orta kesimdeki iyi insanları bu yöne çekmektedir.

Bu dönem filmlerinde bir diğer önemli nokta, başrolde kahramanların genellikle alt ve orta sınıfa mensup olmalarıdır. Bu karakterler üst sınıftaki yoz kişiler tarafından kötü etki altında bırakılmaktadır. Sınıflar arası ilişkiler, hiçbir zaman iyi sonlanmaz. Çünkü modern kesim (üst gelir grubu) yozdur ve alt-orta gelir grubunu kendi yoz dünyasına uydurmaya çabalar.

Göç olmamasına karşın, bu dönemin filmlerine bir ‘yolculuk’ teması hakimdir. Kent, iyileri kötüye yönlendirici bir unsur olarak yer almaktadır. İyi kahramanlar hep İstanbul’u terketmek isterler; geleneksel kökenli olan kahramanlar hep kötü insanlara ayak uydurup saflıklarını kaybederler.

İstanbul’daki bazı öğeler, sinemada simgesel anlamlara gelmektedir. Bunlara en iyi örnekler Hilton’un üst gelir grubunu, Eyüp ya da Samatya’nın at ve orta gelir grubunu simgelemesidir. Haydarpaşa Garı ise kente geliş ya da kentten gidişi vurgulamaktadır. İstanbul’un en önemli merkezi olma özelliğini taşıyan İstiklal Caddesi ise kentin en kozmopolit yeridir. Henüz taşıtların ve tramvayların geçtiği cadde, yerine göre kalabalığı ve kentin kaosunu simgelemektedir.

Buluşma yerleri bu dönemde genellikle parklardır (Evren, 2006).



**Şekil 3.1.** *Üç Arkadaş* filminden Taksim Meydanı

### Kentleşme

Bu dönemde kentleşme henüz hız kazanmamıştır. Boğaz kıyıları bazı Boğaz köyleri hericinde yapılaşmamıştır ve plaj kullanımları yoğundur. Sahil köylerinin meydanlarında mahallenin sosyal donatı unsuru olan kahveler yer almaktadır (*Üç Arkadaş* filminde Ortaköy Meydanı).

İstanbul, henüz mahalle ölçeğinde yaşamını sürdürmektedir. Örneğin *Kanun Namına* filminde Kapalıçarşı'da yapılan "Aksaray merkezden Nazım'ı tanıyan memurlar çarşığı araştırın!" duyurusu, *Katil* filminde Ayaspaşa'daki Yıldız Apartmanı'nın kime sorsan gösterilecek olması ya da yine aynı filmde ışıklı haber panosunda "Kemal'in Sinop Hapishanesi'nden kaçtığı" yazı olarak geçmesi, mahalle ölçeğini vurgulamaktadır.

### Barınma

Dönemin içinde bulunduğu koşullar dikkate alındığında, birincil konut gelişimleri iki yönlü temsil edilmektedir. Daha önceki bölümlerde belirtilen mekansal zıtlıklar ve kutuplaşma (modernlik-geleneksellik), konut alanları üzerinden yansımaları bulmaktadır (Algan, 2005, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* içinde). Orta gelir grubu tarihi dokuda barınırken, üst gelir grubu daha çok Ayaspaşa, Beyoğlu ve çevresinde yer alan yığma apartmanlarda ya da Levent gibi yeni gelişmekte olan toplu konut alanlarında barınmaktadır.

Orta gelir grubunun barındığı mahalleler, tipik Osmanlı mahallesi özelliği taşımaktadır. Yollar dar ve taş kaplıdır; ortasında suyolu vardır; konutlar ahşap ve bir-üç katlıdır; bazılarının avlusu bulunmaktadır; caminin önünde mahallenin meydanı yer almaktadır.



**Şekil 3.2.** *Meyhanecinin Kızı* filminden tarihi kent dokusu



**Şekil 3.3.** *Altın Kafes* filminden tarihi kent dokusu

Üst gelir grubu ise planlı bölgelerde yer alan çağdaş yığma apartmanlarda yaşamaktadır. Yollar bu semtlerde asfaltla kaplanmıştır; etrafta mutlaka semtin bir parkı bulunmaktadır.

Üst gelir grubunun ikincil konut tercihi, *Üç Arkadaş* filminde görüldüğü gibi genellikle Emirgan ya da Yeniköy gibi Boğaz'ın henüz yapılaşmamış kıyılarında ya da Suadiye, Bostancı gibi Marmara Denizi kıyılarındadır. Bu semtler yavaş yavaş değer kazanmaya başlamıştır (Örnek: *Katil* filminde Yeniköy'deki yalının iyi para edeceğinden bahsedilir.).

### Çalışma

Bu dönemde Türkiye, sanayileşme dönemine yeni girmiştir. Dolayısıyla henüz makine üretimi sözkonusu değildir (Refiğ, 2005). Bu bağlamda film kahramanlarının işleri gözden geçirildiğinde *Kanun Namına*'daki kahramanın oto tamircisi, *Katil*'deki kahramanın elektrik ustası, *Meyhanecinin Kızı*'ndaki kahramanın ise tersane işçisi olduğu görülmektedir.

Üst gelir grubunun mesleği genellikle ticaret üzerinedir.

Merkezi iş alanları, bu dönemde Eminönü ve çevresinde yer almaktadır. Ofis kullanımları ise, *Katil* filminde görüldüğü gibi tarihi hanlardadır.

### Ulaşım

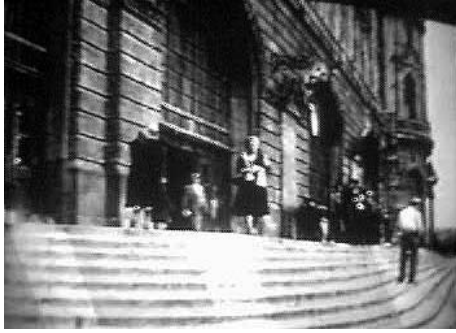
Tüm bu dönem filmlerinde en net temsil edilen konu ulaşım"dır. Henüz karayolu ulaşımı yoktur. Tramvaylar tüm kenti sarmıştır; kent içi ulaşım tramvay, banliyö treni ve deniz yoluyla; kent dışı ulaşım ise şehirlerarası trenlerle yapılmaktadır. Taşıtlar henüz çok yoğun olarak kullanılmamaktadır; arabalı vapurlar taşıtların iki yaka arasındaki hareketini sağlamaktadır.



**Şekil 3.4.** *Kanun Namına* filminden tramvaylar ve sokak dokusu



**Şekil 3.5.** *Üç Arkadaş* filminden Galata Köprüsü



**Şekil 3.6.** *Katil* filminden Haydarpaşa Garı

**Tablo 3.1.** Gelişim Dönemi Filmlerinde Kullanılan Ana ve Yan Mekanlar

| FİLMLER           | YIL  | ANA VE YAN MEKANLAR |        |                 |              |                     |                           |        |         |         |         |           |         |      |                   |              |             |          |                   |      |             |            |              |        |                      |        |         |         |       |        |           |         |         |        |     |           |  |
|-------------------|------|---------------------|--------|-----------------|--------------|---------------------|---------------------------|--------|---------|---------|---------|-----------|---------|------|-------------------|--------------|-------------|----------|-------------------|------|-------------|------------|--------------|--------|----------------------|--------|---------|---------|-------|--------|-----------|---------|---------|--------|-----|-----------|--|
|                   |      | Kamusal Dış Mekan   |        |                 |              |                     | B.                        | Donatı |         |         |         |           |         |      |                   |              |             | Çalışma  |                   |      |             |            |              |        | Ulaşım               |        |         |         |       |        |           |         |         |        |     |           |  |
| Film Adı          | Yıl  | Sokak ve Caddeler   | Meydan | Yeşil Alan/Park | Piknik Alanı | Tarihi Kent Surları | İşlevsiz Manzara N. ve A. | Konut  | Postane | Mahkeme | Hastane | Hapishane | Karakol | Cami | Okul / Üniversite | Nikah Salonu | Spor Sahası | Mezarlık | Tamirhane / Garaj | Büro | Çamaşırhane | Randevuevi | Marangozhane | Matbaa | Gazino / Gece Kulübü | Sinema | Tiyatro | Meyhane | Kahve | Dükkan | Film Seti | Fabrika | Tersane | İskele | Gar | Havaalanı |  |
| Kanun Namına      | 1952 | ●                   | ●      | ●               |              |                     | ●                         | ●      |         |         |         |           |         | ●    |                   |              |             |          | ●                 |      |             |            |              |        |                      |        |         |         |       |        |           |         |         |        |     | ●         |  |
| Katil             | 1953 | ●                   | ●      | ●               |              |                     | ●                         |        | ●       | ●       | ●       | ●         |         |      |                   |              |             |          |                   | ●    | ●           | ●          | ●            |        |                      |        |         |         |       |        |           | ●       |         | ●      | ●   |           |  |
| Hıçkırık          | 1953 | ●                   | ●      | ●               |              | ●                   | ●                         | ●      |         |         |         |           |         |      | ●                 |              |             | ●        |                   | ●    | ●           | ●          | ●            |        | ●                    |        |         |         |       |        |           |         |         |        | ●   | ●         |  |
| Meyhanecinin Kızı | 1958 | ●                   | ●      |                 |              |                     | ●                         | ●      | ●       | ●       | ●       | ●         |         |      |                   |              |             |          |                   |      |             |            |              |        |                      |        | ●       | ●       | ●     |        |           |         | ●       |        |     |           |  |
| Üç Arkadaş        | 1958 | ●                   | ●      | ●               |              |                     | ●                         | ●      |         |         | ●       | ●         | ●       | ●    |                   |              |             |          |                   |      |             |            |              | ●      | ●                    |        |         |         | ●     |        |           |         | ●       |        |     |           |  |
| Altın Kafes       | 1958 | ●                   | ●      |                 | ●            | ●                   | ●                         | ●      | ●       |         |         | ●         | ●       |      |                   | ●            | ●           |          | ●                 |      | ●           |            |              |        | ●                    |        |         | ●       |       |        |           |         |         |        |     |           |  |
| Kırık Plak        | 1959 | ●                   |        |                 |              |                     | ●                         | ●      |         |         | ●       | ●         | ●       |      |                   |              |             |          |                   |      |             |            |              | ●      | ●                    | ●      | ●       | ●       |       | ●      |           |         |         |        |     | ●         |  |

**LEJAND:**

- Ana Mekan
- Kullanılan Tüm Mekanlar

**Tablo 3.2.** Gelişim Dönemi Filmlerinde Kullanılan Simgesel Mekanlar

| FİLMLER           | YIL  | SİMGESEL MEKANLAR |          |         |         |         |         |         |       |         |       |        |         |        |         |           |       |                |                 |                    |                 |                   |             |              |                |             |                    |                 |              |                    |                |                           |                  |                           |   |
|-------------------|------|-------------------|----------|---------|---------|---------|---------|---------|-------|---------|-------|--------|---------|--------|---------|-----------|-------|----------------|-----------------|--------------------|-----------------|-------------------|-------------|--------------|----------------|-------------|--------------------|-----------------|--------------|--------------------|----------------|---------------------------|------------------|---------------------------|---|
|                   |      | Semt İmgeleri     |          |         |         |         |         |         |       |         |       |        |         |        |         | Meydanlar |       |                | Park-Rekreasyon |                    |                 | Yapılar           |             |              | Ulaşım Aksları |             |                    |                 |              |                    |                |                           |                  |                           |   |
| Film Adı          | Yıl  | Aksaray           | Ayaspaşa | Eminönü | Sirkeci | Samatya | Harbiye | Ortaköy | Şişli | Emirgan | Bebek | Acılar | Beyoğlu | Laleli | Karaköy | Kasımpaşa | Maçka | Taksim Meydanı | Beyazıt Meydanı | Sultanhmet Meydanı | Ortaköy Meydanı | Taksim Gezi Parkı | Maçka Parkı | Boğaz Sahili | Haliç Kıyıları | Kapalıçarşı | Nuruosmaniye Camii | Haydarpaşa Garı | Hilton Oteli | Esmâ Sultan Yalısı | Galata Köprüsü | Tarihi Yarımada Caddeleri | İstiklal Caddesi | İşlevsiz Manzara N. ve A. |   |
| Kanun Namına      | 1952 | ●                 | ●        | ●       | ●       |         |         |         | 46    |         |       | ●      | ●       | ●      | ●       |           |       | ●              | ●               | ●                  |                 | ●                 |             | ●            | ●              | ●           | ●                  |                 |              |                    |                | ●                         | ●                | ●                         |   |
| Katil             | 1953 |                   | ●        | ●       | ●       |         |         |         |       |         |       |        | ●       |        |         |           |       | ●              |                 |                    |                 | ●                 |             | ●            | ●              |             |                    | ●               |              |                    |                | ●                         |                  |                           |   |
| Hıçkırık          | 1953 |                   |          |         |         |         |         |         |       |         |       |        | ●       |        |         |           |       |                | ●               |                    |                 |                   |             | ●            | ●              |             |                    | ●               |              |                    |                |                           |                  |                           | ● |
| Meyhanecinin Kızı | 1958 |                   |          |         |         | ●       |         |         |       |         |       |        |         |        |         | ●         |       |                |                 |                    |                 |                   |             | ●            | ●              |             |                    |                 |              |                    |                |                           |                  |                           |   |
| Üç Arkadaş        | 1958 |                   |          | ●       | ●       |         |         | ●       |       | ●       |       |        |         |        | ●       |           | ●     | ●              |                 | ●                  | ●               | ●                 | ●           | ●            |                |             |                    | ●               | ●            |                    |                | ●                         | ●                | ●                         | ● |
| Altın Kafes       | 1958 |                   |          | ●       | ●       | ●       | ●       | ●       |       |         |       |        |         |        |         |           |       |                |                 |                    |                 |                   |             | ●            |                |             |                    |                 |              |                    |                | ●                         | ●                |                           |   |
| Kırık Plak        | 1959 |                   |          |         |         |         |         |         |       |         |       |        |         |        |         |           |       |                |                 |                    |                 |                   |             | ●            |                |             |                    |                 |              |                    |                |                           |                  |                           | ● |

**LEJAND:**

- Kullanılan Tüm Mekanlar

**Tablo 3.3.** Gelişim Döneminde Filmlerde Kullanılan Ana ve Yan Mekanların Oransal Dağılımı (%)

|               | ANA VE YAN MEKANLAR |        |                 |              |                     |                           |      |                 |                |         |         |         |           |         |      |                   |              |             |          |               |                   |      |             |            |              |        |                      |        | Ulaşım | TOPLAM  |         |       |        |           |         |         |                |        |     |           |               |        |
|---------------|---------------------|--------|-----------------|--------------|---------------------|---------------------------|------|-----------------|----------------|---------|---------|---------|-----------|---------|------|-------------------|--------------|-------------|----------|---------------|-------------------|------|-------------|------------|--------------|--------|----------------------|--------|--------|---------|---------|-------|--------|-----------|---------|---------|----------------|--------|-----|-----------|---------------|--------|
|               | Kamusal Dış Mekan   |        |                 |              |                     |                           | Bar. | Donatı          |                |         |         |         |           |         |      |                   |              | Çalışma     |          |               |                   |      |             |            |              |        |                      | Ulaşım |        |         |         |       |        |           |         |         |                |        |     |           |               |        |
|               | Sokak/Cadde         | Meydan | Yeşil Alan/Park | Piknik Alanı | Tarihi Kent Surları | İşlevsiz Manzara N. ve A. |      | DİŞMEKAN TOPLAM | BARINMA TOPLAM | Postane | Mankeme | Hastane | Hapishane | Karakol | Cami | Okul / Üniversite | Nikah Salonu | Spor Sahası | Mezarlık | DONATI TOPLAM | Tamirhane / Garaj | Büro | Çamaşırhane | Randevuevi | Marangozhane | Matbaa | Gazino / Gece Kulübü |        | Sinema | Tiyatro | Meyhane | Kahve | Dükkan | Film Seti | Fabrika | Tersane | ÇALIŞMA TOPLAM | iskele | Gar | Havaalanı | ULAŞIM TOPLAM | TOPLAM |
| Ana Mekan (%) | 18,2                | 18,2   | 9,1             |              | 4,5                 |                           | 50,0 | 27,3            |                | 4,5     |         |         |           |         |      |                   |              |             | 4,5      | 4,5           |                   |      |             |            |              | 4,5    | 4,5                  | 4,5    |        |         |         |       |        |           |         | 18,2    |                |        |     |           | 100           |        |
| Yan Mekan (%) | 4,9                 | 3,3    | 3,3             | 1,6          |                     | 4,9                       | 18,0 | 1,6             | 3,3            | 1,6     | 4,9     | 6,6     | 8,2       | 3,3     | 1,6  | 1,6               | 1,6          | 1,6         | 34,4     | 1,6           | 1,6               | 3,3  | 1,6         | 1,6        | 1,6          | 4,9    | 1,6                  | 1,6    | 4,9    | 3,3     | 1,6     | 1,6   | 1,6    | 1,6       | 1,6     | 1,6     | 34,4           | 3,3    | 4,9 | 3,3       | 11,5          | 100    |
| TOPLAM (%)    | 8,4                 | 7,2    | 4,8             | 1,2          | 1,2                 | 3,6                       | 26,5 | 8,4             | 2,4            | 2,4     | 3,6     | 4,8     | 6,0       | 2,4     | 1,2  | 1,2               | 1,2          | 1,2         | 26,5     | 2,4           | 1,2               | 2,4  | 1,2         | 1,2        | 1,2          | 4,8    | 1,2                  | 2,4    | 4,8    | 2,4     | 1,2     | 1,2   | 1,2    | 1,2       | 30,1    | 2,4     | 3,6            | 2,4    | 8,4 | 100       |               |        |

**Tablo 3.4.** Gelişim Döneminde Filmlerde Kullanılan Simgesel Mekanların Oransal Dağılımı (%)

|   | SİMGESEL MEKANLAR |          |         |         |         |         |         |       |         |       |        |         |        |         |           |       |                      |                |                 |                     |                 |                  |                   |             |              |                |           |                   | Ulaşım A.   | TOPLAM             |                 |              |                    |                |                |                           |                  |                       |                           |
|---|-------------------|----------|---------|---------|---------|---------|---------|-------|---------|-------|--------|---------|--------|---------|-----------|-------|----------------------|----------------|-----------------|---------------------|-----------------|------------------|-------------------|-------------|--------------|----------------|-----------|-------------------|-------------|--------------------|-----------------|--------------|--------------------|----------------|----------------|---------------------------|------------------|-----------------------|---------------------------|
|   | Semt İmgeleri     |          |         |         |         |         |         |       |         |       |        |         |        |         | Meydanlar |       |                      |                | Park-Rekreasyon |                     |                 |                  | Yapılar           |             |              |                | Ulaşım A. |                   |             |                    |                 |              |                    |                |                |                           |                  |                       |                           |
| % | Aksaray           | Ayaspaşa | Eminönü | Sırkeci | Samatya | Harbiye | Ortaköy | Şişli | Emirgan | Bebek | Adalar | Beyoğlu | Laleli | Karaköy | Kasımpaşa | Maçka | SEMT İMGELERİ TOPLAM | Taksim Meydanı | Beyazıt Meydanı | Sultanahmet Meydanı | Ortaköy Meydanı | MEYDANLAR TOPLAM | Taksim Gezi Parkı | Maçka Parkı | Boğaz Sahili | Haliç Kıyıları |           | PARK-REKR. TOPLAM | Kapalıçarşı | Nuruosmaniye Camii | Haydarpaşa Garı | Hilton Oteli | Esmâ Sultan Yalısı | YAPILAR TOPLAM | Galata Köprüsü | Tarihi Yarımada Caddeleri | İstiklal Caddesi | ULAŞIM AKSLARI TOPLAM | İşlevsiz Manzara N. ve A. |
| % | 1,5               | 3,0      | 6,0     | 6,0     | 3,0     | 1,5     | 1,5     | 1,5   | 1,5     | 1,5   | 1,5    | 4,5     | 1,5    | 3,0     | 1,5       | 1,5   | 40,3                 | 4,5            | 3,0             | 3,0                 | 1,5             | 11,9             | 4,5               | 1,5         | 10,4         | 6,0            | 22,4      | 1,5               | 1,5         | 3,0                | 1,5             | 1,5          | 9,0                | 6,0            | 3,0            | 3,0                       | 11,9             | 4,5                   | 100                       |

**LEJAND:**

- Ara Toplam
- En Çok Kullanılan Mekan Grubu
- En Çok Kullanılan İlk İki Mekan

Öncelikle bu dönemde kullanılan ana ve yan mekan çizelgesine bakıldığında, ana mekanların en fazla %27,3 ile konutlar ve %18,2'lik paylarla sokak/caddeler ile meydanlar olduğu görülmektedir. Mekan gruplarından ise kamusal dış mekanlar, %50 ile en fazla kullanılan mekan grubu olmuştur.

Yan mekanlarda ise karakol kullanımı %8,2 ve hapisane kullanımı %6,6 oranlarıyla ilk iki sırada yer almaktadır. Kategorilerde ise donatılar ve çalışma işlevi, %34,4'lük paylarıyla ilk sıradadır.

Ana ve yan ayrımı yapılmaksızın genel bir değerlendirme yapıldığında, en fazla kullanılan mekanların konut(%8,4), sokak/cadde(%8,4) ve meydan(%7,2) olduğu görülmektedir. Dönem filmlerinde en çok karşılaşılan mekan grubu ise %30,1 ile çalışma işlevidir.

Simgesel mekanların dönem bazında oransal dağılım çizelgesinde ise %10,4'lük kullanım oranıyla Boğaz sahili birinci sırada yer almaktadır. İstanbul'un temsili filmlerde Boğaz ile yapılmaktadır. İkinci sırada ise %6'şarlık paylarla Eminönü, Sirkeci, Haliç ve Galata Köprüsü yer almaktadır. Simgesel mekanlarda en çok kullanılan mekan grubu %40,3 ile semt imgeleridir.

İstanbul'u bu dönemde en iyi kullanan filmlerden ilki kuşkusuz Lütfi Akad'ın *Kanun Namına*(1952)'sıdır. Kameranın ilk kez sokağa çıkarılmasıyla İstanbul'un günlük yaşantısı ilk olarak bu filmle belgelenmiştir (Algan, 2005, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* içinde). İstanbul, bu sayede doğal bir çevre olarak ilk kez perdeye yansıtılmıştır.

### **3.1.2. Olgunluk Dönemi (1960-1975)**

#### **3.1.2.1. Kentsel Gelişim**

1960 sonrası, DPT'nin kurulması, Beş Yıllık Kalkınma Planları'nın kabul edilmesi ve Doğu Marmara Kalkınma Planı'nın yapılmasına bağlı olarak İstanbul'un planlı kalkınma dönemi olarak tanımlanmaktadır (Keleş, 1993; R. Turgut, 2004). Bu dönemde kent gelişiminde tanımlanan önemli sorunlar, kentin yeni çevreyollarına bağlı olarak gelişimi, kentsel alanların (konut, sanayi, ticaret vb.) gelişen ulaşım olanaklarına bağlı olarak desantralizasyonu, hisseli mülkiyete dayalı gecekondulaşma, eski gecekondularında apartmanlaşma olarak tanımlanmaktadır (Berköz, 1991; Tekeli, 1992, *Development of Istanbul M.A.L.C.H.* içinde).



## Planlama

Türkiye’de gerçekleştirilen ilk bölge planı olan Doğu Marmara Bölge Planı, 1963-1967 yılları arasında yapılmıştır. Plana göre metropoliten kent sınırları tanımlanarak bölgenin bir bütün olarak ele alınması gerektiği vurgulanmıştır. Bu planın ardından İstanbul Sanayi İmar Planı (1966) ile İstanbul Metropoliten Alan Nazım Planı (1968-1973) çalışmalarına başlanmıştır. Ayrıca 1965 yılında İstanbul Nazım Plan Bürosu görevine başlamıştır (Keleş, 1993).

## Konut ve Kentleşme

1960 yılına dek gecekondulaşma ve kırdan kente göç hareketleri kent genelinde ciddi oranda farkedilmemiştir. Ancak 1960’lı yıllara gelindiğinde kentin gelişiminin bu yöne dayalı olarak tanımlanmaya başladığı görülmektedir. Bunun sonucunda arsa spekülasyonları ve rant kavramları ortaya çıkmıştır.

Gecekondulaşma ile beraber kent sınırları genişlemiş ve özellikle çeperlerde yoğunlaşan yeni yerleşim bölgeleri ortaya çıkmıştır. Gecekondu alanları, sanayi bölgelerinin yerseçimine göre şekillenmiştir. BM’den Jurkat’ın hazırlamış ve Tekeli’nin aktarmış olduğu 1960 verilerine göre sanayi işgücünün %74’ü çevredeki gecekondu mahallelerinden sağlanmaktadır (Tekeli, 1992, *Development of Istanbul M.A.L.C.H.* içinde). Dolayısıyla alt ve orta gelir grubu, Tarihi kent merkezinden kentin çeperlerine doğru hareket ederek kent merkezini orta gelir grubuna bırakmıştır. Üst gelir grupları ise kentin banliyöleri olan Marmara Denizi kıyısındaki yeni yerleşim alanlarında (Suadiye, Bostancı, Caddebostan gibi) barınmaya başlamıştır.

Bu dönemde yaşanan bir diğer önemli gelişme 1960 yılında kabul edilen Kooperatifleşme Kanunu ile kooperatifleşmeye yönelmesi olmuştur. Başını Ataköy(1966)’ün çektiği toplu konutlar da yaygınlaşmıştır. Ayrıca kent çeperlerinde pek çok yeni toplu konut alanı yapılmıştır.

Kent merkezinde ise artan yoğunluğa paralel olarak önce özellikle Maçka, Bakırköy, Teşvikiye, Nişantaşı, Şişli ve çevresinde, daha sonra ise eski gecekondu alanlarında apartman inşaatları artmaya başlamıştır (Kuban, 1996). Tarihi ahşap konutlardan oluşan ve Osmanlı kenti özellikleri taşıyan mahalle ölçeğindeki doku yerini kent ölçeğindeki apartmanlara bırakır.

## Çalışma

Bu dönemin ortalarına doğru artan yabancı sermaye ile özel sektör yatırımları, kentin sanayi yaşamının hızla büyümesine neden olmuştur (Kuban, 1996). Kent sınırlarının hızla büyümesi sonucunda sanayi, alınan kararlarla birlikte bir önceki dönemde bahsedilen bölgelerden de desantralize edilmeye başlanmıştır. Bu kez, sanayinin İstinye, Avcılar, Alibeyköy ve benzeri bölgelere yöneldiği görülmektedir. Küçük sanayi tesisleri ise Eminönü ve Fatih gibi tarihi kent merkezlerinde yerleşmiştir (Tekeli, 1992, *Development of Istanbul M.A.L.C.H.* içinde; Berköz, 1991).

MİA, yeni çevreyollarının etkisiyle Eminönü ve Karaköy'den Taksim-Şişli-Mecidiyeköy hattına doğru kaymış; büro ve ofis kullanımları Galata, Beyoğlu ve çevresinde yer alan ve çağın gereklerini karşılayamayan tarihi hanlardan çıkararak yeni gelişmekte olan bu alanlarda kendilerine yer bulmuştur (Dökmeci ve diğ., 1993).

## Ulaşım

Ulaşım sistemleri bu dönemde bir önceki dönemde alınan kararları takip eder ve karayoluna doğru yönelir. Çevreyolları, kentin gelişiminde belirleyici rol oynar. Raylı sistemlerin yerini trolleybüsler ve otobüsler alır; deniz taşımacılığı ise 1973 yılında tamamlanan Boğaziçi Köprüsü ile ikinci plana atılır.

### **3.1.2.2. Sinemada İstanbul'un Temsili**

“1960'ların ortalarından 1980'lerin sonlarına kadar olan dönemde, filmlerin eksenini İstanbul'un içinden dış çeperlerine kaymış, kente içeriden ve aşına bir bakışın yerini, dışarıdan ve yabancı bir bakış almış (kente yeni göç edenlerin bakışı), kentle kurulan yakınlık ve içli dışılık ilişkisi yerini giderek mücadele merkezli hasmane bir ilişkiye bırakmıştır (Suner, 2002).”

Suner'in de belirttiği ve kentin dönemsel gelişimi bölümünde de değinildiği gibi, İstanbul'un kentsel yaşamına bu dönemde damgasını vurmuş en önemli olgu kırdan kente yaşanan göç olmuştur.

## Toplumsal Yaşam ve Simgesel Mekanlar

Bir önceki dönemde filmlerin baş kahramanları İstanbullular arasından seçilirken bu dönemde kente göç edenlerin bakışı filmlerde incelenmeye başlanmıştır.

“İstanbul'un Türk sinemasındaki kullanımı iki bakış açısına dayanmıştır: Bunlardan birincisi kentlinin kente bakışı, ikincisi ise kırdan kente göç edenin kente bakışı. İstanbul, Türk sinemasında kırdan kente göç eden insanların bakışıyla değerlendirilmiştir (Evren, 2006).”

“İstanbul bu dönemde de bir önceki dönemde olduğu gibi tematik ve görsel anlamda, filmlerin vazgeçilmez arkaplanını ve başat öğesini oluşturmaktadır. Ancak artık, filmin sunduğu bakış açısı, İstanbul’un içinden, İstanbullu bir perspektif değil, İstanbul’a yeni varmış bir yolcunun, kente dışarıdan bakan bir yabancıyı perspektifidir (Suner, 2002).”

Bu kez de karşıtlığı, kent ile göç eden kesim arasında görürüz. Kent, göç eden saf ve temiz insanları yozlaştırmaktadır. Artık gelenekseli kırdan kente göç eden kesim oluşturmaktadır. Kentliler ise yozlaşan modern kesimdir.

Başrol oyuncularının canlandığı esas karakterler ise yine orta-alt kesimden gelmektedir. Yalnız bu kez orta-alt kesimi göç edenler oluşturmaktadır. Modern-geleneksel kutuplaşması yine yoz kahramanlar tarafından yoldan çıkarılmaya çalışılan saf ve temiz genç kızlar ve delikanlılar ile vurgulanmaktadır. Bu dönemde bir önceki dönemdeki gibi tekrar eden bir diğer tema, sınıflar arasında yaşanan ilişkilerdir. Bu ilişkilerin sonu pek çok filmde iyi bitmese de bazılarında başarılı olur.

Bu dönemin filmlerine de bir önceki dönemin filmlerinde olduğu gibi ‘yolculuk’ teması hakimdir. Ancak bu kez kırsal kesimden kente göç edenlerin yolculuğu sözkonusudur.

Simgesel mekanlar değişmemiş; aralarına yenileri eklenmiştir. Büyük Tarabya Otel, tıpkı Hilton gibi zenginliği temsil etmeye başlamıştır. Haydarpaşa Garı bu kez göç odaklı kullanılmaktadır; İstiklal Caddesi yine kozmopolit özellikler taşımakta olup kentin en hareketli merkezidir.



**Şekil 3.7.** *Son Kuşlar* filminden Boğaz fonu

Bu dönemde buluşma yerleri, yaşam biçimlerindeki değişikliklere paralel olarak parklardan muhallebici ve pastanelere dönüşmüştür (Evren, 2006).

### Kentleşme

İstanbul genelinde gecekondulaşmanın tanımladığı kentleşme olgusu, sinemada da olduğu gibi temsil edilmektedir. Kent sınırları gün geçtikçe büyümektedir;

dönemin sonlarına doğru çekilen filmlerde Boğaz'ın ne kadar yapılaştığı rahatlıkla görülebilir.

Kent çeperlerinde eski bostan alanlarında kırsal özellikler taşıyan gecekondu mahalleleri oluşmuştur. Bir önceki dönemde tarihi dokuda nasıl meydan ve cami varsa bu kez benzer özellikler bu gecekondu alanlarında görülmektedir. Filmlerde özellikle İstanbul'u tepeden gören boş arazilerde yapılan çekimler gecekondulaşmayı temsil etmektedir.



**Şekil 3.8.** *Diyet* filminden gecekondu inşa edilecek kent çeperleri

Gecekondulaşmanın yanısıra apartmanlaşma ve apartman yaşamı da, bu dönemin sonlarına doğru çekilen filmlerde önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Arsa spekülasyonları, filmlerde önemli bir malzeme görevi görmüştür.

İstanbul, mahalle ölçeğinden kent ölçeğine geçmiştir. Artık semtte yaşayanların birbirlerini tanımalarına olanak yoktur. Örneğin *Vesikalı Yarım* filminde bir süredir o mahallede yaşayan Halil'i henüz o mahallenin polislerinin tanımaması, *Göç Üçlemesi*'nde göç edilen mahalledekilerin tamamının tanınmaması ya da kente gelince ne yapacaklarını şaşırması kent ölçeğini vurgulamaktadır.

### Barınma

Sinemanın temel zıtlıkları ve kutuplaşması, bu dönemde temsil edilen konut dokusunda da kendini göstermektedir.

Kente göç eden kesimler, daha çok alt gelir grubundandır. Bu kesimler ilk başlarda tarihi dokuda kendilerine yer bulurken daha sonraları kent çeperlerinde kendilerine derme çatma bir-iki katlı, genellikle avlulu gecekondu yapılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi bu bölgeler kırsal özellikler taşımaktadır. Mahallenin bir camisi, önünde meydanı ve karşısında kahve yer almaktadır.

Üst gelir grupları ise kent merkezindeki apartmanlardan, bir önceki dönemde ikincil konut olarak gördüğümüz banliyö alanlarına doğru yönelmiştir. Yine kent çeperlerindeki kooperatif ve (Levent ve Ataköy gibi) toplu konutlar ilgi çekmektedir.



**Şekil 3.9.** *Vesikalı Yarım* filminden Beyoğlu'nun modern apartman dokusu



**Şekil 3.10.** *Son Kuşlar* filminden Ataköy toplu konutları

Üst gelir grubunun ikincil konut alanları ise bu dönemde kentin daha da dışına kaymıştır.

### Çalışma

Dönemin ilk yıllarında bir önceki dönem özellikleri görülmektedir. Ancak daha sonraları sanayileşmenin ilerlemesiyle fabrikalar görülmektedir. Fabrikalarda kırdan kente göç eden işçiler çalışmaktadır. Genellikle gecekondu alanları, fabrikaların çevresinde konumlandırılmıştır. (Örnek: *Karanlıkta Uyananlar, Göç Üçlemesi*)

Ayrıca seyyar satıcılık, taksi şoförlüğü, otoparkçılık gibi marjinal işler de göç eden kesim tarafından tercih edilmektedir. Tarihi Yarımada'daki hanlarda konfeksiyon işleri yapılmakta ya da inşaatta işçi olarak çalışılmaktadır.

Üst gelir grubu ise sanayileşmeyle paralel olarak fabrikatörler olmuştur. Ayrıca dönemin sonlarına doğru arsa spekülasyonları sebebiyle müteahhitler de filmlerde sıkça karşılaşılan zenginler arasına girmiştir.

Merkezi iş alanları yine Eminönü ve çevresinde yer almaktadır.

### Ulaşım

Ulaşımın, dönemin ilk yıllarında tramvay ağırlıklı olmasına karşın, kısa bir süre içinde otobüs ve trolleybüslere dönüştüğü görülmektedir. Artık karayolları önem kazanmıştır; kentin iki yakayı bağlayan bir köprüsü vardır. Trafik gün geçtikçe artmaktadır; deniz taşımacılığının yoğunluğu azalmıştır. Demiryolları göç eden kesim tarafından tercih edilmekle beraber, bu kesimlerin alt gelir grubundan olduğu düşünüldüğünde trenin ekonomik nedenlerle tercih edildiği yorumu yapılabilmektedir.



**Şekil 3.11.** *Gurbet Kuşları* filminden otobüs taşımacılığı

Otopark olgusu, *Gurbet Kuşları* filminde görüldüğü gibi hayata katılmıştır; kente göç eden 'Haybeci' ise otoparkçı olmuştur.

**Tablo 3.5.** Olgunluk Dönemi Filmlerinde Kullanılan Ana ve Yan Mekanlar

| FİLMLER                 | YIL  | ANA VE YAN MEKANLAR |        |                 |              |                           |       |        |         |         |           |         |           |               |                   |              |                      |          |                       |          |                 |          |            |        |         |       |         |                      |                     |        |         |                |           |         |              |     |           |   |  |  |
|-------------------------|------|---------------------|--------|-----------------|--------------|---------------------------|-------|--------|---------|---------|-----------|---------|-----------|---------------|-------------------|--------------|----------------------|----------|-----------------------|----------|-----------------|----------|------------|--------|---------|-------|---------|----------------------|---------------------|--------|---------|----------------|-----------|---------|--------------|-----|-----------|---|--|--|
|                         |      | Kamusal Dış Mekan   |        |                 |              |                           | B.    | Donatı |         |         |           |         |           |               |                   |              |                      | Çalışma  |                       |          |                 |          | Ulaşım     |        |         |       |         |                      |                     |        |         |                |           |         |              |     |           |   |  |  |
| Film Adı                | Yıl  | Sokak ve Caddeler   | Meydan | Yeşil Alan/Park | Piknik Alanı | İşlevsiz Manzara N. ve A. | Konut | Banka  | Postane | Hastane | Hapishane | Karakol | Kütüphane | Cami / Kilise | Okul / Üniversite | Nikah Salonu | Spor Sahası / Salonu | Mezarlık | Büro / İnşaat Şirketi | Restoran | Oto Tamirhanesi | Pansiyon | Otel / Han | Sinema | Tiyatro | Kahve | Meyhane | Gazino / Gece Kulübü | Lunapark / Müzikhol | Dükkan | Fabrika | Sendika Yapısı | Taş Ocağı | Otopark | İskele/Liman | Gar | Havaalanı |   |  |  |
| Otobüs Yolcuları        | 1961 | ●                   | ●      | ●               |              | ●                         | ●     |        |         |         |           |         |           | ●             | ●                 |              |                      | ●        |                       | ●        |                 |          |            |        |         | ●     |         |                      |                     |        |         |                |           |         |              |     |           |   |  |  |
| Gurbet Kuşları          | 1962 | ●                   | ●      |                 |              | ●                         | ●     |        |         |         |           |         |           | ●             | ●                 |              |                      |          |                       |          |                 |          |            |        | ●       | ●     |         |                      |                     | ●      |         |                |           | ●       | ●            | ●   |           |   |  |  |
| Acı Hayat               | 1963 | ●                   | ●      | ●               |              | ●                         | ●     |        |         |         |           |         |           |               |                   |              |                      | ●        | ●                     |          |                 |          |            |        |         |       | ●       |                      | ●                   |        |         |                |           |         |              |     |           |   |  |  |
| Karanlıkta Uyananlar    | 1964 | ●                   | ●      | ●               |              |                           | ●     |        |         |         |           | ●       |           |               |                   |              |                      |          |                       |          |                 |          |            |        |         | ●     |         | ●                    | ●                   |        |         |                |           |         |              | ●   |           | ● |  |  |
| Son Kuşlar              | 1965 | ●                   | ●      | ●               |              | ●                         | ●     |        |         |         |           |         |           |               | ●                 |              |                      |          |                       |          |                 |          | ●          | ●      |         |       | ●       |                      | ●                   |        |         |                |           |         |              | ●   |           | ● |  |  |
| Bitmeyen Yol            | 1965 | ●                   | ●      | ●               |              | ●                         | ●     |        |         |         |           |         |           |               |                   |              |                      |          |                       |          |                 |          |            |        |         |       | ●       | ●                    | ●                   |        |         |                |           |         |              | ●   |           | ● |  |  |
| Ah! Güzel İstanbul      | 1966 | ●                   | ●      | ●               |              |                           | ●     | ●      |         | ●       |           |         |           |               |                   |              |                      |          |                       |          |                 | ●        | ●          |        | ●       | ●     | ●       | ●                    |                     | ●      | ●       |                |           |         |              |     | ●         |   |  |  |
| Vesikalı Yarım          | 1968 | ●                   | ●      | ●               |              | ●                         | ●     |        |         | ●       |           | ●       |           | ●             |                   |              |                      |          |                       | ●        |                 |          |            |        | ●       | ●     | ●       | ●                    |                     | ●      | ●       |                |           |         |              |     |           |   |  |  |
| Seninle Ölmek İstiyorum | 1969 | ●                   | ●      |                 |              | ●                         | ●     |        |         | ●       |           | ●       |           |               |                   |              |                      | ●        | ●                     | ●        |                 |          |            |        |         | ●     | ●       | ●                    | ●                   |        |         |                |           |         |              |     |           |   |  |  |
| Gelinlik Kızlar         | 1972 | ●                   | ●      | ●               |              | ●                         | ●     |        |         |         | ●         | ●       |           | ●             |                   |              | ●                    |          |                       |          |                 |          |            |        |         |       | ●       | ●                    | ●                   |        |         |                |           |         |              |     |           |   |  |  |
| Gelin                   | 1973 | ●                   | ●      |                 |              |                           | ●     |        |         | ●       |           |         |           |               |                   |              |                      | ●        |                       |          |                 |          |            |        |         |       |         |                      |                     |        |         |                |           |         |              |     | ●         |   |  |  |
| Düğün                   | 1973 | ●                   | ●      | ●               |              |                           | ●     |        |         |         |           | ●       |           |               | ●                 |              |                      |          |                       |          |                 |          | ●          |        |         |       |         |                      |                     |        |         |                |           |         |              |     |           | ● |  |  |
| Diyet                   | 1974 | ●                   | ●      | ●               | ●            | ●                         | ●     |        |         | ●       |           |         |           |               |                   |              |                      |          |                       |          |                 |          |            |        |         |       |         |                      | ●                   | ●      |         |                |           |         |              |     |           |   |  |  |
| Arkadaş                 | 1974 | ●                   |        |                 | ●            |                           | ●     |        |         |         |           |         |           |               |                   |              | ●                    | ●        | ●                     |          |                 |          |            |        |         | ●     | ●       |                      | ●                   |        |         |                |           |         |              |     |           | ● |  |  |

LEJAND:

- Ana Mekan
- Kullanılan Tüm Mekanlar





**Tablo 3.7. Olgunluk Döneminde Filmlerde Kullanılan Ana ve Yan Mekanların Oransal Dağılımı (%)**

|               |  | ANA VE YAN MEKANLAR |        |                 |              |                           |                 |                |        |         |           |         |           |               |                   |              |                      |          |               |                       |          |                 |          |            |        |         |       |         |                      |                     |        |         |                |           |                |         |              |     |           |               |        |
|---------------|--|---------------------|--------|-----------------|--------------|---------------------------|-----------------|----------------|--------|---------|-----------|---------|-----------|---------------|-------------------|--------------|----------------------|----------|---------------|-----------------------|----------|-----------------|----------|------------|--------|---------|-------|---------|----------------------|---------------------|--------|---------|----------------|-----------|----------------|---------|--------------|-----|-----------|---------------|--------|
|               |  | Kamusal Dış Mekan   |        |                 |              |                           | B.              |                | Donatı |         |           |         |           |               |                   |              |                      |          | Çalışma       |                       |          |                 |          |            |        |         |       |         | Ulaşım               |                     |        |         |                |           |                |         |              |     |           |               |        |
|               |  | Sokak /Cadde        | Meydan | Yeşil Alan/Park | Piknik Alanı | İşlevsiz Manzara N. ve A. | DİŞMEKAN TOPLAM | BARINMA TOPLAM | Banka  | Hastane | Hapishane | Karakol | Kütüphane | Cami / Kilise | Okul / Üniversite | Nikah Salonu | Spor Sahası / Salonu | Mezarlık | DONATI TOPLAM | Büro / İnşaat Şirketi | Restoran | Oto Tamirhanesi | Pansiyon | Otel / Han | Sinema | Tiyatro | Kahve | Meyhane | Gazino / Gece Kulübü | Lunapark / Müzikhol | Dükkan | Fabrika | Sendika Yapısı | Taş Ocağı | ÇALIŞMA TOPLAM | Otopark | İskele/Liman | Gar | Havaalanı | ULAŞIM TOPLAM | TOPLAM |
| Ana Mekan (%) |  | 32,0                | 4,0    | 4,0             |              | 8,0                       | 48,0            | 32,0           |        |         |           |         |           |               |                   |              |                      |          |               |                       |          |                 |          |            |        |         |       |         | 4,0                  |                     | 4,0    | 12,0    |                |           | 20,0           |         |              |     |           |               | 100    |
| Yan Mekan (%) |  | 4,8                 | 9,7    | 7,3             | 1,6          | 5,6                       | 29,0            | 4,8            | 0,8    | 4,0     | 0,8       | 2,4     | 0,8       | 1,6           | 3,2               | 0,8          | 1,6                  | 2,4      | 18,5          | 3,2                   | 2,4      | 0,8             | 0,8      | 2,4        | 0,8    | 0,8     | 3,2   | 4,0     | 7,3                  | 1,6                 | 7,3    | 2,4     | 0,8            | 0,8       | 38,7           | 0,8     | 4,0          | 3,2 | 0,8       | 100           |        |
| TOPLAM (%)    |  | 9,4                 | 8,7    | 6,7             | 1,3          | 6,0                       | 32,2            | 9,4            | 0,7    | 3,4     | 0,7       | 2,0     | 0,7       | 1,3           | 2,7               | 0,7          | 1,3                  | 2,0      | 15,4          | 2,7                   | 2,0      | 0,7             | 0,7      | 2,0        | 0,7    | 0,7     | 2,7   | 3,4     | 6,7                  | 1,3                 | 6,7    | 4,0     | 0,7            | 0,7       | 35,6           | 0,7     | 3,4          | 2,7 | 0,7       | 100           |        |

**Tablo 3.8. Olgunluk Döneminde Filmlerde Kullanılan Sembolik Mekanların Oransal Dağılımı (%)**

|   |  | SİMGESEL MEKANLAR |         |         |            |         |        |          |         |         |           |           |         |        |       |          |                 |                 |         |                |                    |                |                 |                     |                    |                         |                  |                   |                       |               |              |                |                   |                            |                           |                 |              |          |              |                |                           |                     |                  |                    |                |                       |                           |        |
|---|--|-------------------|---------|---------|------------|---------|--------|----------|---------|---------|-----------|-----------|---------|--------|-------|----------|-----------------|-----------------|---------|----------------|--------------------|----------------|-----------------|---------------------|--------------------|-------------------------|------------------|-------------------|-----------------------|---------------|--------------|----------------|-------------------|----------------------------|---------------------------|-----------------|--------------|----------|--------------|----------------|---------------------------|---------------------|------------------|--------------------|----------------|-----------------------|---------------------------|--------|
|   |  | Semt İmgesi       |         |         |            |         |        |          |         |         |           | Meydanlar |         |        |       |          | Park-Rekreasyon |                 |         |                |                    | Yapılar        |                 |                     |                    |                         | Ulaşım Aksları   |                   |                       |               |              |                |                   |                            |                           |                 |              |          |              |                |                           |                     |                  |                    |                |                       |                           |        |
|   |  | Sirkeci           | Eminönü | Karaköy | Mahmutpaşa | Kabataş | Galata | Cihangir | Beyoğlu | Tarabya | Sarışhane | Üsküdar   | Samatya | Ataköy | Maçka | Beşiktaş | Harbiye         | Kocamustafapaşa | Aksaray | Hanlar Bölgesi | SEMT İMGESİ TOPLAM | Taksim Meydanı | Beyazıt Meydanı | Sultanahmet Meydanı | Dolmabahçe Meydanı | Kocamustafapaşa Meydanı | MEYDANLAR TOPLAM | Taksim Gezi Parkı | Maçka Demokrasi Parkı | Harbiye Parkı | Boğaz Sahili | Haliç Kıyıları | PARK-REKR. TOPLAM | Cemil Topuzlu A. Tiyatrosu | Lütfi Kırdar Sergi Salonu | Haydarpaşa Garı | Hilton Oteli | Taşkılla | Çiçek Pasajı | YAPILAR TOPLAM | Tarihî Yarımada Caddeleri | Sıraselvler Caddesi | İstiklal Caddesi | Cumhuriyet Caddesi | Galata Köprüsü | ULAŞIM AKSLARI TOPLAM | İşlevsiz Manzara N. ve A. | TOPLAM |
| % |  | 3,3               | 2,5     | 3,3     | 3,3        | 2,6     | 3,5    | 0,9      | 4,3     | 0,9     | 0,9       | 0,9       | 0,9     | 3,5    | 1,7   | 1,7      | 0,9             | 0,9             | 0,9     | 38,3           | 2,6                | 0,9            | 2,6             | 0,9                 | 0,9                | 0,9                     | 7,8              | 1,7               | 1,7                   | 0,9           | 3,3          | 4,3            | 20,0              | 0,9                        | 2,6                       | 3,5             | 3,5          | 2,6      | 0,9          | 33,3           | 3,5                       | 0,9                 | 3,5              | 0,9                | 3,5            | 12,2                  | 7,8                       | 100    |

**LEJAND:**

- Ara Toplam
- En Çok Kullanılan Mekan Grubu
- En Çok Kullanılan İlk İki Mekan

“Olgunluk” dönemi filmlerinin ana ve yan mekanlarındaki oransal dağılımlara göre filmlerde en fazla kullanılan ana mekanlar sırasıyla konut(%32) ve sokak/cadde(%32) ile fabrika(%12) olmuştur. Bu dönemde sanayileşme, beraberinde fabrikaların artmasını ve işçi sınıfının ortaya çıkmasını getirmiştir. Ana mekanlarda en fazla kullanılan mekan grubu %48 ile dış mekan grubudur.

Filmlerde en fazla kullanılan yan mekanlar ise %9,7 ile meydanlar, %7,3'er paylarla da yeşil alan/parklar, gazino/gece kulüpleri ile dükkanlardır. %38,7'lik kullanımla çalışma işlevli mekan grubu en çok kullanılan yan mekan grubu olmuştur.

Genel mekan kullanımı değerlendirmesine göre en fazla kullanılan mekanlar %9,7'şer payla konutlar ve sokak/caddelerdir. %35,6 ile çalışma işlevli mekanlar, mekan gruplarına göre en fazla mekan kullanımını gerçekleştirmiştir.

Simgesel mekanların dağılımında ise %11,3 ile Boğaz sahili ve %7,8 ile işlevsiz manzara noktaları ve araziler ilk sıralarda yer almaktadır. Bu araziler daha önceki bölümlerde de değinildiği gibi bu dönemde gecekondulaşmayı temsil etmektedir. Mekan grubu olarak en fazla kullanılan grup ise %38,3 ile semt imgeleridir.

Bu dönemde çekilen bazı filmler özel olarak incelenmiştir. *Vesikalı Yarım*(1968)'de mekanın tümüyle öykünün belirleyici ögesi olmasına çalışılmıştır. Örneğin kahramanların ilişkileri hakkında konuştuğu bir dış sahnede, sokağın iki yakasında duvarlar bulunmaktadır. Bu duvarlar ilişkiyi simgelemektedir. Ayrıca sahildeki meyhane sahnesinde arkadan geçen vapur özel olarak ayarlanmıştır (Önal, 2006).

*Gelin*, *Düğün* ve *Diyet*'ten oluşan *Göç Üçlemesi*'nde ise dış mekan kullanımı oldukça azdır. Bunun nedeni, kentin göç eden kesim tarafından nasıl görüldüğünün ve deneyimlendiğinin filmde ön plana çıkarılmaya çalışılmasıdır.

“Akad bu filmde (*Gelin*) sınıfsal ilişkileri, köyden kente göçü, göç edenlerin sermaye biriktirme tarzlarını, bunun için göze aldıklarını günışığına çıkardığı kadar, törelerin ve geleneksel aile ilişkilerinin kapitalizmin yasaları gereği nasıl vahşileşebileceğini, bu acımasız dönüşüm sürecini olanca çıplaklığı ve hoyratlığı ile gözler önüne sermiştir. (...) Mesele sadece büyük şehirde perişan olanların hikayesi değildir.(...) Filmin büyük kısmı ev içinde, bahçe avlusunda ve küçük bakkal dükkanında geçiyor. Kenti bir kez, çok kısa bir sahne (hastaneye gidiş) görüyoruz (Algan, 2005, *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* içinde).”

*Gelin* filminde aile daha yeni göç etmiştir; bilinçsizdir. Filmin sonunda oğullarını kente kurban ederler. *Düğün* filminde ise artık aile bilinçlenmeye başlamıştır. Ayrıca lahmacun satıcılığı ile kent yaşamına katılmanın yollarını bulmuştur. *Diyet*'te ise aile artık sendikali bile olmuştur (Öztürk, 2002). Sosyal haklarının farkındadır.

### 3.1.3. Bireyseller Dönemi (1980-1990)

#### 3.1.3.1. Kentsel Gelişim

Bu dönemde kent formunu etkileyen en önemli etmen, küreselleşme ve uluslararası yatırımlardır. Ekonomik anlamda canlanan İstanbul mekansal boyutta önemli sorunların yaşandığı bir metropol haline gelmiştir (R. Turgut, 2004). Bu döneme 1950'lerdeki Menderes operasyonları gibi ulaşım ağırlıklı Dalan operasyonları damgasını vurmuştur.

#### Planlama

1980 yılında, bugüne dek onaylanamamış olan İstanbul Metropolitan Alan Nazım İmar Planı onaylanmıştır. Bu dönemde planlama alanında 1980 darbesinin etkisiyle merkeziyetçi bir tutum sergilenmiştir. Ancak 1984 seçimleriyle İstanbul'da her ilçede bir belediye kurulmuş ve belediye başkanları seçilmiştir (Keleş, 1993).

#### Kentleşme ve Konut

Metropolitan alan sınırlarının Tekirdağ ve Hereke'ye kadar uzandığı 1980'li yıllarda İstanbul ikinci bir göç dalgasıyla karşı karşıya kalmıştır (Keleş, 1995, *İstanbul ve Göç* içinde). Bu göç dalgasıyla, 1950'lerde Zeytinburnu'ndaki derme çatma gecekondular yerleşmeleri yerine yüksek katlı apartmanlardan ve dükkanlardan oluşan mahalleler kurulmuştur.

Metropolün sınırlarının zorlanmasıyla var olan yoğunluklar artmış; üst gelir grubu yapılan Boğaz köprülerinin etkisiyle Marmara denizi ve çevresinden kentin kuzeyindeki banliyö alanlarına doğru yönelmiştir (Berköz, 1991). Bu dönemde ikincil konut alanlarının tamamı da sürekli iskan alanlarına dahil olmuştur (Kuban, 1996). Bir önceki dönemdeki kent ölçeği değişerek metropol ölçeğine dönüşmüştür.

#### Çalışma

İstanbul, 1980 sonrasında perakende ticaretin yoğun olarak yapıldığı bir metropol haline gelmiştir. MİA, 1980 sonrası dönemde Beşiktaş-Maslak aksına kaymıştır (Berköz, 1991; Dökmeci ve diğ., 1993).

Kent içindeki liman aktiviteleri ile Haliç çevresindeki sanayi alanları ve toptancı halleri kaldırılmıştır. Büyük üretim birimleri, İstanbul merkezinden Kocaeli, Sakarya gibi çevre illere taşınmıştır (Kuban, 1996).

## Ulaşım

Dalan operasyonları ile açılan bulvarlar, tarihi dokunun yıkılmasına neden olmuştur. Ulaşım karayolları odaklıdır. Deniz taşımacılığı da her ne kadar diğer dönemlerde olduğu gibi olmasa da etkindir.

### **3.1.3.2. Sinemada İstanbul'un Temsili**

1980'li yıllar, darbenin etkisiyle sinemada toplumsal sorunlardan bireysel sorunlara yönelinen yıllar olmuştur. Dolayısıyla bu yıllarda sinema, bireyselleşen döneme girmiştir. Dönemin filmleri, daha çok marjinal kesimlerin yaşantılarını ele almaktadır. Ayrıca bu yıllarda Türkiye'nin yabancı sermayeye açılması ve göç eden ikinci kesimle birlikte "arabeskleşme" olgusunun hayat bulması ile eski değerlerin korunması ve yaşatılması konuları da filmlerde sıkça kendine yer bulmaktadır.

Bu dönemde filmlerde dış mekan kullanımlarının görece büyük oranda azaldığı görülmektedir.

## Toplumsal Yaşam ve Simgesel Mekanlar

Bu dönemde filmlerde kahramanların iki farklı bakış açısı incelenmektedir. Bunlardan birincisi, değişen yaşama ayak uydurmakta zorlanan eski İstanbulludur. Diğeri ise kente dışarıdan göç etmiş bireylerin bakış açısıdır.

Bu dönemde modern- geleneksel kutuplaşması şekil değiştirerek eski değerler ve arabesk kültürü kutuplaşmasına dönüşmüştür. Ancak bu kez biri iyi, biri kötü değildir. İkisinin de kendine göre iyi ve kötü özellikleri vardır.

Başrol kahramanları da artık karma özellikler göstermeye başlamıştır. Kentli kesim de, kırdan göç etmiş kesim de görülmektedir. Aşk ilişkileri de genellikle farklı sınıflar arasında yaşanmaktadır. Bu aslında açıkça sınıfların giderek birbirine karışmaya başladığını ifade etmektedir.

'Yolculuk' teması da şekil değiştirmiştir. Artık "kente gelme" ya da "kentten gitme" sözkonusudur. *At* filminde kahraman ölünce, oğlu köyüne geri döner. Ya da *A Ay* filminde kentten uzaklaşmak için Adalar'a giderler.

Dış mekanların kullanımı azaldığından ötürü simgesel mekanlarda da bir seyrekleşme görülmektedir. Haydarpaşa Garı, yine göç temalı kullanılmıştır. İstiklal Caddesi de, her dönemde olduğu gibi bu dönemde de önemli bir simgesel mekan olmuştur. Ancak bu dönemde dış mekan çekimleri mekan değil, insan odaklıdır.



**Şekil 3.12.** A Ay filminden Beyoğlu'nda Avrupa Pasajı

Yaşam biçimlerinin değişmesiyle buluşma yerleri barlar ve gece kulüplerine dönüşmüştür (Evren, 2006).

### Kentleşme

Kentler, ikinci büyük göç dalgasıyla karşı karşıya kalmıştır. Artık İstanbul bir metropoldür. Sınırları Tekirdağ ve Hereke'ye dayanmıştır. Korular dışında Boğaz'da yapılaşmamış fazla bölge kalmamıştır. Kentin mutluluk vadeden bir yer olarak tasvir edilmesi sıklıkla görülmekle beraber, aynı zamanda bir karabasan olarak da tasvir edilmiştir.

Kent merkezindeki tarihi dokuda marjinal kesimler barınmaktadır. Eski kenti çoklukla göç edenler ele geçirmiştir. Eski İstanbullu zengin aileler ise aileden kalan yalılarını satıp apartman yaşamına geçmeyi düşünmektedir. Artık tüm kent apartmanlarda barınmaktadır.

İstanbul'un ölçeği, kentten metropole dönüş yaşamıştır. *At* filminde sokaklarda seyyar satıcılık yapan kahraman kaybolunca akşama kadar dolaşır ve herhangi bir nirengi noktası bulamaz; sonunda otobana çıkar. *Hanım*'da Boğaz'da motorla kenti gezen kahramanlar kentin büyüklüğü karşısında ne yapacaklarını şaşırırlar. Kent, küçük insanları yutan bir ejderha olarak görülmektedir (Öztürk, 2004).

### Barınma

Kent yine farklı gelir gruplarının farklı bölgelerde barınmasını beraberinde getirmiştir.

Kente göç eden ya da etmiş olan kesimler kent merkezinde ve tarihi dokuda barınmaya başlamıştır. Azınlıklardan kalan apartmanlar bunlara örnektir. En alt gelir grupları ise Tarihi Yarımada'daki eski hanlarda barınmaya çalışmaktadır.

Üst gelir grupları, ailelerinden kalan Boğaz kıyısındaki yalı ya da köşklere barınmakta ve apartman yaşamına geçmeyi planlamaktadır.



**Şekil 3.13.** *Hanım* filminden Emirgan'da bahçe içinde ahşap köşk

Neredeyse tüm gelir grupları apartmanlarda ikamet etmektedir.

İstanbul içinde ikincil konut kullanımı kalmamıştır. Ancak Adalar'da seyrek kullanım bulunmaktadır.

### Çalışma

Marjinal kesim, marjinal işlerde çalışmaya başlamıştır. Artık şarkıcılık, seyyar satıcılık, bar kadınlığı, pazarlamacılık ve benzeri işlere sahip kahramanlar filmlerde yer almaktadır. Sıradan insanların yaşamları filmlere konu olmamaktadır. Zira küçük insanlar daha acıdır (Evren, 2006).



**Şekil 3.14.** *At* filminden seyyar satıcılar

Üst gelir grupları ise entelektüeldir ve 'bohem' yaşarlar. Hepsi okumuştur. Meslekler farklılık gösterir.

Merkezi iş alanları her ne kadar Eminönü ve çevresinde yer alsa da bu bölgelerin alt gelir gruplarına yöneldiği gözlerden kaçmamaktadır.

## Ulaşım

Kentin ulaşım sistemi, otobüsler üzerine kuruludur. Deniz taşımacılığı da yine sık olmamakla beraber kullanılmaktadır. Tren, bir önceki dönemde olduğu gibi yine alt gelir grubu ve göç eden kesimler tarafından tercih edilmektedir.

**Tablo 3.9.** Bireyseller Dönemi Filmlerinde Kullanılan Ana ve Yan Mekanlar

| FİLMLER                       | YIL  | ANA VE YAN MEKANLAR |        |                 |                           |        |                 |          |         |           |      |              |             |         |        |              |           |        |         |      |     |            |        |     |  |
|-------------------------------|------|---------------------|--------|-----------------|---------------------------|--------|-----------------|----------|---------|-----------|------|--------------|-------------|---------|--------|--------------|-----------|--------|---------|------|-----|------------|--------|-----|--|
|                               |      | Kamusal Dış Mekan   |        |                 | B.                        | Donatı |                 |          |         | Çalışma   |      |              |             |         |        |              | Ulaşım    |        |         |      |     |            |        |     |  |
| Film Adı                      | Yıl  | Sokak ve Caddede    | Meydan | Yeşil Alan/Park | İşlevsiz Manzara N. ve A. | Pazar  | Konut (Barınak) | Manastır | Hastane | Yetimhane | Okul | Kahve / Kafe | Çay Bahçesi | Meyhane | Sinema | Bar / Gazino | Film Seti | Dükkan | Fabrika | Otel | Han | Randevuevi | iskele | Gar |  |
| At                            | 1981 | ●                   | ●      |                 | ●                         | ●      | ●               |          |         |           |      | ●            |             |         |        |              |           | ●      | ●       |      | ●   |            |        | ●   |  |
| Asiye Nasıl Kurtulur?         | 1986 | ●                   | ●      |                 |                           |        | ●               |          |         |           |      | ●            |             |         |        |              |           | ●      | ●       |      | ●   | ●          |        |     |  |
| Hayallerim, Aşkım ve Sen      | 1987 | ●                   |        |                 |                           |        | ●               |          |         | ●         |      | ●            | ●           | ●       |        | ●            | ●         |        |         |      |     |            |        |     |  |
| Hanım                         | 1988 | ●                   | ●      |                 |                           |        | ●               |          |         |           |      | ●            |             |         |        |              |           |        |         |      |     |            |        |     |  |
| A Ay                          | 1988 | ●                   | ●      | ●               | ●                         |        | ●               | ●        |         |           |      | ●            |             |         |        |              |           |        |         |      |     |            | ●      |     |  |
| Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu | 1990 | ●                   |        | ●               | ●                         |        | ●               |          | ●       |           |      |              |             | ●       |        | ●            |           | ●      |         | ●    |     |            |        |     |  |

**LEJAND:**

- Ana Mekan
- Kullanılan Tüm Mekanlar



**Tablo 3.10.** Bireyseller Dönemi Filmlerinde Kullanılan Sembolik Mekanlar

| FİLMLER                       | YIL  | SİMGESEL MEKANLAR |         |         |            |         |          |        |        |              |         |                |               |              |                |                |                 |               |                 |                |                |                  |                           |                  |              |                           |
|-------------------------------|------|-------------------|---------|---------|------------|---------|----------|--------|--------|--------------|---------|----------------|---------------|--------------|----------------|----------------|-----------------|---------------|-----------------|----------------|----------------|------------------|---------------------------|------------------|--------------|---------------------------|
|                               |      | Semt İmgesi       |         |         |            |         |          |        |        |              |         | Park-Rekr.     | M.            | Yapılar      |                |                | Ulaşım Aksları  |               |                 |                |                |                  |                           |                  |              |                           |
| Film Adı                      | Yıl  | Süleymaniye       | Beyazıt | Eminönü | Mahmutpaşa | Beyoğlu | Beşiktaş | Galata | Adalar | Rumelihisarı | Emirgan | Hanlar Bölgesi | Yıldız Korusu | Boğaz Sahili | Haliç Kıyıları | Taksim Meydanı | Haydarpaşa Garı | Avrupa Pasajı | Danışman Geçidi | Beyazıt Kulesi | Galata Köprüsü | Boğaziçi Köprüsü | Tarihi Yarımada Caddeleri | İstiklal Caddesi | Çevreyolları | İşlevsiz Manzara N. ve A. |
| At                            | 1981 | ●                 | ●       | ●       | ●          | ●       | ●        | ●      |        |              |         | ●              |               | ●            | ●              | ●              | ●               |               |                 | ●              | ●              | ●                | ●                         | ●                | ●            | ●                         |
| Asiye Nasıl Kurtulur?         | 1986 |                   |         |         |            |         |          |        |        |              |         |                |               |              |                |                |                 |               |                 |                |                |                  |                           |                  |              |                           |
| Hayallerim, Aşkım ve Sen      | 1987 |                   |         |         |            | ●       |          | ●      |        | ●            |         |                |               | ●            |                |                |                 |               | ●               |                |                |                  |                           | ●                |              |                           |
| Hanım                         | 1988 |                   |         | ●       |            |         |          |        |        |              | ●       |                |               | ●            | ●              |                |                 |               |                 |                |                |                  |                           |                  |              |                           |
| A Ay                          | 1988 |                   |         | ●       | ●          | ●       |          |        | ●      | ●            |         | ●              |               | ●            |                |                |                 | ●             |                 |                |                |                  |                           | ●                |              | ●                         |
| Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu | 1990 |                   |         |         |            | ●       | ●        |        |        |              |         | ●              |               |              |                |                |                 |               |                 |                |                |                  |                           | ●                |              |                           |

**LEJAND:**

- Kullanılan Tüm Mekanlar

## LEJAND:

- Ara Toplam  
 En Çok Kullanılan Mekan Grubu  
 En Çok Kullanılan İlk İki Mekan

Tablo 3.11. Bireyseller Döneminde Filmlerde Kullanılan Ana ve Yan Mekanların Oransal Dağılımı (%)

|              | ANA VE YAN MEKANLAR |        |                 |                        |                  |                |          |         |           |         |               |              |             |         |        |              |           |        |         |      | Ulaşım | TOPLAM     |                |        |     |               |        |     |
|--------------|---------------------|--------|-----------------|------------------------|------------------|----------------|----------|---------|-----------|---------|---------------|--------------|-------------|---------|--------|--------------|-----------|--------|---------|------|--------|------------|----------------|--------|-----|---------------|--------|-----|
|              | Kamusal Dışmekan    |        |                 |                        | B.               | Donatı         |          |         |           | Çalışma |               |              |             |         |        |              |           | Ulaşım |         |      |        |            |                |        |     |               |        |     |
|              | Sokak/Cadde         | Meydan | Yeşil Alan/Park | İşsiz Manzara N. ve A. | DIŞ MEKAN TOPLAM | BARINMA TOPLAM | Manastır | Hastane | Yetimhane | Okul    | DONATI TOPLAM | Kahve / Kafe | Çay Bahçesi | Meyhane | Sinema | Bar / Gazino | Film Seti | Dükkan | Fabrika | Otel | Han    | Randevuevi | ÇALIŞMA TOPLAM | İskele | Gar | ULAŞIM TOPLAM | TOPLAM |     |
| Ana Mekan(%) | 27,3                |        |                 | 9,1                    | 36,4             | 36,4           |          |         | 9,1       |         | 9,1           |              |             |         |        | 9,1          |           |        |         |      |        |            | 9,1            | 18,2   |     |               | 100    |     |
| Yan Mekan(%) | 8,6                 | 14,3   | 5,7             | 5,7                    | 34,3             | 5,7            | 2,9      | 2,9     |           | 2,9     | 8,6           | 8,6          | 5,7         | 5,7     | 2,9    | 2,9          | 2,9       | 5,7    | 2,9     | 2,9  | 5,7    |            |                | 45,7   | 2,9 | 2,9           | 5,7    | 100 |
| TOPLAM(%)    | 13,0                | 10,9   | 4,3             | 6,5                    | 34,8             | 13,0           | 2,2      | 2,2     | 2,2       | 2,2     | 8,7           | 6,5          | 4,3         | 4,3     | 2,2    | 4,3          | 2,2       | 4,3    | 2,2     | 2,2  | 4,3    | 2,2        | 39,1           | 2,2    | 2,2 | 4,3           | 100    |     |

Tablo 3.12. Bireyseller Döneminde Filmlerde Kullanılan Sembolik Mekanların Dağılımı (%)

|   | SİMGESEL MEKANLAR |         |         |            |         |          |        |        |              |         |                |                    |               |              |                |                   |                |                 |               |                 | Ulaşım Aksları | TOPLAM         |                |                  |                           |                  |              |                       |                        |        |
|---|-------------------|---------|---------|------------|---------|----------|--------|--------|--------------|---------|----------------|--------------------|---------------|--------------|----------------|-------------------|----------------|-----------------|---------------|-----------------|----------------|----------------|----------------|------------------|---------------------------|------------------|--------------|-----------------------|------------------------|--------|
|   | Semt İmgesi       |         |         |            |         |          |        |        |              |         | Park-Rekr.     | M.                 | Yapılar       |              |                |                   |                | Ulaşım Aksları  |               |                 |                |                |                |                  |                           |                  |              |                       |                        |        |
|   | Süleymaniye       | Beyazıt | Erinönü | Mahmutpaşa | Beyoğlu | Beşiktaş | Galata | Adalar | Rumelihisarı | Emirgan | Hanlar Bölgesi | SEMT İMGESİ TOPLAM | Yıldız Korusu | Boğaz Sahili | Haliç Kıyıları | PARK-REKR. TOPLAM | Taksim Meydanı | Haydarpaşa Garı | Avrupa Pasajı | Danışman Geçidi | Beyazıt Kulesi | YAPILAR TOPLAM | Galata Köprüsü | Boğaziçi Köprüsü | Tarihi Yarımada Caddeleri | İstiklal Caddesi | Çevreyolları | ULAŞIM AKSLARI TOPLAM | İşsiz Manzara N. ve A. | TOPLAM |
| % | 2,3               | 2,3     | 7,0     | 4,7        | 9,3     | 4,7      | 4,7    | 2,3    | 4,7          | 2,3     | 4,7            | 48,8               | 2,3           | 9,3          | 4,7            | 16,3              | 2,3            | 2,3             | 2,3           | 2,3             | 2,3            | 9,3            | 2,3            | 2,3              | 2,3                       | 9,3              | 2,3          | 18,6                  | 4,7                    | 100    |

“Bireyseller” döneminde en fazla kullanılan ana mekanlar konut(%36,4) ve sokak/caddedir(%27,3). Ana mekanlarda en fazla kullanılmış olan mekan grubu da kamusal dış mekanlar(%36,4) ve barınmadır(%36,4).

Yan mekanlar dikkate alındığında en fazla kullanılan yan mekanlar sırasıyla meydan(%14,3) ile sokak/caddeler(%8,6) olmuştur. %45,7 ile çalışma işlevli mekanlar, filmlerde en fazla rastlanılan mekan grubudur.

Tüm mekan kullanımlarına göre ise %13'er payla konut ve sokak/caddeler ile %10,9 ile meydanlar ilk sıralarda yer almaktadır. En fazla kullanılan mekan grubu çalışma işlevli mekanlardır(%39,1).

Simgesel mekanların dağılımına göre en fazla kullanılan simgesel mekanlar %9,3'lük paylarla Beyoğlu, Boğaz ve İstiklal Caddesi'dir. Grup olarak en fazla kullanım yine semt imgelerindedir(%48,8).

### 3.2. Dönemler Arası Karşılaştırmalar

Takip eden çizelgede incelenen ana başlıklar üzerinden dönemler arasındaki genel farklılaşmalar yer almaktadır.

**Tablo 3.13.** İncelenen Başlıklar Üzerinden Dönemlerin Genel Karşılaştırılması

|   | <b>Gelişim<br/>(1950-1960)</b>                     | <b>Olgunluk<br/>(1960-1975)</b>                                       | <b>Bireyseller<br/>(1980-1990)</b>                             |
|---|--|---|--|
| <b>Kent Kullanımı<br/>Ana Tema</b>        | Masalımsı Arkaplan                                 | Gecekondulaşma  | Bireysel Sorunlar ve Arabesk Kültürü                           |
| <b>Kentle İlişkili<br/>Ana Tema</b>       | Kentlilerin Konut ve Mahalle Ölçeğindeki Sorunları | Kente Göç Eden Kesimlerin Kentte Barınma Çabaları ve Kentli Sorunları | Metropol Ölçeğinde Bireysel Varolma Çabaları                   |
| <b>Kentle İlişkili<br/>Yan Tema</b>       | Yolculuk: Kentten Kaçış Hayalleri                  | Yolculuk: Kente Göç ve Kentte Barınma Çabaları                        | Yolculuk: Kentte Barınma Çabaları ve Kentten Uzaklaşma Eğilimi |
| <b>Kahramanlar</b>                        | Kentliler  | 1. Nesil Göç Edenler  | 1. veya 2. Nesil Göç Edenler ya da Eski Kentliler              |
| <b>Erkek Başrol<br/>Kahramanı</b>         | Kentliler  | Kentliler + 1. Nesil Göç Edenler                                      | 1. veya 2. Nesil Göç Edenler                                   |
| <b>Kadın Başrol<br/>Kahramanı</b>         | Kentliler  | Kentliler + 1. Nesil Göç Edenler                                      | Eski Kentliler + 1. veya 2. Nesil Göç Edenler                  |
| <b>Kent Ölçeği</b>                        | Mahalle  | Kent  | Metropol   |
| <b>Üst Gelir Grubu<br/>Birincil Konut</b> | Planlı apartman bölgeleri ve toplu konut alanları  | Marmara Denizi ya da Boğaz kıyıları ve toplu konut alanları           | Boğaz kıyısındaki köşkler ya da apartmanlar                    |
| <b>Üst Gelir Grubu<br/>İkincil Konut</b>  | Marmara Denizi ya da Boğaz kıyıları                | Kentin en dış çeperleri   | Adalar   |
| <b>Orta ve Alt Gelir<br/>Grubu Konut</b>  | Tarihi Yarımada'da eski doku                       | Tarihi doku ya da kentin çeperlerindeki gecekondu alanları            | Kent merkezindeki tarihi apartman dokusu                       |
| <b>Üst Gelir Grubu<br/>Meslek</b>         | Tüccar   | Fabrikatör, müteahhit   | Eğitilmiş değişik meslekler                                    |
| <b>Orta ve Alt Gelir<br/>Grubu Meslek</b> | Tamirci, usta                                      | İşçi, amele, marjinal işler   | Marjinal işler   |
| <b>Merkezi İş<br/>Alanları</b>            | Eminönü ve çevresi, tarihi hanlar                  | Eminönü ve çevresi  | Eminönü, Beyoğlu   |
| <b>Kent İçi Ulaşım</b>                    | Raylı sistem + deniz taşımacılığı                  | Otobüs ve trolleybüsler + deniz taşımacılığı                          | Otobüs + deniz taşımacılığı                                    |
| <b>Kent Dışı Ulaşım</b>                   | Demiryolu  | Demiryolu + Havayolu  | Demiryolu + Havayolu + Otobüs                                  |
| <b>Buluşma Yerleri</b>                    | Parklar  | Muhallebici ya da pastaneler  | Barlar   |

Çizelgede de görüldüğü gibi, izlenen filmlere dayanarak her dönemin özellikleri net olarak ortaya konulmaktadır.

Tüm dönemlerde değişmeyen öncelikli tema, modernlik ve geleneksellik karşıtlığıdır. Gerek sınıf, gerekse kentli-köylü farkları olarak ortaya çıkmış olan bu kutuplaşma, "Bireyseller" döneminde değişime uğramıştır. Bu dönemde sınıfların yavaş yavaş içiçe girmesi sözkonusu olmuştur.

Yine tüm dönemlerde üzerinde durulan ve kentle birebir ilişki içerisinde olan bir diğer yan tema yolculuktur. Bu tema yine dönemlerin içinde bulunduğu yaşam tarzlarına bağlı olarak şekil değiştirse de kente gelme ve kenti terketme kavramları hem gerçek anlamda, hem de mecazi anlamda yoğun olarak üzerinde durulan bir olgu olmuştur.

Toplumsal yaşam, “Gelişim” döneminde yalnızca İstanbullular çevresinde dönmektedir. Bu dönemde göç olgusu henüz kent genelinde belirleyici değildir. Bu nedenle toplumda kutuplaşma, gelir dağılımları üzerinden yapılmaktadır. Oysa bir sonraki dönem olan “Olgunluk” döneminde göçün filmlerde kendine önemli bir yer bulduğu görülmektedir. Dolayısıyla kutuplaşmada bu kez göç eden kesimler ve kentliler karşı karşıya gelmiştir. “Bireyseller” döneminde ise bu göç dalgaları sonucunda bir arabeskleşme ortaya çıkmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere iki sınıf birbirine karışmaya başlamıştır. Eski İstanbullular kentin sosyal yapısının uğradığı değişim karşısında rahatsızlıklarını dile getirirken göç etmiş olan kesim artık azınlık olmaktan çıkarak çoğunluğu oluşturmuş ve kendi kültürünü şekillendirmeye başlamıştır.

Başrol kahramanları da dönemler değiştikçe değişime uğramaktadır. “Gelişim” döneminde tümü kentli olan kahramanlar, “Olgunluk” döneminde kentlilerin yanısıra 1. nesil göç edenler olmuştur. “Bireyseller” döneminde ise erkek başrol kahramanlar genellikle göç edenler arasından çıkmış; kadın başrol kahramanlarda ise yalnızca göç edenlere bağlı kalınmamış, eski kentlilerin de öyküleri sinemada yer bulmuştur.

Kentin “Gelişim” döneminde mahalle ölçeğinden, “Olgunluk” döneminde kent ölçeğine geçişini ve “Bireyseller” döneminde ise metropol ölçeğine ulaştığını filmler aracılığıyla açıkça izlemek mümkün olmaktadır.

Filmlerdeki toplumsal sınıfların temsilinde, yaşanan konut bölgelerinin etkisi büyüktür. Şöyle ki, “Gelişim” döneminde orta ve alt kesimler tarihi ahşap konut dokusunda, üst gelir grupları ise modern apartmanlarda barınırken “Olgunluk” döneminde kente göç eden kesimlerin kent çeperlerinde gecekondulaştığı görülmektedir. Üst gelir grubu bu dönemde kent merkezindeki lüks apartmanlarda ve toplu konut alanlarında barınmayı tercih etmektedir. “Bireyseller” dönemi ise orta gelir grubunun kent merkezine dönüşünü beraberinde getirmiştir. Artık tarihi apartman dokusu onların barındıkları bölgelerdir. Üst gelir grupları ise kent dışına yerleşmeyi tercih etmektedir.

Üst gelir grupları ikincil konut için “Gelişim” döneminde kentin yapılaşmamış kıyı alanlarında, “Olgunluk” döneminde kentin çeperlerinde yer seçmiştir. “Bireyseller” döneminde ise ikincil konutlar her ne kadar Adalar’da olsa da, artık İstanbul’da ikincil konut kullanımı pek mümkün olamamaktadır.

Sanayileşmeyle paralel olarak yaşam biçimlerinin değişimi, filmlerde gösterilen çalışma hayatını da etkilemiştir. “Gelişim” döneminde henüz ülkede üretim yapılmadığından dolayı henüz tamirci ve usta konumundaki orta ve alt gelirli aile reisleri, “Olgunluk” döneminde işçi ve amele konumuna geçmiştir. Ayrıca dönemin sonuna doğru ortaya çıkan çeşitli marjinal işler, “Bireyseller” döneminde de egemenliğini sürdürmüştür.

Üst gelir grupları ise “Gelişim” döneminde ticaretle uğraşmış; “Olgunluk” döneminde gelişmiş olan sanayileşmeyle paralel olarak fabrikatör, patlama yaşayan arsa spekülasyonlarına paralel olarak ise müteahhitliğe başlamıştır. “Bireyseller” dönemi ise net olarak tanımlanamamakla beraber, üst kesimin eğitilmiş ve entelektüel olduğu görülmektedir.

Merkezi iş alanları için Eminönü ve çevresi her dönemde sabit kalmıştır. Bir diğer önemli MİA da İstiklal Caddesi’dir. Ancak İstiklal Caddesi daha çok kozmopolitliği ve kültürel merkezi temsil etmektedir.

Ulaşım ise bu dönemlerde en net ortaya konulan kent fonksiyonudur. Kent içi ulaşımında raylı sistemin dönemlere bağlı olarak yerini nasıl sırasıyla önce trolleybüslere, sonra otobüslere bıraktığı net bir biçimde görülmektedir. Kent dışı ulaşımında ise tren taşımacılığı, her dönemde tercih edilen ulaşım biçimi olmuştur.

Tüm filmlerde kullanılan ana ve yan mekanlar ile simgesel mekanlar ve bu mekanların dağılım çizelgeleri ise takip eden sayfalarda yer almaktadır (Tablo 3.14, 3.15, 3.16 ve 3.17).

Bu çizelgelerde çıkan sonuçlara göre 1950-1990 arası dönemde İstanbul’u fon olarak kullanan Türk filmlerinde en fazla kullanılan ana mekan, %32,1 ile konut ve %26,8 ile sokak/caddedir. Genel olarak kamusal dış mekanlar grubu ise mekan grupları arasında en fazla ana mekan olarak kullanılan gruptur (%48,2).

Yan mekanlarda ilk sırada meydanlar(%8,2) gelmekte; onu %5,9’ar paylarla yeşil alan/parklar ve gazino/gece kulüpleri takip etmektedir. Yan mekanlarda en fazla kullanılan mekan grubu ise %39,5 ile çalışma işlevli mekanlar grubudur.









Genel mekan kullanımına göre ise, tüm filmler dikkate alındığında en fazla kullanılan mekanlar %9,8'er payla konutlar ve sokak/caddeler olmuştur. En fazla kullanılan mekan grubu ise %34,8 ile çalışma işlevli mekanlar grubudur.

Simgesel mekan kullanımında ise Boğaz, %11,1 ile en çok kullanılan mekan olarak saptanmıştır. Bunun nedeni Boğaz'ın İstanbul'un filmlerdeki en önemli kimlik ögesi olmasıdır. İkinci sırada %6,2 ile işlevsiz manzara noktaları ve araziler gelmektedir. Gerek fon olarak İstanbul'u kullandıklarından dolayı, gerekse gecekondulaşma ve kentin büyümesini temsil etmeleri açısından bu mekanlar sıklıkla tercih edilmiştir.

Tüm dönem filmleri dikkate alındığında dış mekan gruplarında sokak/cadde ve meydanların, donatılarda hastane ve karakolun, çalışma işlevli mekanlarda gazino/gece kulübü/bar ve meyhane-kahvenin, ulaşım işlevli mekanlarda ise iskele/liman ve garın en yüksek oranda kullanıldığı görülmektedir.

Simgesel mekanlarda ise en fazla kullanılan semt imgeleri sırasıyla Eminönü, Beyoğlu ve Sirkeci, meydanlar sırasıyla Taksim ve Sultanahmet Meydanları, park ve rekreasyon işlevli mekanlar Boğaz sahili ve Haliç kıyıları, yapılar Haydarpaşa Garı ve Hilton Oteli, ulaşım aksları ise İstiklal Caddesi ile Galata Köprüsü olarak belirlenmiştir.

Sultanahmet Meydanı, işlev değişimlerinden ve merkezin kaymasından ötürü en çok "Gelişim" ve "Olgunluk" dönemlerinde kullanılmıştır. Ancak Taksim Meydanı, tüm dönemlerde kullanılan bir simgesel mekan olmuştur.

Haydarpaşa Garı tüm dönemlerde en az bir filmde yer almaktadır. Hilton Oteli ise özellikle "Olgunluk" döneminde sıklıkla filmlerde kullanılmıştır.

Ulaşım ağları dikkate alındığında İstiklal Caddesi ve Galata Köprüsü'nün yine İstanbul'u temsiliyette önemli kimlik öğeleri olarak tüm dönemlerde kullanıldığı görülmektedir.

Takip eden sayfada dönemlerin kendi aralarındaki sonuçlar karşılaştırmalı olarak yer almaktadır (Tablo 3.18 ve 3.19).



Tüm dönemlerde konutun(sırasıyla %27,3, %32 ve %36,4) ve sokak/caddenin (sırasıyla %18,2, %32 ve %27,3) en fazla kullanılan mekanlar olduğu görülmektedir (Filmlerin kapalı mekanlara yönelmesiyle konut mekanı kullanımının giderek artış gösterdiği görülmektedir.). “Gelişim” döneminde meydanlar(%18,2), “Olgunluk” döneminde ise fabrikalar(%12) bu sıralamada yer almıştır. Meydan kullanımlarının “Gelişim” döneminde kendine daha fazla yer bulmuş olması, bu dönemde meydanların planlı kentin ayrılmaz bir parçasını oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Sanayileşme sonrasında ise “Olgunluk” dönemine rastlayan yıllarda fabrika kullanımları artmıştır.

Mekan grupları karşılaştırmasına göre tüm dönemlerde en fazla kamusal dış mekan grubu kullanılmakla beraber (sırasıyla %50, %48 ve %36,4), “Bireyseller” döneminde dış mekanların kullanımının azalmasına paralel olarak barınma da %36,4 ile kamusal dış mekanlarla birinci sırayı paylaşmıştır. Bu sonuca bakılarak kamusal dış mekanların filmlerde kullanımının giderek düştüğü söylenebilir.

Yan mekanlar ise daha ilginç sonuçlar ortaya koymaktadır. “Gelişim” döneminin en fazla tercih edilen yan mekanları karakollar(%8,2) ile hapisaneler(%6,6) iken, “Olgunluk” döneminde meydanlar(%9,7) ve yeşil alan/parklar(%7,3), gazino/gece kulüpleri(%7,3) ile dükkanlardır (%7,3). “Bireyseller” döneminde ise en fazla kullanılan yan mekanlar, meydanlar(%14,3) ve sokak/caddeler(%8,6) olmuştur. “Gelişim” döneminde öyküyü güçlendirme etkisi yaratmak amacıyla donatı alanları sıkça kullanılırken, “Olgunluk” döneminde kent meydanları, parklar kullanılmaya başlanmış; gazino/gece kulüpleri ile ticaretin artmasına paralel olarak dükkanlar sıkça kullanılmıştır. “Bireyseller” döneminde de meydanlar ve sokak/caddeler, filmlerde yalnızca yan mekan olarak kullanılmıştır.

Yan mekan grupları karşılaştırmasında ilk dönemde donatı ve çalışmanın ilk sırayı paylaştığı görülürken diğer dönemlerde yalnızca çalışma işlevli mekan grupları birinci sırada yer almaktadır.

Ana ve yan mekan ayrımı yapılmaksızın genel bir mekan değerlendirmesi yapıldığında konutlarla sokak/caddelerin her dönemde ilk sıralarda yer aldığı görülmektedir. En fazla kullanılan mekan grubu ise çalışmadır.

Boğaz sahili, her dönemde en fazla kullanılan simgesel mekan olmakla beraber (sırasıyla %10,4, %11,3 ve %9,3), “Olgunluk” döneminde işlevsiz manzara noktaları ve araziler, “Bireyseller” döneminde de Eminönü, Beyoğlu ve İstiklal Caddesi, birinci sırayı paylaşmıştır. Boğaz’ın İstanbul’u simgelemekteki kimliği hala

sürmekle beraber artık kent o kadar değişmiştir ve diğer kentlerden farklılaşmıştır ki daha farklı kimlik öğeleriyle de anlatılabilmektedir.

Simgesel mekan gruplarında ise her dönemde en fazla semt imgeleri grubu kullanılmıştır.

Buluşma yerleri üzerine Evren(2006)'in yaptığı tespite göre “Gelişim” döneminde parklar, “Olgunluk” döneminde muhallebiciler ya da pastaneler, “Bireyseller” döneminde ise gece kulüpleri ve barlar olmuştur.

Üç dönemin de yer aldığı çizelgelerde sokak/cadde, meydan, işlevsiz manzara noktaları ve araziler kullanımlarının dönemlere bağlı olarak giderek arttığı ve gar kullanımının giderek düştüğü görülmektedir. Mekan gruplandırmasında kamusal dış mekanlar ile barınma ve çalışma işlevli mekan grubu kullanımları dönemlere göre artmış, donatı ile ulaşım işlevli mekan grupları kulanımı ise azalmıştır.

Simgesel mekanların dönemlere göre karşılaştırmasındakentin iki önemli merkezi olan Eminönü ve Beyoğlu'nun tüm dönemlerde kullanılan semtler olduğu görülmektedir. Beyoğlu'nun kullanımı dönemlere göre giderek artmıştır. Taksim Meydanı da tüm dönemlerde kullanılmış olan bir simgesel mekan olmakla beraber kullanım oranları giderek düşmüştür. Galata Köprüsü de tüm dönemlerde kullanılmış, ancak giderek kullanım oranı azalmıştır. İstiklal Caddesi, oranı dönemlere göre en belirgin artış gösteren tek simgesel mekandır. Boğaz ve Haliç de her dönemde en fazla kullanılan simgesel mekanlar olmuştur. Ayrıca Haydarpaşa Garı da yine her dönemde kullanılmıştır. Ancak demiryolu taşımacılığının daha az tercih edilmeye başlanması yüzünden, garın kullanım oranı giderek azalmıştır. Mekan grupları dikkate alındığında ise semt imgesi ile ulaim işlevli mekan kullanımları artarken, meydan ile park ve rekreasyon işlevli kullanımlarında ciddi oranda düşüş yaşanmıştır.

#### 4. SONUÇ

Çalışılan tezin amacı kuramsal anlamda sinema ve kent arasındaki ilişkilerin tanımlanması yardımıyla Türk sinemasında İstanbul'un kullanımının, kentin içinde bulunduğu fiziksel, sosyo-ekonomik ve kültürel değişim süreçlerini nasıl temsil ettiğini değerlendirmek olmuştur. Sinema ve kent arasındaki kuramsal ilişki tanımlarının ardından uluslararası sinemada kentin kendine nasıl bir yer bulduğu irdelenmiştir. Ardından İstanbul, 20. yüzyılın ikinci yarısında üç farklı dönemde gelişim süreçleri bakımından incelenmiş ve bu dönemler için seçilen filmlerin, içinde bulunulan dönemi nasıl temsil ettiği yorumlanmıştır. Bu yorum yapılırken filmlerde kullanılan ana ve yan mekanlar işlevlerine göre çizelge haline getirilmiş ve simgesel mekanlar saptanmıştır. Sonuçlarla İstanbul'un dönemsel bakımdan içinde bulunduğu gelişim süreci çakıştırılarak ortak noktalar ortaya konulmuştur.

İncelenen dönemlerden birincisi 1950-1960 yılları arasında yaşanan "Gelişim" dönemidir. Bu dönemde İstanbul, kentsel gelişim bakımından sanayileşme hareketleriyle birlikte büyüme eğilimleri göstermeye başlamıştır. Kent fiziksel açıdan henüz oldukça küçüktür; planlıdır; sosyal yapı homojendir; henüz büyük bir yapılaşma başlamamıştır; mahalle ölçeği korunmaktadır; eski doku hala kullanılmakta ve apartman dokusu ise yeni yeni şekillenmektedir.

Sinemada da bu eski mahalle ölçeğinin ve tarihi dokunun kullanımını, planlı apartman dokusunun gelişimini, ikincil konut yerleşimi kararlarını, kentin çalışma alanlarını, kentlilerden oluşan homojen sosyal yapıyı ve özellikle dönemin raylı sistem ve deniz taşımacılığına dayanan ulaşım sistemlerini kapsamlı ve ayrıntılı olarak temsil etmiştir. Gelir gruplarının kent içerisindeki dağılımı da sinema yardımıyla incelenebilmektedir. Ayrıca kentin merkezi iş alanları Eminönü ve çevresinde yer almaktadır. Bu dönemde başlayan ve İstanbul'u etkisi altına alan göç dalgası ise henüz kentliler tarafından ciddi anlamda hissedilmediğinden dolayı bu dönemde temsil edilmemiştir.

Bu dönemde en fazla kullanılan mekanlar konutlar (%8,4) ve sokak/caddeler (%8,4) ile meydanlardır (%7,2). Meydanlardan Taksim (%4,5), Sultanahmet (%3,0) ve Beyazıt (%3,0) Meydanları öne çıkmıştır. Yan mekanlarda ise öykünün güçlendirilmesi açısından donatı işlevli mekanlardan karakollar (%8,2) ve

hapishaneler (%6,6) ilk sıralarda yer almaktadır. Donatı işlevli mekan grupları (%34,4) en fazla kullanılan yan mekanlar arasındadır. Boğaz bu dönemin en fazla kullanılan simgesel mekanıdır (%10,4).

Çalışma kapsamında incelenen “Olgunluk” döneminde (1960-1975) kent sanayileşmenin, göçün ve apartmanlaşmanın etkisi altına girmiştir. Bir önceki dönemde başlayan göçün hissedilir hale gelmesi, kent çeperlerinde oluşan gecekondulaşmayı körüklemiştir. Bu dönemde kent mahalle ölçeğinden kent ölçeğine geçiş yaşamıştır. Apartmanlaşma başlamış, sanayileşmenin etkisiyle fabrikalar ve imalathaneler kurulmuştur.

Sinemada da bu dönemde kentlere göç eden ve sanayileşme sonrasında işçi ve emekçi konumunda çalışmaya başlayan kesimlerin gözünden bakılmaya başlanmış, sosyal yapı çeşitlenmiş, kent ölçeği hissedilir hale gelmiş, ticaret ve sanayi sektörlerinin gelişimi, kent çeperlerinde ve özellikle sanayi alanları çevresinde yer alan gecekondu bölgeleri ile bu bölgelerin zamanla apartmanlaşması ve ulaşım sistemlerinin karayolları ağırlıklı dönüşümü açıkça temsil edilmiştir. Merkezi iş alanları kuzeye kaymaya başlamış ve Beyoğlu'nun filmlerde kullanımı, Eminönü'nü geçmese de artış göstermiştir. Bu dönemde sinema, ticari kaygılardan ötürü göç eden kesime yoğunlaşarak kentli yaşamını ihmal etmiştir.

Bu dönemde de en fazla kullanılan mekanlar konut (%9,4) ve sokak/caddelerdir (%9,4). Sanayileşmenin etkisiyle fabrikalar (%12) da ana mekan kullanımı sırasında üçüncü sıraya geçmiştir. Yan mekanlar meydanlar (%9,7), yeşil alan/parklar (%7,3), gazino/gece kulüpleri (%7,3) ile ticaretin gelişmesine paralel olarak dükkanlardır (%7,3). Boğaz sahilinin (%11,3) yanısıra, işlevsiz manzara noktaları ve araziler (%7,8) de gecekondulaşmanın temsili açısından en fazla kullanılan simgesel mekanlardan olmuştur.

Çalışma kapsamında incelenen son dönem olan sinemada “Bireyseller” dönemi (1980-1990) ise 1980 darbesinin de etkisiyle sinemada bireyselliğe dönüş yaşanan yıllardır. Kentleşme bakımından incelendiğinde kent artık bir metropoldür; apartmanlar tüm kentin egemen yapılaşma biçimidir; mevcut yoğunluklar artmış, bir önceki dönemin gecekondu alanları apartmanlaşmış, kent yeni köprülerin etkisiyle kuzeye doğru büyümeye başlamış, perakende ticaret büyük oranda artmış, sanayinin desantralizasyonu yaşanmış, ulaşım tamamen karayollarına dayanmıştır.

Sinemada toplumsal konular ihmal edildiğinden dolayı bu dönemde “acılı halk”ın öyküleri gündeme gelmeye başlamıştır. Ayrıca eski kentlilerin, yeni arabesk kültürü karşısında eskiye özlem duyması konusu da sıkça kullanılmıştır. Metropol ölçeği hissedilmektedir; apartmanlar kentin ayrılmaz bir parçası olmuştur, sosyal yapı çeşitliliğin yanısıra karma özellikler de göstermeye başlamıştır; artık kentliler azınlığı oluşturmaktadır; tüketim toplumunun ilk belirtileri görülmektedir. Beyoğlu, kentin simgesel merkezi olarak yorumlanmaktadır. Bunun tek nedeni merkezi iş alanlarının kuzeye kayma göstermiş olması değildir. Aynı zamanda marjinal kesimlerin yaşamları filmlere öykü olarak seçilmektedir. Bu kesimler de Beyoğlu ve çevresinde barınmaktadır. Bireysel sorunlara dayanma, beraberinde mekan kullanımlarının kısıtlanmasını ve kullanılan mekanlarda fiziksel çevre yerine sosyal çevrenin odak noktası olarak kullanılmasını getirmiştir. Bu sebeplerden ötürü İstanbul’un bu dönemdeki fiziksel gelişimi, sinemada yeterince verimli anlamda yansıtılamamıştır.

Bu dönemde konut (%13,0) ve sokak/caddeler (%13,0) en fazla kullanılan ana mekanlardır. Mekan gruplamasında ise kamusal dış mekan kullanımları (%36,4) ile barınma işlevli mekanlar (%36,4) ana mekanlarda birinci sıradadır. Dolayısıyla bu dönemde diğer dönemlere kıyasla dış mekan kullanımı bireysel öykülere dayanıldığı için ikinci plana atılmıştır denilebilir. Meydanlar (%14,3) ve sokak/caddeler (%8,6), en fazla kullanılan yan mekanlardan olmuştur. Simgesel mekanlarda Boğaz sahili, %9,3’lük kullanım payıyla ilk sırayı Beyoğlu ve İstiklal Caddesi ile paylaşmıştır. Bu da kent kimliğinin bu dönemde çeşitlenerek yalnızca Boğaz sahiline bağlı kalmadığını ve kentin büyük oranda değişerek kendi kimlik öğelerini şekillendirdiğini ifade etmektedir.

Dönemlere göre yapılan karşılaştırmalar, MİA’nın kuzeye doğru hareketini, değişen yaşam biçimlerinin çalışma yaşamını nasıl etkilediğini ve filmlerde “dükkan” ile “fabrika” kullanımlarının “Olgunluk” döneminde nasıl artış gösterdiğini vurgulamıştır.

Semtlerden Maçka ve fondaki Hilton Oteli, Taşkışla Binası ile Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı, “Gelişim” ve “Olgunluk” dönemi haricinde hiç kullanılmamıştır. Bunun nedeni bu dönemlerde bu bölgelerin planlı gelişimlerinden ötürü üst gelir grubu tarafından tercih edilir olmasıdır.

1980’e dek çekilen pek çok film ticari kaygılardan ötürü “aşk” ve “toplumsal sorunlar” teması üzerine kuruludur. 1980’den sonra bireysel bakış açıları, çekilen



filmlerde daha özgün ve farklı temalara dayanan anlatımların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Filmlerin tümünde bir yan tema olarak kente gelme ve kenti terketme kavramlarına dayanılarak kullanılan “yolculuk” teması; kentin, kişinin tüm yaşam biçimlerini gerek fiziksel, gerekse sosyal açılardan değiştirebileceğini vurgulamıştır. Bir diğer çıkarım da “yolculuk” kavramının toplumsal açıdan kültürümüzün ne denli ayrılmaz bir parçası olduğudur. Geçmişimizden gelen “göçebe hayatı” alışkanlığı, günümüzde de bir anlamda sürdürülmektedir. Kasabadan kente göç eden birey, ardından metropolde şansını aramakta, daha sonra ise çareyi yurtdışına gitmekte bulmaktadır. Kişi sürekli bir devinim halindedir.

Tez çalışması kapsamında ulaşılan verilere göre İstanbul’un, içinde bulunduğu değişim süreci Türk sineması aracılığıyla net bir şekilde ortaya konulmaktadır. 1950-1990 yılları arasında arka planında İstanbul’u kullanan Türk filmlerinin kentin içinde bulunduğu dönemin mekansal gelişim eğilimlerini, kentin sosyo-ekonomik ve kültürel durumu ile kent kimliğini temsil ettikleri varsayılmıştır. Bu temsilde rol oynayan öncelikli unsurlar ise iç göçle beraber yaşanan nüfus artışları ile kentsel büyüme, yapılaşmış ve beşeri çevrede yaşanan sosyo-kültürel ve fiziksel değişimler ile simgesel yapılar olarak kabul edilmiştir. Tez çalışması ile İstanbul kentinin Türk sinemasında içinde bulunduğu dönemde sahip olduğu fiziksel, sosyo-ekonomik ve kültürel durumu ile gelişme eğilimlerinin temsil edildiği varsayımı kanıtlanmıştır.

## KAYNAKLAR

**Abbas, A., 2003.** Cinema, The City, and The Cinematic, in *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, pp.142-156, Eds. Krause, L., & Petro, P., Rutgers University Press, USA

**Abisel, N., 1994.** Türk sinemasında film yapımı üzerine notlar, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge, İstanbul

**Adiloğlu, F., 2003.** Mekanın/Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheleler, Mekanlar, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, cilt 3*, ed. Bayraktar, D., Bağlam Yayınevi, İstanbul

**Ak, B., 2004.** Kişisel Görüşme

**Algan, N., 2005.** Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad, *Sadeliğın Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*, der. Kanbur, A., Dost Kitabevi ve Ankara Sinema Derneği, Ankara

**Aydın, E. D., 2005.** Beşinci Element Filmi Üzerine, *Yapı*, Kasım 2005, 52-54

**Baudrillard, J., 1996.** Amerika, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

**Baysan Serim, I., 2001.** Alman Sanat Sinemasında Fil(m)imarlığı, Sinema ve Mimarlık Dosyası, *Arredamento Mimarlık*, 2001/11, 88-96

**Benjamin, W., 1973.** Illuminations, Fontana, London

**Berköz, L., 1991.** Türkiye'de Metropolenleşme Sürecinde Kentsel İlişkiler Konusunda Bir Araştırma: İstanbul Metropolen Kent Örneği, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

**Bruno, G., 1993.** Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari, Princeton University Press, Princeton

**Bruno, G., 1990.** Ramble City: Postmodernism and Blade Runner, in *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, ed. Annette Kuhn, Verso, London

**Burğın, V., 1990.** Geometry and Abjection, in *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, Eds. Fletcher, J. & Benjamin, A., Routledge, London

**Clarke B., D., 1997.** Previewing the Cinematic City, *The Cinematic City*, pp.1-18, ed. Clarke B., D., Routledge, London and New York

**Daldal, A., 2003.** Toplumsal Gerçekçiliğede Doğru: 1950'lerin Sinema Ortamı, *Yeni Film Dergisi*, Nisan-Haziran, 43-51

- Davis, M., 1992.** Beyond Blade Runner: Urban Control – The Ecology of Fear, *Open Magazine Pamphlet Series*, 23, Open Media, New Jersey
- Doel, M. A., & Clarke B., D., 1997.** From Ramble City to the Screening of the Eye: Blade Runner, Death and Symbolic Exchange, *The Cinematic City*, pp.141-146, ed. Clarke B., D., Routledge, London and New York
- Doğay Örs, A., 2001.** Sinematografi ve Mimarlık, Sinema ve Mimarlık Dosyası, *Arredamento Mimarlık*, 2001/11, 73-79
- Dökmeci, V., Dülgeroğlu, Y., Akkal Berköz, L., 1993.** İstanbul Şehir Merkezi Transformasyonu ve Büro Binaları, İstanbul
- Easthope, A., 1997.** Cinécities in the Sixties, *The Cinematic City*, pp.129-139, ed. Clarke B., D., Routledge, London and New York
- Easthope, A., 2004.** Altmışlarda Sine-Kentler: Sinemada Ütopyen ve Distopyen Kent, *Kentte Sinema Sinemada Kent*, pp.127-128, der. Türkoğlu N., Öztürk, M., Aymaz, G., Habitus Yeni Hayat Kütüphanesi, İstanbul
- Eisenstein, S., 1984.** Film Duyumu, Payel Yayınevi, İstanbul
- Ersina, A., 2004.** Karamsar Gelecek Tasarımları: Distopya Kavramı Üzerinden Bilimkurgu Sineması ve Mimarlık, *Bant Dergi*, Sayı 02, Ekim 2004, 44-49
- Evren, B. 2006.** Kişisel Görüşme
- Friedberg, A., 1993.** Window Shopping: Cinema and The Postmodern, University of California Press, Berkeley
- Görgülü, T., 2005.** Tasarım Öğretisinde Disiplinlerarası Etkileşim ve Farklı Uygulamalar, *Yapı*, Kasım 2005, 47-51
- Görücü, B., 2004.** Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler, *Yeni Film Dergisi*, Temmuz-Eylül, 42-52
- Grazzini, G., 1989.** Fellini Fellini'yi Anlatıyor, Afa Yayınları, İstanbul
- Harvey, D., 1990.** Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul
- Heath, S., 1986.** Narrative Space, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, New York
- İlal, E., 1987.** On Turkish Cinema, *Film and Politics in The Third World*, ed. Downing, J. D. H., Autonomedia, New York
- Kaçmaz, G., 2001.** Fellini Sinemasında Mekan ve Mimarlığa İlişkin Temalar, Sinema ve Mimarlık Dosyası, *Arredamento Mimarlık*, 2001/11, 97-102
- Kale, G., 2004.** Antonioni'den Godard'a Filmlerdeki Mekan İmgelerinin Duyumsattıkları, *Arredamento Mimarlık*, 05/2004, 102-110
- Kanbur, A., 2005.** Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad, Dost Kitabevi ve Ankara Sinema Derneği, Ankara

- Kaplan, Y., 2003.** Türk Sineması, *Dünya Sinema Tarihi*, pp.740-745, ed. Nowell-Smith, G., Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Keleş, R., 1995.** *İstanbul ve Göç: Bir Şehrin Karakter Değişimi*, Konferans Bildirileri 22 Aralık 1994, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul
- Keleş, R., 1993.** Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, Ankara
- Kınayoğlu, G., 2001.** Saniyede 24 Kare Ütopya, Sinema ve Mimarlık Dosyası, *Arredamento Mimarlık*, 2001/11, 80-81
- Kirel S., 2004.** Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması, *Kültürel Üretim Alanları: Renkli Atlas*, der. Nurçay Türkoğlu, Babil Yayıncılık, İstanbul
- Kretzschmar, L., 2002.** Is Cinema Renewing Itself?, in *Film-Philosophy*, vol.6, no.15, July 2002
- Kuban, D., 1996.** İstanbul: Bir Kent Tarihi, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul
- Kutucu, S., 2003.** Sinemada Marjinallik ve Mekan, Marjinal Mekanlar Dosyası, *EgeMimarlık*, Ocak 2003, 26-28
- Lindgerten, E., 1948.** The Art of The Film, Allen and Unwin, London
- Lynch, K., 1981.** A Theory of Good City Form, The MIT Press, Cambridge
- Marie, M., 2004.** Filmlerde Kentsel Tema, *Kentte Sinema Sinemada Kent*, pp.59, der. Türkoğlu N., Öztürk, M., Aymaz, G., Habitus Yeni Hayat Kütüphanesi, İstanbul
- Milner, A., 2004.** Darker Cities: Urban Dystopia and Science Fiction Cinema, in *International Journal of Cultural Studies*, pp.259-279, Sage Publications, vol.7(3)
- Nancy, J., 1998.** The Sense of The World, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Neumann, D., 1999.** Film Architecture from Metropolis to Blade Runner, Prestel, Münih, Londra, New York
- Nowell-Smith, G.(ed.), 2003.** Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Ocakçı, M. & Southworth, M., 1995.** Elements of Urban Identity: The Case of Beykoz District of İstanbul, University of California at Berkeley, IURD, Working Paper: 650, Berkeley
- Ocakçı, M., 1998.** Urban Identity: The Case of Amasya in Turkey, in *European Spatial Research and Policy*, vol.5, no.2
- Orr, J., 1997.** Sinema ve Modernlik, çev. A. Bahçivan, Ark Yayınları, Ankara
- Önal, S., 2006.** 90.Yaşında Lütfi Ö. Akad ve Türk Sinemasındaki Yeri, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, 25 Mart, İstanbul

- Özakın, Ö., 2001.** Bugünün Dünyasını Geleceğe Yansıtma, Sinema ve Mimarlık Dosyası, *Arredamento Mimarlık*, 2001/11, 82-87
- Özgüç, A., 2005.** Türlerle Türk Sineması: Dönemler / Modalar / Tipler, Dünya Yayıncılık, İstanbul
- Özön, N., 1985.** Sinema, Hil Yayınları, İstanbul
- Öztürk, M., 2002.** Sinemasal Kentler, Om Yayınevi, İstanbul
- Öztürk, Z., 2003.** 1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, cilt 3, ed. Bayrakdar, D., Bağlam Yayınevi, İstanbul
- Pallasmaa, J., 2005.** Existential Space in Architecture and Cinema, *Design And Cinema Conference: Form Follows Film*, Istanbul Technical University, İstanbul, Turkey, 6-9 April
- Pertan, E. & A., 2006.** Kişisel görüşme
- Ramazanoğulları Turgut, S., 2004.** İstanbul'un Yönetimi: Bir Kent Planlama Yönetimi Denemesi, Anahtar Kitaplar, İstanbul
- Refiğ, H., 2004.** "Sinema ve Toplum" Söyleşi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Kuştepe Kampüsü
- Refiğ, H., 2005.** Kişisel Görüşme
- Rhode, E., 1976.** A History of The Cinema: From its Origins to 1970, Allen Lane, London
- Sands, P., 2003.** Global Cannibal City Machines: Recent Visions of Urban / Social Space, *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, pp. 129-141, eds. Krause, L., & Petro, P., Rutgers University Press, USA
- Scognamillo, G., 2005.** Kişisel Görüşme
- Scognamillo, G., 1990.** Türk Sinema Tarihi: İki Cilt, Metis Yayınları, İstanbul
- Shield, M. & Fitzmaurice, T., 2001.** Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context, Blackwell Publishers, Great Britain
- Shonfield, K., 2000.** Walls have feelings: architecture, film and the city, Routledge, New York
- Solomon, S.J., 1970.** Film as an Urban Art, *Carnegie Review* 22 (4), 11-19, London
- Sorlin, P., 1991.** European Cinemas, *European Societies: 1939-1990*, Routledge, London
- Suher, H., Ocakçı, M., Karabay Ayataç, H., Ertekin, Ö., 2004.** An indicator of sustainable development: Urban identity, in *ITU A/Z*, vol.1, no.2, 26-42

**Suner, A. F., 2002.** 1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Tabutta Rövaşata'da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet, *Toplum ve Bilim*, Sayı 94, Güz 2002, 86-108

**Şekeroğlu, S., 2006.** Kişisel görüşme

**Şenyapılı, Ö., 1998.** Sinema ve Tasarım, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara

**Tekeli, İ., Şenyapılı, T., Türel, A., Güvenç, M., Acar, E., 1992.** Development of İstanbul Metropolitan Area and Low Cost Housing, Turkish Social Science Association Municipality of Greater İstanbul, IULA-EMME, Int. Union of Local Authorities, Section for the Eastern Mediterranean and Middle East Region

**Tschumi, B., 1994.** Architecture and Disjunction, MIT Press, Massachusetts

**Tümertekin, E., 1997.** İstanbul: İnsan ve Mekan, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

**Türel, İ., 2001.** Sinema ve Kentsel Mekanın Dönüşümü, Sinema ve Mimarlık Dosyası, *Arredamento Mimarlık*, 2001/11, 68-72

**Uluoğlu, B., 2001.** Ustalıktan Tekniğe, Derinlikten Derinliksizliğe, Duyarlıktan Duyarsızlığa, Sinema ve Mimarlık Dosyası, *Arredamento Mimarlık*, 2001/11, 67-68

**Vardan, U., 2003.** 1980'lerden Sonra Türk Sineması, *Dünya Sinema Tarihi*, pp.745-753, ed. Nowell-Smith, G., Kabalcı Yayınevi, İstanbul

**Wiseman, N., (ed.), 1979.** The Image of The City in Cinema, York University Press, Toronto

**Deleuze, G., 1983.** Cinema 1: L'image-mouvement, çev. Ulus Baker, Les Editions de Minuit, Paris, [www.korotonomedya.net/theoria/deleuze\\_cinema\\_1.html](http://www.korotonomedya.net/theoria/deleuze_cinema_1.html) (Mart 2006)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com) (Kasım 2005 - Nisan 2006)

**Özgün, A. & Ocak, E., 1997.** kent bellek görüntü, Kör Otonomedy, [www.korotonomedya.net/theoria/KBG/Kbg.htm](http://www.korotonomedya.net/theoria/KBG/Kbg.htm), Ankara (Mart 2006)

**Öztürk, M., 2004.** Türk Sinemasında Gecekonular, European Journal of Turkish Studies, Thematic Issue No.1 - Gecekondu, [www.ejts.org/document94.html](http://www.ejts.org/document94.html) (Şubat 2006)

**Pol, E., 1999.** Urban Regeneration: Symbolism a priori - Symbolism a posteriori, [www.ub.es/escult/escult/libre/pol.html](http://www.ub.es/escult/escult/libre/pol.html) (Haziran 2006)

[www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com) (Kasım 2005 - Nisan 2006)

## ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Ankara'da doğan Zeynep ÖZDAMAR, ilk öğrenimini Özel Arı Koleji'nde, orta öğrenimini ise Ankara Cumhuriyet Lisesi'nde tamamlamıştır. 1998 yılında girdiği İTÜ Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nü 2003 yılında bitirmiş, aynı yıl İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Disiplinlerarası Kentsel Tasarım Programı'na kabul edilmiştir. 2002-2003 yılları arasında uluslararası bir gayrimenkul kuruluşu olan Colliers'da Araştırma Analisti olarak çalışmıştır. Nisan 2005'ten beri Yapı-Endüstri Merkezi'nde Araştırma Sorumlusu olarak görevini sürdürmektedir.

İlgi alanları müzik ve sinema olan ÖZDAMAR, tur rehberliği ve dj'lik de yapmaktadır.