

# KENT VE ANTI-GÖSTERİ: İSTANBUL'UN SİNE-MASAL İMGELERİ

Evinç Doğan\* & Evren Doğan

\*Akdeniz Üniversitesi Turizm Fakültesi

## Öz

Bu makale, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* başlıklı eserinden yola çıkarak kent imgesini gösteri kavramı üzerine inşa etmeye ve İstanbul imgesinin Türk sineması örneklerinde nasıl temsil edildiğini keşfetmeye çalışmaktadır. Metnin bölümleri, kent imgesini merkez alarak Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler* isimli kitabındaki bölümlerin adları üzerinden tematik olarak kurgulanmıştır. İlk bölüm, *Kentler ve Arzu*, gösteri tanımının içindeki düşlerden ve arzulardan bahsetmektedir. Arzu kavramı, meta fetişizminden yola çıkarak tüketim alışkanlıkları ve tüketilmiş kent hayatı ile ilişkilendirilmektedir. İkinci bölüm, *Kentler ve Göstergeler*, mekân üretimini göstergeler zinciri ile açıklamaya çalışır. Üçüncü ve son bölüm olan *Kentler ve Gözler* ise masalsı anlatım ve düşsel imgelerin yerini alan suçun kol gezdiği karanlık arka sokakları, acımasız hayat koşullarını ve kent imgesinin çöküşünü betimlemektedir. Bu üç tematik kategori paralelinde ilerleyen kurgusal yapıda, Türk sinemasından seçilen üç örnek film, *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) ve *Anlat İstanbul* (Kudret Sabancı, Ümit Ünal, Ömür Atay, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, 2004) sundukları farklı temsil biçimleriyle kent imgesinin barındırdığı anlamları ortaya koymaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** İstanbul, anti-gösteri, gösteri toplumu, kent imgesi, Türk sineması, sine-masal imgeler.

Bu çalışma 20 Mayıs 2018 tarihinde *sinecine* dergisine ulaşılmış;

29 Ağustos 2018 tarihinde kabul almıştır.

## City and Anti-Spectacle: Cine-Mythic Images of Istanbul

### Abstract

This paper departs from Guy Debord's *Society of the Spectacle* and seeks to explore the interrelation between the city and the cinema through construction of the city as spectacle. The structure of the paper is suggested by Italo Calvino's book *Invisible Cities*. The first part, *Cities & Desires*, tells of the phantasmagoria and desires in the definition of spectacle. Departing from meta-fetishism, the desire concept is associated with consumption habits and consumed city life. The second part, *Cities & Signs*, attempts to explain the production of space in relation to the chain of signifiers. City images are represented by the reproduction of space under the influence of social relations and their symbolic codes, which exist deep within the collective subconscious. In the third part, *Cities & Eyes*, mythic narration and fantastic images are replaced by back streets that define relentless living conditions and disruption of the city image. In line with these three thematic categories, the constructive structure reveals the meanings possessed by the city image in terms of the distinctive representation found in three examples of late Turkish cinema, *The Bandit* (Eşkıya, Yavuz Turgul, 1996), *Cholera Street* (Ağır Roman, Mustafa Altıoklar, 1997) and *Istanbul Tales* (Anlat İstanbul, Kudret Sabancı, Ümit Ünal, Ömür Atay, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, 2004).

**Keywords:** Istanbul, anti-spectacle, society of the spectacle, city image, Turkish cinema, cinemythic images.

## Giriş

Bu makalede sinemadaki ifade biçimleriyle temsil edilen kent imgesi, modern toplumla özdeşleştirilmiş gösteri değerlerine karşıt olarak anti-gösteri formunda betimlenmektedir. Bu anlamda, kapitalizmin dikte ettiği çekici kent imgesine karşıt olarak, karanlık sokaklar ve suçun kol gezdiği yerler ile temsil edilen çarpık bir kent imgesine dönüşmüştür. Makale, kurgusundan da anlaşılacağı üzere, *Gösteri Toplumunu* (Debord, 1967/ 1994) ve *Görünmez Kentler* (Calvino, 1972/2002) üzerinden tümdengelimine dayalı kavramsal bir çerçeve ve kentsel bir okuma sunar. Kentsel mekâna ait imgeler, sosyal göstergeler üzerinden kurgulanarak bozulma ve çürüme, yoksulluk, yabancılaşma, ötekileştirilme, alt-kültürler ve sınıfsal eşitsizliklere dair göstergeleri ortaya koymaktadır. "Kentın içerik olarak pek çok şeyi yitirdiği ama gösterenler düzeyinde kutsandığı bir zamanda, kente eklemlemeye çalışan insanların tutunma hikâyeleri" (Elmacı, 2006, s. 107) sinemada göstergeler yoluyla temsil edilmektedir. Sine-masal imgeler gösterendir. Bu bakımdan sinema bir araçtır. Kent ve düş ile gerçek arasında gidip gelen kent hayatı ve anti-gösteri toplumu ise gösterilendir.

Başlıkta kullanılan sine-masal (*cine-mythic*) sadece bir kelime oyunundan ibaret değildir. İstanbul'un sine-masal imgeleri temsili olarak analiz yöntemiyle ilişkilendirilmiştir. Masallar ve mitler, imgeleme işaret ederek kültürel kodlamaları semboller yoluyla kültürel bir ifade biçimine dönüştürür. Jung, kolektif bilinçdışının ürettiği mitleri "toplumların gördüğü düşler" olarak yorumlar (aktaran Indick, 2007, s. 105). Levi-Strauss, mitlerin biçimlerinden çok anlattıkları öykülerin (1986), bir başka deyişle gösterenden çok gösterilenin önemine vurgu yapar. Bu bağlamda, hikâyenin (senaryonun) anlatılma biçimine değil, kişiler arasındaki ilişkilerin ne anlama geldiğine dikkat edilmelidir. Yapısalcı yaklaşıma göre anlatıların düzenlenme biçimi (yapıları) ve bu düzenin anlamı nasıl kurduğu çözümlenmelidir. Propp (2011) *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde, masalların değişmeyen öğelerini ve anlatıyı düzenleyen ortak kodları çözümlererek, yapısalcı bir yaklaşımla masalların anlatı yapısını ortaya koymasının mümkün olduğundan bahsetmiştir. Yorumcunun yapması gereken, masallar ve mitler içerisinde kodlanan iletileri keşfetmek, kodu açmaktır.

Türk sinemasından seçilen üç örnek film, *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) ve *Anlat İstanbul* (Kudret Sabancı, Ümit Ünal, Ömür Atay, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, 2004), İstanbul'un karmaşık ve karanlık yüzünü seyirciye sunarak kenti temsil etmektedir. Seçilen üç filmin gişe başarısı göstermiş filmler arasında olması tesadüfî değildir ve kapitalist düzenin bir parçasıyken yarattıkları imgelem yoluyla bu düzene ilişkin eleştiri sunmaları açısından çarpıcıdır. Yavuz Turgul sineması Yeşilçam geleneğine yakın olması nedeniyle eski-yeni, doğu-batı gibi ikiliklerin diyalektik süreçleriyle ilgili olarak tercih edilmiş ve *Eşkîya* örneği seçilmiştir. Her ne kadar toplumsal dönüşüme paralel olarak kent heterojen bir yapıda gösterilmiş olsa da, anlatılan öykü bireyseldir ve iki kutup arasında gidip gelen bir iç hesaplaşma barındırır. *Ağır Roman* ise hemen hemen aynı dönemde çekilmiş olmasına rağmen ikiliklerden çok çoğul ve/veya çok-kültürlü bir anlatıma sahiptir. Birey vardır ama karakterler bireysel değil bir aradadır ve hatta birbirlerine rağmen var olmaya ve yaşama tutunmaya çalışırlar. Dolayısıyla, buradaki İstanbul imgesi iki kutuplu değil, çok katmanlı ve heterojendir. *Anlat İstanbul* ise 2000'li yıllarda çekilmesi nedeniyle daha geç bir örnektir ve gerek anlatım gerekse kurgu açısından diğer iki örnekten çok farklıdır. *Anlat İstanbul* zengin imgelemi, güçlü metaforları ve masallara dayalı anlatımıyla sine-masal imgenin oluştuğu örnektir. Ancak bu noktada vurgulanması gereken bu imgenin masalsı ve büyümlü değil, tam tersine acımasız gerçekliklerle dolu olmasıdır. Yeşilçam'da gördüğümüz İstanbul'un sözlü anlatı geleneği ile Anadolu'nun masalsı anlatımı yerini (ders çıkarılması gereken) batılı masallara ve modern kentin acımasızlığı neticesinde hayallerin yıkılışına bırakmıştır.

## Kentler ve Arzu

*Kentleri de rüyalar gibi arzular veya korkular kurar; söylediklerinin ana hattı gizli, kuralları saçma, verdiği umutlar aldatici, her şey, başka bir şeyi gizliyor olsa da... (Calvino, 2002, s. 87).*

Sine-masal kent, aslında gerçek kentleri anlatmakta ve temsil etmektedir. Öte yandan kent imgesi yaşam ve düş ile iç içe geçmiştir. Calvino'nun kurmaca kentleri anlattığı *Görünmez Kentler* eserinde olduğu gibi kent için yaratılan imgelem, düşlerden geriye kalanlar üzerine inşa edilir. Calvino'nun hayalperestleri, Zoebide'ye ulaşmanın peşinde düşsel bir kentte buluşurlar. Her biri, düşlerinden geriye kalanlara göre girift, birbiri içine geçmiş sokaklar yaratır (Adil, 2007, s. 89).

Calvino'nun bu büyüğü, gizli, görünmeyen kentleri ile ilişkimiz, bir bakıma rüyalarda olduğu gibidir. Calvino bunu *Görünmez Kentler*'in arka kapağında şöyle dile getirmiştir: "Belki de kent yaşamının kriz noktasına yaklaşmaktayız ve görünmez kentler, yaşanmaz hale gelen kentlerin kalbinden doğan bir rüya". Tam da bu noktada Calvino'nun, modern kent yaşamı ile kurduğu ilişki Debord'un *Gösteri Toplumu* (1994) eserinde bahsedilen imgeler ve tüketim arasındaki ilişkiye benzetilebilir. Debord, kent imgesini gösteri kavramı üzerine inşa etmekte ve yeni bir kapitalist düzene işaret etmektedir (1994). Bu yeni düzende tüketim alışkanlıkları ve imge her zamankinden daha çok önem kazanmıştır. Ancak modern kent, endüstrileşmenin ve tüketim kültürünün yarattığı değerler içinde kapitalin gösteriş ve baştan çıkarıcılığının arkasına gizlenmektedir. Gerçek yaşamdaki istek ve arzularımıza karşın, kapitalist düzen "en son teknoloji", "en son moda" ve "en güzel" olana dair düşleri ve arzuları besleyerek, sahte bir kendini gerçekleştirme ve mutluluk vaat eder (Best & Kellner, 1999, s. 133).

Benjamin (2007, s. 106-107) modern kenti tıpkı rüyalar ürettiğimiz gibi imgeler ürettiğimiz "düşsel bir dünya" olarak tanımlamıştır. Ancak semboller değişse de arkasındaki gerçekler aynı kalır (Mumford, 1961). *Anlat İstanbul*, modern kent hayatı içinde yaşanan farklı senaryoları ve aktörleri kesitirerek masalsi bir anlatım içerisinde kurgulamaktadır. Hikâyelerin ortak anlatıcısı, hayali bir kahraman olan küçük kız (Ece Hakim), İstanbul'u hiç görmemiştir ancak düşlerde en güzel şehrin İstanbul olduğunu söyler. Buna karşın, uyuyan güzel, pamuk prenses, cadı kraliçe, iyilik perileri gibi masal kahramanlarının ve şehir kurtlarının İstanbul sokaklarında gezindiği birbirleriyle kesişen hikâyeler şehrin karanlık (ve aslında gerçek) yüzünü anlatır.

Yeşilçam sinemasında İstanbul imgeleri kentin güzellikleri ve zenginlikleri ile temsil edilirken, romantize edilmiş kent hayatı ve insan ilişkileri melodram karakteristikleri ile perdeye yansıtılır. Panoramik manzaralar sunan çekimlerde değişmez mekânlar Boğaz sirtları ve Pierre Loti gibi kente kuşbakışı perspektif sunan yerler olmuştur (Ayça, 1999). Kentin sahip olduğu seyirlik manzaraları bir araya getiren bu panoramik bakış turistik (Urry & Larsen, 2012) ve aslında kente uzaktan bir bakıştır. Dorrian'a göre, yükseklik ve kente bakış arasındaki ilişki hiyerarşik bir yapı barındırır (2007). Tıpkı Babil Kulesi'nde olduğu gibi yükseklik ve güç birbiriyle ilintilidir. Bugün çok katlı rezidanslarda yaşayan kesim, kentin sokaklarında neler yaşandığından habersizdir. Kentte yaşanan kaosu, bi-

riken çöpleri, yoksulluğu görmez, belki de görmek istemez. Kendini kentten soyutlayarak, kenti adeta bir tablo gibi seyreder.

Günümüzde kentler, zaman-mekân ilişkisinin sıkıştırıldığı ve hatta Baudrillard'ın dediği gibi gösterinin sadece bakmak için olduğu, Disneyland gibi tüketilebilir mekânlar haline gelmiştir (1994, s. 13). Metalaşma arzuyu besler ve düşsel bir görüntüyü bir diğer biçimiyle fetiş görüntüsünü sergiler (Benjamin, 2007). Harvey, arzunun Marksist teori içerisinde tanımlanan meta fetişizmi kavramı ile bağlantılı olduğunu belirtir ve tüketim davranışı sonucunda arzuların karşılanması süreci ile açıklar (2000).

Kentin vitrini sürekli olarak değişirken, bu çok katlı İstanbul bonmarşesine Perahalar ön kapıdan buyur edilir ve yürüyen merdivenler ile zahmetsizce katlar arasında gezinir. Öte yandan vitrinin arkasında olup bitenler, yaşanan hayatlar bambaşkadır. İstanbul burjuvazisi kentin dışına kaçmakta ve kendilerini güvensiz koşullardan uzak tutmak amacıyla güvenli sitelere (Low, 2001) sığınmaktadır. *Eşkiya* filminde bir yanda Tarlabası sokaklarına, otel odalarındaki yoksul ve çaresiz insan yaşamlarına bakarken, diğer yanda korunaklı villasında yaşayan ve hayatta kalmanın yolu olarak suçtan beslenen bir gücü temsil eden mafya patronu Berfo'yu (Kamran Usluer) görürüz. Otuz yıl önce dağlarda yaşayan eşkiya artık şehirdedir. Oyunun kuralları değişmiştir; kapitalist düzende para en büyük güçtür ve her şeye hükmeder. Bu durum aslında çürümenin ve yıkım sürecinin bir göstergesidir, ancak sahnelendiği biçim aldatıcı bir gösteridir (Swyngedouw & Kaïka, 2003, s. 7). Castells, bunu şöyle ifade eder: "Artık sorun bir mahalledeki toplumsal yaşamın, hâkim kültür karşısında nasıl örgütlendiği değildir; sorun, çıkarları doğrultusunda yapısal olarak belirlenen toplumsal grupların arasındaki güç ilişkileridir" (1997, s. 19).

*Ağır Roman*'da hiyerarşik sınırlar çizen yüksek duvarlarla çevrelenmiş güvenli sitelerin yerine görünmez sınırlarıyla kentten soyutlanan çok katmanlı bir mahalle karşımıza çıkmaktadır. Kolera Sokağı'nın hikâyesi Dolapdere'de bir kilise görüntüsü ile başlar. Böylelikle daha en başından kentin farklı katmanları ve çok kültürlülüğü gözler önüne serilir. Kolera'da günlük hayat tüm olumsuzluklara rağmen renkli, neşeli bir görüntü sunar. Bunda Romanların ve müzik kültürünün payı da vardır. Fuhuş, hırsızlık, cinayet mekânı olan Kolera'da onurlu ve namuslu insanlar da yok değildir. Mahalleye sonradan gelen konsomatris Tina'ya

(Müjde Ar) Arap Sado (Burak Sergen) "Tina Bacı" diye seslenir. Mahallenin delikanlısı, ağır abisi olan Arap Sado'nun bu davranışı mahalleliyi koruma kollama tutumuna örnek olmasının yanında bacı kelimesi Anadolu olmayı çağrıştırmaktadır ve bu anlamda doğu-batı karşılaşmasını akla getirmektedir. Arap Sado'nun ölümüyle mahallenin bitirimi olmaya soyunan Salih (Okan Bayülgen), mahalleye düzeni getiren adam olacaktır ancak bunu yaparken suç dünyasının kirli kurallarıyla oynar. Kolera Sokağı'nın sakinleri, bir yandan bu çeşitliliği temsil ederken, diğer yandan bir kent merkezinde yaşamalarına karşılık, kent ile iletişim kurmayan, kendi sınırları içerisinde yarattığı düzene göre yaşayan bir toplumu betimlemektedir: "Ağır Roman şu yaşanan şizofrenik rüyanın şimdilik tek yazılı belgesi. İşitebilenler için siren sesleri... yaşamın daha ilk anında yalnızca ölüme koşullandığı bir dünya; ölüm, cinayet, yangın, karanlık, serserilikler, bitirimlik, uyuşturucu ve bilinemeyecek bir sevgi..." (İleri, 2006, arka kapak).

Her türden insan ve durumu barındıran, dışa kapalı alt kültür cemaati yapısıyla, gündelik yaşamı ve dili ile bir "dışlanma mekânı" olan Kolera'yı Velioğlu Nuh'un gemisine benzetmektedir: "Kolera yalnızca sokak, mahalle ya da cemaat değil yaşamın ve yazgının ta kendisidir bir bakıma. Ölmeden, bozulmadan, gitmeden, dönüşmeden, aklını yitirmeden içinden çıkılamayan bir cemaat-yazgı anlatılır. Dışarıysa hep tufan; anlatılmaz" (2003, s. 54).

Ağır Roman'ın kahramanı Salih'in kendisiyle baş başa kalmak istediği zamanlarda gittiği mekânda bir gün babası onu bulur ve "böyle pis yerlere" takılmamasını söyler. Salih'in cevabı ise başka yerlerin çok mu temiz olduğu sorusudur. Kolera tümüyle kirlenmiş, çürümekte olan bir mekâna dönüşmüştür. Bu kirliliğe ise kentliler müdahale etmek yerine ona göz yummayı ve onu görmezden gelmeyi seçerek yok sayarlar.

Calvino tüketim toplumunun başkalaştırdığı kent olgusunu kent-sel yabancılaşma ve "sürekli kent" temaları ile açıklar (2002). Sürekli tüketen ve tükettiğini çöp olarak tanımlayanların, "her sabah mis gibi çarşafalarda uyanan, yeni açılan sabunlarla yıkanan, yepyeni elbiseleri giyen, en mükemmel buzdolaplarındaki açılmamış süt şişelerine uzanırken son model radyolardan en son cıngılları dinleyenlerin" şehridir Leonia (Calvino, 1972/2002, s. 156). Buna göre üretim ve tüketim ilişkisi içerisinde her şeyin bir son kullanma tarihi vardır. Hatta daha son kullanma tarihi gelmeden bozulmaya başladığını görürüz; teknolojik ürünlerin sürekli

olarak en yeni modeli çıkmakta, moda değişmekte, kentlerin yenilenmesi ve yeniden tasarlanması gerekmektedir.

## Kentler ve Göstergeler

*Bellek denen şey çok zengin: Sürekli yineler göstergeleri, yineler ki kent varolmaya başlasın (Calvino, 2002, s. 69).*

Bir kent gerçekte neyi barındırır ya da neyin sembolüdür? Bir kenti yalnız göstergelerin diliyle tanımak mümkün değildir. Gerçek olan onu tanımlayan sözcükler ile eş anlamlı değildir ve birbirinin yerine geçemez. Gerçek olan her zaman onu anlatan sözcüklerden daha fazlasıdır ve bu nedenle her ne kadar imgelem ile gerçek olan arasında sıkı bir bağ olsa da birbirlerinden farklıdır. Benjamin'e göre "imgelem belki de özel türde istekleri dile getirebilme yetisi diye tanımlanabilir... Bu isteklerin yerine gelmesinin neye bağlı olduğunu, bizde uyandırdığı hiçbir duygunun, bize benimsetmeye çalıştığı hiçbir davranış biçiminin onu tüketmemesinden ya da bozmamasından anlarız" (2007, s. 237).

Sanayileşme objelerin birbiri ile aynı ve sonsuz sayıda üretilmelerini sağlamış ve böylece obje, kullanım ve değişim değerleri dışında yeni bir değer, gösterge değeri kazanmıştır (Baudrillard, 1994, s. 6). Bu sonsuz enformasyon, tanıtım ve semboller dünyasında gerçeklik, gerçek ötesi imgelerle yeniden biçimlendirilirken bir yandan yok olmakta ve yerini düşsel imgelere bırakmaktadır. İmgeler, temsil ettiği ve dolayısıyla yerini aldığı gerçeği ortadan kaldırır (Baudrillard, 1994, s. 23-24). Baudrillard'ın benzeşimlerin egemenliği tanımından yola çıkarak, gerçek ile düşsel ayırımındaki belirsizliğin artmasıyla birlikte sözde gerçek dünyanın taklitlerinin kentsel imgelemi ele geçirip ona yön verdiği ve gündelik kentsel yaşama sızdığı yeri, Soja benzeşim kenti olarak tanımlar (2002, s. 304). Bu benzeşimler hem kişinin kendisine hem de yaşamına ilişkin kararlarını etkiler. Harvey (2000, s. 159) ise kent yaşamının metalaşmasını müzeler, sergi mekânları, gösteri mekânları ve festivallerin bir nevi nostaljik ve sterilize edilmiş kolektif bellek yaratmak amacıyla kullanan araçlara dönüşmesiyle açıklar. Kent temsilleri, kent sakinlerinin kolektif bilinçaltı, toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi ve kent hayatının sembol kodlarına dair ipuçları sunmaktadır (Aytaç, 2007, s. 223).

İstanbul imgeleri sinemada gündelik yaşam ve kentteki mücadeleler üzerinden temsil edilirken, gündelik hayatın pratik ilişkileri yeni kimliksel formların inşasını olanaklı kılar. Kentsel mekânlar, gündelik



hayat ve toplumsal süreçler ekseninde yeniden üretilir ve kent dinamikleri içerisinde sürekli dönüşürler. Seyircinin mekânı algılama biçimi ise daha çok algılanan ya da tasarlanan mekân süreçleriyle ilintilidir. Çünkü sinema birçok duyumuza birden hitap eden bir sanat olarak algılama biçimini etkilerken, düşünce süreçlerini harekete geçirerek yeniden ve farklı biçimlerde yorumlanabilir (Schmid, 2008).

Guy Debord ve Asger Jorn (1957)<sup>1</sup> kesilmiş Paris kesyaplarından bir harita oluşturur. *Çıplak Kent (Naked City)* adını verdikleri bu harita, kentsel mekâna politik ve eleştirel bir gözle bakmakta ve farklı şekillerde deneyimlenmesini önermektedir. Böylece bu psiko-coğrafya üzerinde kentin arzularımızı ve duygularımızı özgürce kışkırtması yoluyla tıpkı Calvino'nun görünmez kentleri gibi alternatif kentler ve yapılar kurulur. Artun'a göre,

Çıplak Kent, akılcı, işlevsel, yönlendirici bir düzene sahip olan kentin, arzulara, deneyci-özgür davranışlara, toplumsal hareketlere, oyunsu yaratıcılığa, kısacası sanata ve şiire, teslim edilmesini ifade eder. 'Harita', evrensel bir bilgi grafiği olmaktan çıkar, örneğin bir aşk macerasına ilişkin anlatı halini alır. Çıplak Kent, mekânın bir bağlam olarak görülmesini reddeder, mekânı toplumsal pratiklerle eklemler. Kapitalist mekânı üreten çelişkileri homojenleştiren mevcut haritaların aksine, çelişkileri teşhir eden alternatiflerini önerir (2009, s. 36).

Değişen imgeler ile farklılaşan düşünce yapısı ve iletişim biçimleri kanalıyla birlikte kentlerin biçimleniş özellikleri de değişmektedir. Kentler giderek daha karmaşık, daha zor okunabilir ve daha zor tasarlanabilir mekânlar haline gelmektedir. Harvey *Umut Mekânları* başlıklı eserinde kentin tamamen mimar ve plancıların elinden çıkmış bir tasarım değil, sürekli dönüşüm içerisinde olan, insan ilişkilerine göre yeniden yaratıldığı bir mekân olarak düşünülmesi gerektiğini söylemektedir (2000). Buna göre insanlar, yaşadıkları mekânı içinde buldukları şartlara göre değiştirir, kentte oluşan sınıfsal eşitsizlikler farklı yaşam kültürleri ve mekânsal örgütlenmeler yaratır.

1950'li yıllardan itibaren Türkiye'nin sosyal ve kültürel yapısında değişimler yaşanmaya başlamıştır. Özellikle de kırdan kente göç bu değişimin ana etmenlerinden biri olmuştur. Zengin kültürel altyapısıyla İstanbul, sanayinin gelişmiş olduğu büyük şehirlerin arasında, belki de

1 1957 yılında Première exposition de psychogéographie'de sergilenmiştir.

en yoğun göç alan kent haline gelir. Bu değişimden Yeşilçam sineması da kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. Popülist söylemin hâkim olduğu politik düzleme paralel olarak, eğlence kültürünün kentten kırsal alanlara yayılması yanında, Yeşilçam'da İstanbul'un sözlü anlatı geleneği ile Anadolu'nun masalcı, destancı geleneğini sentezleyen yeni bir kimlik oluşmaya başlamıştır (Ayça, 1999).

1980'lerde ekonomik liberalleşme süreci ile başlayan ve özellikle 1990'lar ve sonrasında kendini hissettiren kentsel büyüme ve göç sonucu hızla artan kent nüfusunun olumsuz etkileri sinemaya da yansiyacaktır (Torun, 2017). Göç artık sadece umutlar ve hayaller ile çıkılan bir yolculuk değil, bir varoluş hikâyesidir. Ancak kent sınırlarına yaklaşmıştır ve sığmaz olmuştur. Yoksulluk, suç, şiddet, çatışma gitgide artmakta ve İstanbul düzensiz ve kaotik bir kimliğe bürünmektedir. İstanbul imgeleminde artık "Taşı toprağı altın" değil, "Ne umdun ne buldun?" söylemi ağır basmaktadır. Kentteki sanayi alanları taşradan gelenler için bir yandan umut kapısı olurken, bir diğer yandan da umutları yok eden alanlar haline gelmiştir. Kent, kentlilik-köylülük, modernlik-geleneksellik, Doğululuk-Batılılık, zenginlik-yoksulluk, barınma ve iş bulma gibi sorunlar ve ikilikler arasında sıkışan bir mücadele mekânı haline gelmiştir (Çelik & Tezcan, 2017, s. 624).

Temsili olarak birçok filmin özellikle açılış sahnelerinde Haydarpaşa imgesinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Yiğit, 2017, s. 307). Haydarpaşa Garı, şehrin kapılarından biri olarak, Anadolu'dan İstanbul'a gelenlerin karşılaştığı ilk kent imgesidir (Kaymaz, 2013, s. 755). Alt metinde ise İstanbul'a ait okuduğumuz imgeler, kırdan kente göç ile şekillenir. İş bulma, yeni bir hayat kurma amacı ve umuduyla yola düşen insanların hikâyesi sunulmaktadır. Bu bağlamda İstanbul'a göç hikâyeleri anlatan çoğu filmin ilk sahnesinde kült bir imge olarak beliren Haydarpaşa, aynı zamanda göç edenlerin istasyonu çevreleyen denizle ve kentin günlük kaosuyla ilk tanıştıkları yerdir (Yiğit, 2017, s. 307). Bu tanışma bir fırsatlar dünyası sunan ancak ekonomik ve kültürel sorunlarla baş edemeyip başarısız olanları yutmaya hazır güçlü rakibe ilk meydan okumadır.

Yukarıda bahsedildiği gibi, Haydarpaşa doğudan İstanbul'a gelenleri karşılayan kent imgesi olarak *Eşkîya*'da karşımıza çıkmaktadır. Ancak buradaki imge, umutlarla geline İstanbul'da (*Gurbet Kuşları*, Halit Refiğ, 1964; *Gelin*, Ömer Lütfi Akad, 1973 vb.) insanlara kapılarını açan kentten biraz farklıdır. Polis uyuşturucu kaçakçılığı nedeniyle Cumali'yi

(Uğur Yücel) aramaktadır ve Cumali'nin trenden inmesiyle kentteki bu ilk varış yeri bir kaçma-kovalamaca mekânına dönüşür. Baran'ın (Şener Şen) doğulu kimliğiyle beraber getirdiği, namus cinayeti ve oç alma gibi bireysel mücadele etrafında şekillenen temalar yanında, Cumali karakteri ve Tarlabası'nın arka sokakları ile yansıtılan hayatta kalma ve toplumsal/sınıfsal mücadele gibi konular da anlatılmaktadır. Bu iki hikâye aynı mekânda, İstanbul'da kesişir.

Bu noktada kent, kimlik ve aidiyet arasındaki ilişki önem kazanırken daha belirleyici ve ayırt edici olmaktadır. Kimlik, aidiyet ve yabancılaşma temalarının en yoğun olarak işlendiği öykülerden biri *Anlat İstanbul*'daki "Uyuyan Güzel"dir. Musa (Selim Akgül) iş bulmak için lokantada çalışan hemşehrisini ziyaret eder. Hemşehrisi, Kürtçe konuşan Musa'yı "Nece konuşuyorsun, İstanbul'da dura dura unuttuk" diyerek ötekileştirecek ve kendi kimliğini gizlemeye çalışacaktır. Saliha (Nurgül Yeşilçay) ise Musa'ya hayali bir kimlik olarak duvarda portesi asılı duran Sezai Paşa'yı sunacaktır. Dolayısıyla Musa geldiği bu kentte kendi kimliği ile var olamayacaktır.

Kalabalıklaşma ve İstanbul'a yeni gelenlerin dışlanması temasını *Eşkiya* filminde Baran ile Cumali'nin trende ilk karşılaştıkları zamanki diyaloglarında görmekteyiz:

Cumali: Yolculuk ne tarafa?

Baran: Kısmetse İstanbul.

Cumali: Bir sen eksiktin zaten...

Her ne kadar kente yeni gelenler pek hoş gelmiş sayılmasalar da İstanbul labirentinde yollarını kaybetmemeleri için yardıma ihtiyaç duymaktadırlar. Cumali, hayatının yarısından fazlasını hapisshanede geçiren Baran'ın bu kocaman kentte tek başına kaldığında kaybolmasından korkmaktadır. Ama Baran için İstanbul'un dar sokakları, kalabalığı, kokusu bu şehri hapisshane haline getirmekte ve onu boğmaktadır. Gerek dar bir hapisshane koşuşu gerekse milyonlarca insanın yaşadığı büyük bir kent olsun yaşanan sıkıştırılmışlık hissini benzer olabileceği vurgulanmaktadır.

Kentlere yönelen göç hareketi neticesinde kent organik olarak yeni gelenlerin isteklerine, arzularına cevap vermeye, yeni kültürle uzlaşmaya çalışmış ve yeni alanlar açılmıştır. Ancak göçle taşınan yeninin eski olanla bütünleşmesi ya da başka bir düzlemde ele alırsak göçle taşınan gelenekselin modernle bütünleşmesi ne kadar olanaklıdır?

Kent, çeperlerine doğru giderek büyümektedir ve her yeni gelen kendi kültürünü de beraber getirirken, paylaşılan mekân daraldıkça kültürler, farklılıklar iç içe geçmekte ve yeni yaşam alanları birbiri üzerine inşa edilmeye başlanmaktadır. Bu durumla beraber kentlerde kırsal bölgelere has bir yaşam tarzı ortaya çıkmıştır. Bir diğer deyişle, kentler büyük bir köy veya kırsal alan görünümü kazanmıştır. Ortak alanlarda sürdürülen farklı toplumsal yaşayış tarzları bir yandan sosyal bağları güçlendirirken, diğer yandan ayrılıklara ve çatışmalara neden olabilmekte ve ikinci duruma daha sıkça rastlanmaktadır.

Kolera Sokağı'nda yaşayanlar buraya aittir ve kötü yaşam koşullarına, tehlikelere, çürümüşlüğe rağmen başka bir yere gitmek yerine orada var olmaya çalışırlar. Bu bir anlamda aidiyet hissinin altını çizerken, bir diğer anlamıyla toplumdan bu kadar dışlanmış ve soyutlanmış bu insanların gidebilecekleri bir yerin de olmadığını gösterir. Kolera Sokağı, tüketim toplumu için yaratılan ve metaların hızlı bir dolaşıma sokulduğu birbirinin kopyası gibi duran kimliksiz mekânlar (Augé, 1995)<sup>2</sup> değil de mekânla kurulan güçlü ilişki ve aidiyet hissi nedeniyle kapana kısıldığımız bir yerdir. Kolera sakinleri bu yerde yaşamayı seçmiş değillerdir belki, ancak onlar için Kolera İstanbul'un arka sokaklarında kendi kuralları olan bir varoluş mekânı haline gelmiştir. Soja ise gerçek ve düşün iç içe geçtiği, aynı anda yaşanan ve hayal edilen mekânları üçüncüyer olarak tanımlamıştır (1996). Bu noktadan baktığımızda, Kolera'nın fenomenolojik olarak üçüncüyer kavramıyla örtüştüğünü görürüz. Lefebvre'in (1991) mekân üzerinden geliştirdiği yaşanan mekân kavramı, varoluşsal boyutuyla Heidegger'in (1962) ait olma duygusu ve deneyimleme ile bütünleştiği bir tanıma kavuşur. Bu tanıma göre mekân formdur, fizikseldir, kurgudur; yer ise ilişki ve deneyimseldir ve bir öznesi vardır.

Ne var ki, aynı yerde doğup büyümüş olsa da her öznenin mekân ile kurduğu ilişki farklıdır. Başından beri Kolera Sokağı'nın ve bu hayat tarzının dışına çıkmayı kafasına koymuş olan Reco (Emrah Kolukısa), "Kurtulacağım bu Kolera cehenneminden" diyerek daha iyi hayat koşullarına olan özlemini dile getirir. Babasının baskısına dayanamayan Reco, çareyi evden kaçmakta bulur. Bu çemberi bir tek Salih'in ağabeyi Reco kırmayı başarmıştır; ya da başarmış mıdır? Geçmişle bağlarını tam olarak koparamaz; sadece hem eski hem de yeniye yabancılaşır. Reco, kendince bir seçim yapmıştır, ancak bu seçim belki de onu mekânsızlığa sürükler.

2 Augé (1995) özgün bir kimliği olmayan mekânları "yok-yer" olarak tanımlamaktadır.

miştir. Berber Ali'nin (Savaş Dinçel) küçük oğlu Salih ise "Boş moş, benim hayatım burası" diyerek Kolera'da kalmayı seçmiştir. Ancak burada yaşarken bile kendisine ve çevresindeki yaşam koşullarına yabancılaşır. Umutsuzluğa kapıldığı anlarda kaçıışı kendisini hayal dünyasına götüren haplarda bulur.

*Anlat İstanbul*'da mafya ve kentteki suç mekanizması üzerinden ötekilerin portresi sunulmaktadır. Örneğin *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalında Pamuk Prenses (Azra Akın) mafya patronunun (Çetin Tekindor) el bebek gül bebek büyütülmüş kızıdır. Ancak babasının bir hesaplaşma sonucu öldürülmesiyle, Cadı Kraliçe'nin (Vahide Gördüm) eline düşer ve İstanbul'un yeraltındaki tünellerinde bir kaçma kovalamaca başlar. Bu kovalamaca esnasında Pamuk Prenses'e yardım eden sokaklara düşmüş bir cücedir (Hilal Arslan). *Külkedisi* (Yelda Reynaud) İzmir'den fuhuş yapmak üzere İstanbul'a gelmiş bir travestidir, *Uyuyan Güzel*'in (Nurgül Yeşilçay) hayalindeki prens ise İstanbul'a yeni göç etmiş Musa'dır (Selim Akgül). Musa, doğudan İstanbul'a iş bulmaya gelmiş, aç ve açıkta kalmıştır ve konağa girme amacı karnını doyurmaktan başka bir şey değildir. *Fareli Köyün Kavalcısı*'nda ise kavalcı (Altan Erkekli) geçim derdindeki bir klarnetçidir. Karısı Şenay (Özgü Namal) tarafından aldatılan klarnetçi Hilmi yıkık kentin kaybeden insanlarını peşine takarak İstanbul'un bittiğini, başka bir yere gitmek gerektiğini söyler. Kurgusuyla farklılık kazanan *Anlat İstanbul*, imgelerin abartılı bir biçimde vurgulanarak seyirciye iletildiği, düş ile gerçek arasında gidip gelen bir film olması açısından anti-gösteriyi fantastik bir kurgu içerisinde yansıtır. Bu masalların ortak noktası ise, kentin ötekileştirilmiş oyuncularını, kentin karanlık mekânları içerisinde, var olma ve kabullenilme arzusu ve mücadelesini anlatmalarıdır.

## Kentler ve Gözler

*Göz, şeyleri görmez, başka şeylerin anlamını yüklenmiş şeylere ait şekiller görür... (Calvino, 2002, s. 64).*

Debord'a göre gösteri bir imgeler topluluğu değil, imgeler üzerinden kurulan insanlar arasındaki ilişkilerdir (1994). Buna göre imgeler, bir yandan görme ve düşünme biçimlerimizi etkilerken, bir diğer yandan seçimlerimizi ve birbirimizle iletişim biçimimizi yönlendirir (Garoian & Gaudelius, 2004, s. 299).

Sinema, seyirci ve eser arasında farklı ve imgesel olan üçüncü bir

mekân yaratarak görme biçimimizi değiştirir. Örneğin, yakın çekimler ile daha geniş bir mekân algısı elde edilirken, ağır çekim zamanı genişletmektedir (Adil, 2007, s.87). Beyaz perdede kent imgeleri temsil edilirken, aynı zamanda toplumsal bir kent belleği de oluşturulur. Kameranın görevi modern kent yaşamı içerisindeki parçalanmış insan ilişkilerini ve kent mekânlarının nasıl ayrıştırıldığını sembolleştirerek göstermektir.

*Ağır Roman*, arka sokaklarda yaşayan sıradan insanların hikâyesini sunmaktadır. Uyuşturucu, yoksulluk, şiddet, aidiyetsizlik, zayıflık, tehlike ve hayat karşısında sürekli bir varoluş mücadelesi bu filmdeki başlıca temalardır (Tuncer, 2005). Salih, Tina'ya âşık olur ve Tina'nın sadece kendisinin olmasını ister. Tina'nın da neticede istediği konsomatrislik yaparak hayatını kazanmak değildir, ancak Salih'e "Kim ödeyecek evin kirasını?" diye sorarak geçim derdini ve hayatın acımasız koşullarını hatırlatır. Hep mi kötüler kazanacaktır bu acımasız hayat koşulları içinde? Salih'in cevabı "Hayat bu" olur.

*Eşkîya* filminde de benzer bir suça itilmişlik söz konusudur. Cumali uyuşturucudan para kazanmaktadır ve bu yolu isteyerek seçmemiş ancak bu yola itilmiştir. Baran suçun, hırsızlığın, dolandırıcılığın, hiçbirinin insana göre olmadığını söyler. Ancak Cumali "Para lazım" diyerek hayat mücadelesini dile getirir.

Chicago Okulu toplumsal ilişkileri ve kentsel değişimi pozitif bilimler ve insan doğası ile açıklamaya çalışır. Buna göre, Hobbesçu bir anlayışla hareket ederek insanın doğasının da tıpkı doğanın kendisi gibi yıkıcı ve acımasız olduğu, insanın içgüdüleri ve kontrolsüz istekleri ile yaşam alanını şekillendirdiği ileri sürülmektedir (Aslanoğlu, 2000). Diğer bir yandan ise heterojen yapı, zeminde oluşan alt-kültürler vasıtasıyla sosyal çözülme de beraberinde getirmekte, özellikle eski kent merkezindeki yıpranmış tarihi yerleşim yerleri çöküntü alanlarına ve kenar mahallelere dönüşmektedir. Zaman içinde gecekondular kente yayılırken bu kentliler tarafından "varoş" olarak anılmaya başlanmış ve genellikle suç ve şiddet ile ilişkilendirilmiştir. "Varoşlular", kentliler için bir tehdit oluşturmaktadır (Ahıska & Yenal, 2006). Polis suçu ve şiddeti önlemek yerine, Kolera'nın asayişini çeteler ve bitirimler arasındaki mücadeleye bırakmıştır. Salih bunu şöyle dile getirir: "Polis, biz birbirimizi kıralım da tükenelim diye bakıyor."

Modern kent insanı, kent hayatı içine hapsedilmiş, parçalanmış ve edilgendir. Kente göç edenler ise işsizlik, ayrımcılık, umutsuzluk ve ya-

bancılaştırma gibi sorunlarla karşılaşmakta ve kent dışına itilerek ötekileştirilmektedir (Harvey, 2000). Soja'nın ortaya attığı dış kent terimi hem geleneksel kentsel çekirdeğin dışarısında gelişen kent, hem de kentselliğin geleneksel niteliklerine bundan böyle uymayan, kentin dışında olan kenti ifade eder (2002, s. 302). Modern kent yaşamı, bireye büyülenme, umut, korku, çaresizlik gibi hisleri aynı anda yaşatır. Bu karışık duygular içinde birey kendini kentte konumlandırmakta güçlük çeker (Tuncer, 2005). Bu nedenle modern kentteki birey giderek kendine yabancılaşmaya başlar. Plant, Marx'ın üretim ve tüketim ilişkilerine yönelik olarak tanımladığı yabancılaşma temasını deneyimler, duygular, arzular ve sanatsal yaratıcılık üzerinden ele almıştır. Buna göre "insanlar kendi yaşamlarının izleyicisi haline gelmişler ve kendi kendilerini deneyimlemekten yoksun duruma düşmüşlerdir" (Plant, 1992, s. 12). Debord yabancılaşmayı gösteri perspektifinden şöyle tanımlamıştır:

Seyirci ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini imaj ihtiyacının hükümlerinde tanımlamaya ne kadar izin verirse, kendi varlığı ile arzularını o kadar az tanır [...] İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yerdedir (1994, s. 30).

Bulunduğu yere yabancılaşma sonucunda yersizlik-yurtsuzluk duygusu ortaya çıkar. Bu durum özellikle göç alan varoş ve gecekondu bölgelerinde daha yoğun hissedilmektedir. Böylelikle kentler sadece düşlerin ve arzuların peşindeki bir arayıştan yola çıkan bir hayal değil, aynı zamanda Lefebvre'in (1991) öngördüğü üzere güç, baskı, otorite, marjinalleşme ve dışlanma mekânlarıdır (Swyngedouw & Kaika, 2003). Bununla birlikte kente yönelik okumalarda yabancılaşma, insan ilişkilerinin bozulmaya başlaması ve yalnızlaşma gibi temalar ağır basmaktadır.

Benjamin'e göre kapitalist düzen yabancılaşma ve uzaklaşmaya yol açarak kenti bir yıkım alanı olarak algılamamıza neden olur (2009). *Ağır Roman*'ın sonunda Kolera yangın yerine dönüşürken, kent tam anlamıyla bir çöküntü alanı ve yıkım mekânı olarak gösterilir. Calvino bunu şöyle ifade eder:

Biz canlıların cehennemi gelecekte var olacak bir şey değil, eğer bir cehennem varsa burada, çoktan aramızda; her gün içinde yaşadığımız, birlikte, yan yana durarak yarattığımız cehennem. İki yolu var acı çekmemenin: Birincisi pek çok kişiye kolay gelir: Cehennemi kabullenmek ve görmeyecek kadar onunla bütünleşmek. İkinci yol riskli: sürekli bir dikkat ve eğitim ister; cehennemin ortasında

cehennem olmayan kim ve ne var. Onu aramak ve bulduğunda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek (2002, s. 204).

İstanbul büyümüş, sıkışmış ve bir metropol yapısına kavuşmuştur. Ancak ne fiziksel ne de toplumsal açıdan düzene sahip olabilmemiş, tam tersine kendini kaosa teslim etmiştir. Simmel'in tanımladığı metropol bireyi (2005), hızla genişleyen ve toplumsal mesafeleri artırarak büyüyen kentte kendini güvensiz hisseder. İnsan zihni, metropolün doğaya aykırı hızı, tüketimi emreden ve ayırıştırıran mekânları ve yoğun imgeler ağı ile baş etmekte zorlanır. Bu yok oluş, çöküş ya da kimliksizleşme süreci modern yaşamın ve metropolün dağılışını yansıtmaktadır.

1980'lerden sonra Türkiye'ye baktığımızda "küreselleşme toplumsal değişim paradigması olarak modernleşmenin yerini almıştır" (Öncü, 2000, s. 118). *Anlat İstanbul*'da kent imgesi küreselleşmeye ayak uyduran, tüketimin körüklendiği ve her şeyin tüketilebilir hale geldiği, kolay yoldan para kazanma isteğinin yaygınlaştığı, mafya ile medya arasındaki ittifakın güçlendiği, toplumsal değerlerin yok olduğu mekânlar üzerinden temsil edilmektedir. Çekimlerin ağırlıklı olarak gece yapılması, yeraltı dünyası ve suç kodlamalarını hatırlatarak karanlık imgelerin etkisini güçlendirmektedir. Ayrıca mat renkler kullanılarak kapitalizmin ve popüler sinemanın parlak ve gösterişli görüntülerinin tam tersi etki yaratılmaya çalışılmış, popüler kültür ve gösteri toplumu eleştirilmiştir.

İstanbul'un gündelik yaşamı içerisinde, medya kanalıyla ya da birebir sokakta tanık olduğumuz bu bildik hikâyeler İstanbul'un çöküşünü anlatan bir kurgudur. *Anlat İstanbul*'un imgelerine yönelik olarak, diğer filmler ile arasındaki bir ayrım Haydarpaşa imgesidir. Bilindik şekliyle kentteki ilk varış yeri, bir giriş kapısı değil, İstanbul'a ait son imgenin gösterileceği ve şehirden ayrılmak üzere gelinen bir çıkış kapısıdır. Masal buraya kadardır.

## Sonuç

Modern kent kavramı, gösteri toplumu merceğinden kapitalizmi ve tüketim pratiklerini eleştiren bir bakış açısıyla anlatılırken; küresel kent, tüketim alışkanlıklarının birbirine benzediği, kentlerin aynılaştığı ve küresel ekonomiyle bütünleşebilmek için imgelerinin medya kanalıyla pazarlandığı, sahte kimlikler giydirilen bir pazarlama aracına dönüşmüştür, dönüşmektedir. Tüketim değerlerinin şekillendirdiği toplumsal yapı içerisinde kentler de tükenen / tüketilen mekânlar haline gelmiştir. Kent



kimliğini yitirirken, küreselleşen / kimliksizleşen kentin imgeleri sinema ve görsel medya kanalıyla giderek daha da çok birbirine benzemektedir. İstanbul, kapitalist düzen ve küreselleşme süreçlerine ayak uydururken toplumsal yapı hızla değişmektedir. İstanbul'un çeperleri giderek büyürken kent dokusu bozulmaktadır. Kent mekânları da buna göre şekillenmekte ve sinemada temsil edilmektedir.

*Eşkiya*, *Ağır Roman* ve *Anlat İstanbul* filmlerinin her biri İstanbul'un karanlık imgesini kendi kurgu ve anlatım biçimleri ile sinema salonlarına taşımıştır. Sinema aracılığıyla anti-gösteri perspektifinden izlenen İstanbul imgeleri, kentsel mekânları mücadele mekânları olarak tasvir eder. Metropolleşmenin getirdiği yapısal bozukluk, kutuplaşma, aidiyet ve kimlik her üç filmde göstergeler üzerinden sorgulanmaktadır. Umuda yolculuk, varoluş mücadelesi ve ötekileştirilme her üç filmde karşımıza çıkan ortak özelliklerdir. *Eşkiya*'da İstanbul özellikle uzaktan, taşradan gelen, kent hayatına yabancı insanlar için tehlikelerle ama bir o kadar da fırsatlarla dolu bir kent iken, aynı zamanda hızla tüketilmekte, kirlenmekte ve ayrışmaktadır. Diğer yandan, *Ağır Roman* örneğinde olduğu gibi kentin tam göbeğinde dahi dış kentler oluşmakta ve birey uzun yıllardır yaşadığı şehre yabancılaşmaktadır. *Anlat İstanbul* ise anlatılan masalların gerçek yüzünü ortaya çıkartarak, alışılmış "onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine" anlatımını yıkmaktadır. Seyirci, modern kent hayatı içinde görmek istenmeyen, yok sayılan mekânların ve insanların öykülerine tanıklık etmektedir. Kent, insanların yaşamını zorlaştıran bir karakter olarak karşımıza çıkarken, şehrin kalabalığı, bireyin yalnızlığı ve hayatta kalma mücadelesi Beyoğlu'nun ve Tarlabaşı'nın arka sokaklarıyla simgelenir.

Kentteki göstergeler dinamiktir ve kent sürekli bir devinim içindedir. Bu bağlamda, mitsel anlamıyla modern kent mücadele alanına dönüşürken, birey ise kahramana dönüşmüştür. Ancak bu da modernitenin aldattığı bir parçasıdır ve kahramanlar kentin üvey çocukları haline gelmiştir. Kentten dışlanan kentin yeni kahramanları kentin en güzel bulvarlarının arka sokaklarında, en yoksul mahallerinde, gözlerden uzakta yaşarlar (Tuncer, 2005). Küreselleşme ve popüler kültürün hegemonyası altında sahneye çıkan İstanbul, sine-masal imgeleri ile anti-gösteri içerisindeki yerini almıştır.<sup>3</sup>

3 Bu makaleyi değerli zamanını ayırarak okuyan ve düzeltmeler konusunda katkılarını sunan Doç. Dr. Zehra Yiğit'e teşekkürlerimizi sunarız.

## Kaynakça

Adil, A. (2007). Longing and (un)belonging: desire and displacement in the cinematic city. Inter: A European Cultural Studies Conference in Sweden, 11-13 Haziran, Linköping Electronic Conference Proceedings, 25, 85-92. <http://www.ep.liu.se/ecp/article.asp?issue=025&volume=&article=10> (Erişim tarihi: 22 Mayıs 2018).

Ahıska, M. & Yenal, Z. (2006). *Aradığımız Kişiyi Şu An Ulaşılamıyoruz. Türkiye'de Hayat Tarzı Temsilleri. 1980-2005*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Artun, A. (2009). Sanat ve 1968 Baharı – Bir Kronoloji. *Sanat Dünyamız, Bahar*, 32-47.

Aslanoğlu, R. A. (2000). *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*. Bursa: Ezgi.

Augé, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (Çev. J. Howe). New York & London: Verso.

Ayça, E. (1999). *Yeşilçam'a Bakış. Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk.

Aytaç, Ö. (2007). Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(2), 199-226.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Benjamin, W. (2007). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY.

Benjamin W. (2009). *The Origin of German Tragic Dram* (Çev. J. Osborne). London: Verso.

Best, S. & Kellner, D. (1999). Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle. *SubStance*, 28(3), Issue 90 - Special Issue: Guy Debord, 129-156.

Calvino, I. (2002). *Görünmez Kentler* (Çev. I. Saraçoğlu). İstanbul: YKY (Özgün metin 1972 tarihli).

Castells, M. (1997). *Kent, Sınıf, İktidar* (Çev. A. Erendil). Ankara: Bilim ve Sanat.

Çelik, H. Z. & Tezcan, S. (2017). Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 619-636.

- Debord, G. (1994). *The Society of the Spectacle* (Çev. D. Nicholson-Smith). New York: Zone (Özgün metin 1967 tarihlidir).
- Dorrian, M. (2007). The aerial view: notes for a cultural history. *Strates*, 13, 105-118.
- Elmacı, T. (2006). *Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Garioian, C. R. & Gaudelius, Y. M. (2004). The spectacle of visual culture. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education*, 45(4), 298-312.
- Harvey, D. (2000). *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. New York: Harper.
- Indick, W. (2007). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji* (Çev. Y. Taşkan & E. Yılmaz). İstanbul: +1 Kitap.
- İleri, S. (2006, 1 Temmuz). Dolapdere Yakası Hollywood yolunda. *Hürriyet* <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=4683847> (Erişim tarihi: 19 Ekim 2017).
- Kaymaz, I. (2013). Urban Landscapes and Identity. M. Ozyavuz (Ed.), *Advances in Landscape Architecture* (s. 739-760). <https://www.intechopen.com/books/advances-in-landscape-architecture/urban-landscapes-and-identity> (Erişim tarihi: 4 Ağustos 2018).
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* (Çev. D. Nicholson-Smith). Oxford: Basil Blackwell.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *Mit ve Anlam* (Çev. S. Erkanlı). İstanbul: Alan.
- Low, S. M. (2001). The Edge and the Center: Gated Communities and the Ciscourse of Urban Fear. *American Anthropologist*, 103(1), 45-58.
- Mumford, L. (1961). *The City in History: Its Origins, its Transformations and its Prospects*. New York: A Harvest Book.
- Öncü, A. (2000). İstanbullular ve Ötekiler: Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi. Ç. Keyder (Ed.), İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında (s. 117-145). İstanbul: Metis.
- Plant, S. (1992). *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. London: Routledge.

- Propp, V. (2011). *Masalın Biçimbilimi* (Çev. M. Rifat & S. Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schmid, C. (2008). Henri Lefebvre's Theory of the Production of Space: Towards a Three-Dimensional Dialectic. K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom & C. Schmid (Ed.), *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre* (s. 27-45). New York & London: Routledge.
- Simmel, G. (2005). *Metropol ve Zihinsel Yaşam, Şehir ve Cemiyet* (Çev. A. Aydoğan). İstanbul: İz.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Soja, E. W. (2002). Postmetropolis Üzerine Altı Söylem. A. Alkan & B. Duru (Der. & Çev.), *20. Yüzyıl Kenti* (s. 285-306). Ankara: İmge.
- Swyngedouw, E. & Kaïka, M. (2003). The Making of 'Glocal' Urban Modernities: Exploring the Cracks in the Mirror. *City*, 7(1), 5-21.
- Torun, A. (2017). Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması'nda İstanbul'un Görünümü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 1, 147-166.
- Tuncer, S. (2005). *The Destruction of A City Myth in Late Modern Turkish Cinema*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Urry, J. & Larsen, J. (2012). *The Tourist Gaze*. Los Angeles: Sage.
- Velioğlu, H. (2003). Muhafazakâr Dekadans: Ağır Roman. İ. Özdemir (Der.), *Metin Kaçan: Cervantes'in Yeğeni* (s. 39-78). İstanbul: Can.
- Yiğit, Z. (2017). Post-migration Representations of Istanbul in Turkey's Independent Cinema. *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 5(1), 306-312.