

Tez Özeti

2000'ler Türk Sineması'nda Aidiyetsiz Kent İstanbul*

Şeyma Balcı (Dr. Öğr. Üyesi)
Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi
seymabalci@yahoo.com
Orcid: 0000-0001-9216-6179



Başvuru Tarihi: 18.05.2018
Yayına Kabul Tarihi: 18.12.2018
Yayınlanma Tarihi: 21.01.2019

Öz

2000'ler Türk Sineması'nda İstanbul'un ne söylediği ve nasıl gösterildiği üzerinden hareket eden bu çalışmada, sinema ve kent meselesine bakarken kavramsal ve tarihsel bir kategorizasyona başvurulmuştur. İncelenecek filmler belirlenirken 2000'ler Türk Sineması'nda "sanat" sinemasına bakılmış, "popüler" film örnekleri dışarıda bırakılmıştır. Bu bağlamda, sermayenin kentleşmesi dönemi içerisinde yer alan ve araştırmanın ampirik kısmını oluşturan ve aidiyetsiz mekân başlığı altında *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2006), *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2007) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) filmleri aidiyetsiz mekân başlığı altında incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken film çözümlemesinde tarihsel eleştiriden, sinematografik anlamda ise "kare kare çözümleme" tekniğinden faydalanılmıştır. Filmlerde aidiyetsiz mekânlarıyla İstanbul, yaşamının ve yerleşmenin mümkün olmadığı, tehdit eden kent halindedir. Aidiyetini mekânla ve bunun bir adım ilerisi olan kentle kuramayan 2000'ler Türk Sineması'nın karakterleri İstanbul'da huzursuzluk içerisinde yaşarlar. Karakterler mekân olarak bedenleriyle de bir aidiyet ilişkisi kuramazlar. Aidiyet duygusunun mekânı beden; filmlerde kısıtlanmışlık, taciz, işkence gibi edimlerle de aidiyetsiz bir mekâna dönüşür.

Anahtar Kelimeler: Kent, Kentleşme, İstanbul, Sinema, Aidiyetsiz Mekânlar.

* Bu çalışma, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne 2016 yılında sunulan "Türk Sinemasında Kent ve Kentleşme Bağlamında İstanbul" başlıklı Doktora tez özettir.

Dissertation Abstract

Istanbul as the City of Irrelevant in Turkish Cinema of the 2000s

Şeyma Balcı (Asst. Prof. Dr.)
Kastamonu University Faculty of Communication
seymabalci@yahoo.com
Orcid: 0000-0001-9216-6179



Date Received: 18.05.2018
Date Accepted: 18.12.2018
Date Published: 21.01.2019

Abstract

In this work, which develops with reference to how the city is visualized/showed in 2000's cinema, conceptual and historical categorization is applied in examining cinema and city subject. When determining the movies to be analyzed, "art" movies in 2000's are preferred, "popular" movies are excluded. Within this context, movies in the 'Urbanization of Capital' period are examined under the subject of irrelevant space, which consist the empirical part of this study are included, namely as *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2006), *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2007), and *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010). For the analysis of the movies, "historical criticism" is adopted as a critical approach and "frame analysis method" is used in the cinematographic sense in this study. In the movies, Istanbul poses as a threatening city, since it is not quite possible to live and settle down in this irrelevant space. The characters of the movies in 2000's cinema, who could not be able to have a sense of belonging with the space and the city, live in Istanbul with unrest. The characters could not be able to establish a sense of belonging with their bodies, as well. The body, as a space of sense of belonging, turns into an irrelevant space with such acts as imprisonment, harassment and torture in the movies.

Keywords: City, Urbanization, Istanbul, Cinema, Irrelevant Spaces.

Giriş

Sinema kentte doğar, kentte büyür ve kentte gelişir. Kimi zaman fon, kimi zamansa anlatının kahramanı olarak perdede kendine yer bulan kent, kuşkusuz temsil edildiği sinemadan ayrı olarak düşünülemez. Bu anlamda Türk sineması “İstanbul”dur (Altınsay, 1996, 73). İlk film gösterimi (1896) ve ilk sinema salonu (1908) İstanbul'dadır. Osmanlı döneminde bir “dünya kenti” (Keyder, 2001) ve başkent İstanbul'un perdede görünmemesi ise söz konusu olamaz. Lumière Kardeşler'in Haliç ve Boğaziçi görüntüleriyle İstanbul, 1897'de perdede görünür. Türkiye'de ilk hikâyeli uzun film *Pençe* de (Sedat Simavi, 1917) İstanbul'da çekilir. Sinema kenttedir ancak kent, sinemada tam anlamıyla görünürlerde yoktur. Kentin sinemada görünür olması Cumhuriyet'in ilanından sonra başlar.

İstanbul, Cumhuriyet'in ilanıyla başkent statüsünü ve “dünya kenti” özelliğini kaybetse de sinema söz konusu olduğunda biricikliğini korumaya devam eder. Bu dönemde İstanbul'da sadece Türk yönetmenler değil aynı zamanda Avrupalı yönetmenler de film çeker. 1923 yılından önce iki filmi bulunan Ertuğrul'un bütün filmleri (29 uzun, 2 kısa) Cumhuriyet sonrası çekilir. Ertuğrul'a ait filmlerin çoğunun çekim mekânı İstanbul'dur. 1939 tarihi, Türk sineması için önemlidir. Dönemin izleyicileri bu yıla kadar Muhsin Ertuğrul'un filmleri ve dolayısıyla İstanbul'unu izler. İstanbul'un diğer yönetmenler tarafından görüntülenmeye başlaması Faruk Kenç'in *Taş Parçası* (1939) filmiyledir. Hem Özön'ün (2010) hem de Özgüç'ün (2003) 1939'dan 1950'ye kadar Türk sinemasında çekilen filmler, filmlerin tarihleri ve yönetmen adlarına dair verdikleri bilgiler birbiriyle uyumsuz. Sağlıklı verilerin yokluğunda, 1939'dan 1950 yılına kadar toplam 14 farklı yönetmenin film üretiminde bulunduğu söylenebilir. Yine bu dönem aralığında 70'e yakın da yerli film yapılır. Sinema salonları büyük kentlerle sınırlıdır ve filmlerin çoğu İstanbul'da çekilir. Bu dönem filmlerinde İstanbul “kent olarak yaşanmak istenecek, düzenli, modern ve son derece güzel bir kent” olarak gösterilir¹ (Öztürk, 2003, 66). Altınsay'a göre (1996, 73) 1923'ten 1960'ların ortasına kadar “anlatıcı Galata Köprüsü'nün Eminönü ayağında duruyor. Yani anlatıcı kentin tam ortasında. O, içeriden biri. Yani İstanbullu... Filmler de kentin tam ortasından bir görüntüyle başlıyor”.

Tam da bu noktada 1950'lere gelindiğinde; İkinci Dünya Savaşı sonrasında tarım temelli politikaların hız kazanmasıyla kırdan kente hızlı göç süreci yaşanır, ithal ikameci ekonomiyle iç pazar hareketlenir; hem film sayısı hem de yönetmen sayısı artar, hızlı kentleşmeyle birlikte kentte enformel iş alanları ve yeni konut tipleri ortaya çıkar. Büyük kentlerdeki yeni konut tipleri ikili bir yapıyı gözler önüne serer: gecekondular ve orta sınıfın yap-sat modeli apartman. Kent hiç olmadığı kadar gündemdedir. Gündemde olan yine, yeniden İstanbul'dur. Zira Demokrat Parti'nin iktidara gelişiyle birlikte İstanbul, “simgesel başkent” statüsüyle yeni baştan inşa edilir. Modernliğin, düzenin, intizamın mekânı İstanbul, 1950'lerden sonraki filmlerde, tekinsizliğin, ölümün, yaşam savaşının, kayıpların verildiği bir kent haline gelir.² İstanbul'un bildik ve görkemli yapıları da görüntülerde kendini gösterir. Ancak kentin gösteriminde bir değişiklik yaşanır. Altınsay, filmlerin kente gelişle başladığını ve kentin panoramik görüntülerinin kullanıldığını (1996, 73) belirtir. Bu dönem iç göç filmlerinin tamamına ev sahipliği yapan Haydarpaşa Tren Garı ve sonrasında “kente yeni göç edenlerin bakışı” (Suner, 2006, 219) verilir. Kimi zaman filmlerde izleyici bu bakıştan mahrum bırakılır kimi zamansa yabancıların bakışı diyalog düzeyinde verilir.

Kentlerin parçalama, ayırıştırma ve bölme süreci ise Türkiye'nin serbest piyasa ekonomisine girmesine ön ayak olan 24 Ocak/12 Eylül 1980 dönüşümüyle başlar. Neoliberalizmle, kentlerin sürekli mekân üreterek sermaye birikiminin bir parçası haline gelmesi paralel ilerler; hem mekânın kendisi hem de kentler "meta" haline gelir. Sermaye birikiminin merkezi haline gelen, küresel ve büyük yatırımların odağında "pazarlanabilen" kentler, neoliberal kent anlayışına uygun bir şekilde yeniden biçimlenir. 1980'lerden itibaren nüfusu ve ilçe sayısı giderek artan İstanbul, Keyder'e göre Türkiye'nin "vitrin"idir artık (2013, 26). Gecekondu ve apartman ikileminden/görünürlüğünden/söyleminden gittikçe uzaklaşan İstanbul; güvenli siteleri, mutenalaşan semtleri, Toplu Konut İdaresi (TOKİ) ve benzeri konutları, rezidansları, otelleri, alışveriş ve iş merkezleriyle, kentsel dönüşümüyle yeni yoksulluk mekânlarıyla ayırıştıran, parçalayan ve fragmanlaşan bir hal alır. Hızla nüfusu artmaya devam eden İstanbul birden fazla merkeze sahip olur. İstanbul ve sinema ilişkisi ise yavaş yavaş değişime uğrar. Kentin parçalanmasıyla İstanbul, 2000'ler Türk Sineması'nda "aidiyetsiz mekân"larıyla, yaşamının ve yerleşmenin mümkün olmadığı, tehdit eden kent halindedir.³ Bir yandan yaşanan, bir yandan ayakta kalmak için mücadele edilen, mücadele etmeyen kendine "yer" bulamayacağı bir yapı sergilemeye devam eder.⁴

Tam da bu noktada, 2000'ler Türk Sineması'nda kentin/İstanbul'un ne söylediği ve nasıl gösterildiği üzerinden hareket eden bu çalışmada, sinema ve kent meselesine bakarken kavramsal ve tarihsel bir kategorizasyona başvurulmuştur. Toplumdaki yapısal değişimlerin sonucunda gerçekleşen kentleşme sürecinin Türkiye'de kendine has bir özelliği olduğu söylenebilir. Türkiye'nin Cumhuriyet sonrası kentleşme deneyimini üç ayrı dönem ve kentleşme katmanı içerisinde tanımlayan Şengül'ün (2012, 410) dönemselleştirmesi bu çalışmada esas alınmıştır. Bu dönemler sırasıyla şöyledir: Ulus-Devletin Kentleşmesi (1923-1950), Emek Gücünün Kentleşmesi (1950-1980), Sermayenin Kentleşmesi (1980 sonrası).

Sermayenin kentleşmesi dönemi içerisinde yer alan, 2000'ler Türk Sineması içerisine dâhil edilen yönetmenlerin İstanbul'da geçen ve aidiyetsiz mekân başlığı altında incelenen filmleri ise sırasıyla şöyledir: *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2006), *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2007) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010).⁵

İncelenecek filmler belirlenirken 2000'ler Türk Sineması'nın "sanat" sinemasına bakılmış, "popüler" film örnekleri dışarıda bırakılmıştır. Filmler pek çok yolla anlam yaratırlar, dolayısıyla film tek bir anlama sahip değildir (Ryan ve Lenos, 2014, 185). Bu amaçla da çalışmada film çözümlemesine dair eleştirel yaklaşımlardan "tarihsel eleştiri" kullanılmıştır (2014, 185). Tarihsel yaklaşım, film eleştirisinde en yaygın kullanılan yöntemlerden biridir. Filmleri, tarihsel bir bağlam içindeki konumlarına göre ve tarihsel gelişmelerin ışığı altında sınıflandıran ve inceleyen (Corrigan, 2008, 110) bu yöntemle İstanbul'un kent ve kentsel gelişmeleri ilişkili hale getirilmiştir.

Filmlerin çözümlenmesinde sinematografik anlamda, "bir çekim serisi ya da bir film sahnesinden görüntüler üzerine kullanılan teknikler"i kapsayan "kare kare çözümleme" (Ryan ve Lenos, 2014, 16) tekniği kullanılmıştır. Kare kare film çözümleme, film yapımına ait teknik bir kelime dağarcığı sayesinde (orta plan, kompozisyon, alan derinliği, vb.), ekrandaki görüntünün tanımını yaparak başlar.

Sonraki evre, setten karakter ilişkilerine ve hatta kompozisyona kadar görüntüye ait çeşitli bileşenler üzerinde tartışma evresidir. Ardından görüntüler içindeki düşüncelerin tanımlanması (ne anlama geldiklerinin belirlenmesi) gelir (Ryan ve Lenos, 2014, 31). Tam da bu noktada filmler 2000'ler Türk Sineması'nda Aidiyetsiz Mekân genel başlığı altında toplanmış ve her bir film özelinde ayrı ayrı açıklanmış, film karakterlerinin yaşadıkları mekânlar ayrıntılarıyla verilmiş; beden in aidiyetsiz mekâna dönüşümü aktarılmıştır.

Sermayenin Kentleşmesi Sürecinde İstanbul

24 Ocak/12 Eylül 1980 dönüşümüyle serbest piyasa ekonomisine giren Türkiye'de toplumsal yapı, neoliberalizmle birlikte değişmeye başlar. Bu değişim kendisini her alanda hissettirirken kentler değişimden en fazla nasibini alan yerler olur. Yıkım ve yeniden inşa faaliyetlerinin en belirgin olduğu kentlerden biri de kuşkusuz İstanbul'dur. 1980'lerden itibaren İstanbul'un geçirdiği dönüşümler kentsel alana yapılan müdahalelerle şekillenir: yerel yönetimleri düzenleyen bir dizi yasal değişiklik, emlak sektöründe geniş ölçekli yeni yatırımlar ve devasa çapta projeler, finans ve hizmet sektörü gibi yükselen sektörler (Bartu Candan ve Kolluoğlu, 2008). Müdahaleler, İstanbul ekonomisinin ve yerel yönetiminin liberalleşmesiyle 1984 yılında çıkan belediye kanunları ve sonrasında radikal sayılabilecek finansal ve yönetsel değişimlerle başlar (Bartu Candan ve Kolluoğlu, 2010, 54). Burada söz konusu olan, mekânın yeniden üretilip sermaye birikiminin merkezi haline gelmesi ve dünya kentlerinde de benzer bir değişim dinamiğini beraberinde getiren neoliberal kent anlayışıdır. "Sermayenin kentleşmesi" olarak adlandırılan bu dönem "ABD, İngiltere gibi merkez ülkelerden başlayıp, ulus-ötesi kurumlar aracılığıyla çevreye doğru yayılan bir seyir izler" (Şengül, 2012, 434).

1980'li yıllarda "geçmişin görkemli İstanbul'unu geleceğe taşımak tasavvuru" geniş kapsamlı bir dizi "yıkma-yenileme projesi"yle hız kazanır. Sur-içi yarımada, bir açık hava müzesi olarak tasarlanır ve Haliç'i yeniden yaratmak için, kıyılarını çevreleyen yaklaşık 30.000 bina yok edilir, sahil şeridi ağaçlandırılır, otoyolla erişilebilir hale getirilir (Öncü, 2007, 86-87). Tarlabası'nı yararak Taksim Meydanı'nı Tepebaşı'ndan Unkapanı Köprüsü'ne bağlayan cadde açılır (Göktürk ve diğerleri, 2011, 27). 1980 sonrasında da cazip merkez olma özelliğini sürdüren İstanbul'da yatırımlar özel sektörde "konuta, turizme yönelirken" devlet yatırımları "ulaştırma, haberleşme, enerji sektörlerine yoğunlaşır" (Sönmez, 1996, 57-66). Böylece kentlere yapılan yatırımlar bir yandan kentlerin altyapısını iyileştirirken, diğer yandan kentlerin sermaye birikim sürecinde devlet destekli biçimde önemli hale gelişi daha önce kentleşme sürecinde sınırlı rol oynayan büyük ölçekli sermaye gruplarının gözlerini kentlere çevirmesini sağlar (Şengül, 2012). Fiziki formu küçük sermayenin faaliyet ölçeklerine uygun olarak belirlenen bir kentten, büyük sermayenin birikim güdülerine ve faaliyet ölçeklerine göre belirlenen bir kente geçiş gerçekleşir (Tekeli, 1988, 132). Özellikle İstanbul'un küresel niteliğinde sıçrama yaşanan 1990'dan sonra İstanbul kentsel arsasına büyük sermayenin ilgisi daha da artar (Sönmez, 1996, 76). Çok büyük ölçekli toplu konut ve altyapı projeleri, gökdelenler, uluslararası ticaret merkezleri (Tekeli, 1988, 132) lüks konut, otel, iş merkezi (Sönmez, 1996, 77), yer altı raylı sistemleri (Şengül, 2012) gibi alanları büyük sermayenin tekeline almasıyla birlikte, arsa ve konut piyasası toplumsal grupları ayrıştırıcı bir işlev görmeye başlar. Bu döneme kadar küçük sermaye gruplarının bu piyasalara kolayca girebilmesi, kentte oluşan rantlara orta ve düşük gelirli de dâhil ederken arsa ve konut piyasası

bütünleştirici bir işlev görmektedir (Işık, 1998, 107-108). Bu nedendir ki İstanbul “artık bireyin algılayamayacağı ve kolayca kıymetlendiremeyeceği karmaşıklıktadır” (Güvenç ve Işık, 1996, 10).

1980'li yılların Türkiye'sinde kentleşme süreçlerine damgasını vuran, *farklılaşma* ya da *çeşitlenme* dinamikleri ve bunun sonucunda ortaya çıkan *ayrışma* eğilimleridir: Bir uçta, kentin çeperinde kent yoksulları, arada bir yerlerde kent çeperindeki geniş arazilerde orta sınıflar, diğer uçta kentin en prestijli alanlarında üst sınıflar (Işık ve Pınarcıoğlu, 2013, 128). Öncü'ye (2007, 87) göre süreci başlatan “İstanbul'un üst ve orta sınıflarının İstanbul'un keşmekeşini, kalabalıklığını, gürültüsünü ve kirlenmişliğini” keşfetmeleridir. İstanbul, artık “yaşanmaz” bir kent haline gelince İstanbul'un üst ve orta sınıfları, “sağlıklı bir yaşam/temiz bir çevre=yeni bir ev özlemiyle şehri terk etmeye başlar”; orta ve alt-orta sınıflar ise “kendileri gibi olmayanlarla ilişkilerini en aza indirgeyen kendisi gibi olanlarla bir arada olan daha yalıtılmış mekânlarda” (Işık ve Pınarcıoğlu, 2013, 136), “otoyollar boyunca sıralanan blok apartmanlarda” (Öncü, 2007, 88) yaşamaya başlar. 1980'lerin başında renkli televizyona geçişle başlayan ve 1990'ların başında özel televizyon kanallarının yayına başlamasıyla ivme kazanan İstanbul'un üst ve orta sınıfları “idealinizdeki ev” mitolojisini benimser (Öncü, 2007, 91).

Soğuk Savaş'ın yumuşadığı, hem Doğu Avrupa'da hem Rusya'da Sosyalist rejimlerin yıkıldığı 1990'larda İstanbul, “dünya kenti”/“küresel kent” olma konusunda Birinci Dünya Savaşı sonrasında kaybettiği fırsatı yeniden yakalar (Güvenç, 2009, 10; Keyder, 2013; Tekeli, 2009, 31; Sönmez, 2001). Ünlü-Yücesoy ve Güvenç (2010, 14) İstanbul'un bu dönemini “yeni zamanlar” olarak adlandırırken, eleştirel bir söylemle Şentürk (2009, 25) bu dönemi “kalkınma reçete”si olarak görür. Benzer bir biçimde Bora da (1997, 149), şehir ve imgesinin, “ihraç malına” dönüştüğünü vurgular.

Bu bağlamda 21. yüzyılın İstanbul'u “fazla sayıda bileşenli bir çoğulluğa sahiptir” (Tanyeli'den akt. Akpınar, 2010, 14): güvenli siteler, soylulaştırma, otel ve alışveriş merkezleri, kentsel dönüşüm ve TOKİ, bu çoğulluktan bazılarıdır. İşte tam da bu noktada son dönemlerde “İstanbul'un mekânsal ve toplumsal haritası”nın üç temel boyutta şekillendiği söylenebilir: Kentte sanayi üretim mekânlarının görünürlüğü, beyaz yakalı iş ve tüketim mekânlarının kine kıyasla azalmakta; kapalı yerleşim alanlarının sayısı önemli ölçüde artarken İstanbul'un genelinde mekânsal bir kapanmaya doğru gidilmekte; gecekondular bir yandan “varoşlaşırken” bir yandan da kentsel dönüşümüne uğrayarak toplu konut alanlarına taşınmaktadır (Bartu Candan ve Kolluoğlu, 2010, 53-54). Kent büyüdükçe bir anlamda kentleşmenin etkisiyle kentin parçalanması, fragmanlaşmasıyla birbirlerinden habersiz, temassız insanların kenti haline gelir İstanbul. Sinema da yaşanan değişime sessiz kalmaz, İstanbul'un yeni zamanları beyaz perdeye taşınır. 2000'ler Türk Sineması'nda İstanbul, aidiyetsiz mekândır.

Ortak bir tanımlı olmayan aidiyet (Croucher, 2004, 35) mekân, din, ülke, millet, iş, aile, kimlik, takım, beden, vb. unsurlarla kendini gösterir. Aidiyet duygusu ve bunun en temel tezahürlerinden mekân imge, bellek, hatıra, insan, nesne, zaman ve daha birçok şey içerir. Asiliskender'e göre mekân, fiziksel özellikleriyle aidiyetin sınırlarını belirleyen en belirgin düzenlemedir. Aidiyetin deneyim, yaşanmışlık ve bellekle ilişkisi mekânsal aidiyeti ve birey için önemli bir kimlik tanımlamasını beraberinde getirir (2004, 75-86). Yaşanılan ve aidiyetlik kurulan kentler, günümüzde; sığınılan, nefes alınan ve hatıralarla yüklü mekânlarını hızla kaybetmektedir. Öyle ki kent olgusu, kentleşme

politikaları sonucu (kentsel dönüşüm, soylulaştırma gibi) yerinden edilmeye; "çarpık kentleşme"nin içinde yaşamını sürdürmeye devam eden ve görmezden gelinen yoksulluk mekânlarıyla; çok katlı gökdelenler, plazalar ve benzeri konutların çıkışsız ve nefessiz bıraktığı mekânlarıyla; üst sınıfların "güvenlikli siteleri"yle; orta sınıfın ya kent merkeziyle temassız ya da yap-satçı apartmanlarıyla; "varoşlaşan" gecekondu merkezleriyle, farklılaşan biçimlerde varlık kazanır hale gelmiştir. 1980'lerden sonra sermaye birikiminin bir parçası haline gelen kentlerin bu eksik ama görünür hâli, neoliberal bir kent anlayışı ile tüm ülkeye yayılırken simgesel başkent İstanbul hızlı bir biçimde yeniden inşa edilmektedir (Balcı, 2018, 73). Tam da bu noktada içkin kılınamayan, izler bırakılmayan, aidiyet oluşturulamayan, tehditlere açık; hüznün, sıkıntının ve huzursuzluğun sürekli kendini gösterdiği aidiyetsiz mekânlar sinemada kendini gösterir.

Her türden aidiyetsiz mekânlarıyla, kentte ayakta kalmanın, kente yerleşmenin mümkün olmadığı, tehdidin ne zaman geleceğinin sürekli tetikte beklenilerek izlendiği filmlerdir 2000'ler Türk Sineması'nın filmleri. Acı, hüznün, sıkıntı, huzursuzluk ve tekinsizlik vardır İstanbul'da. Bu nedenle de aidiyetini mekânla bir adım ilerisi kente kuramayan film karakterlerini İstanbul'da bekleyen de aktarılanlardır. Tam da bu noktada hem kentin kendisi hem de ev mutluluk mekânı değildir. *C Blok, Üçüncü Sayfa, Meleğin Düşüşü, Hayat Var, Pandora'nın Kutusu, Üç Maymun, 11'e 10 Kala, Şimdiki Zaman, Çoğunluk ve Zerre* gibi filmlerde ne kent, ne de ev mutluluk mekânıdır. Karakterler mekân olarak bedenleriyle de bir aidiyet ilişkisi kuramazlar. Zira ait olmadığın yerde tehdit altındadır. Aidiyet duygusunun mekânı beden, filmlerde kısırılmışlık, taciz, işkence, tecavüz, vb. edimlerle de aidiyetsiz bir mekâna dönüşür. Bu noktada filmler çekildikleri yıllara göre sırasıyla ve aidiyetsiz mekânlar ekseninde çözümlenmiştir.

2000'ler Türk Sineması'nda Aidiyetsiz Mekânlar

C Blok: 16 Numarada Sıkışmışlık

Zeki Demirkubuz'un *C Blok*'u hem Türkiye kentleri hem de kentleşmesinin yaşadığı dönüşümü ele alan erken ve ilk örneklerden biri. Mekânsal parçalanmanın hüküm sürdüğü İstanbul'da kent çeperlerindeki orta ve orta üst sınıfa ait TOKİ ve benzeri yapıların da ilk örneklerinden Ataköy Konutları'nda geçen hikâyeye, aidiyet ilişkisi kuramayan karakterlerin aidiyetsiz mekânlar içerisine hapsoluşlarını ustalıklı aktarır. Karakterlerin yaşadığı sıkışmışlık ve kısırılmışlık hali en mikro mekân bedeni de aidiyetsiz bir mekâna dönüştürür: Beden taciz ve tehdit edilir, tecavüze uğrar. Bedeni taciz ve tehdit edilen, *C Blok*'ta yaşayan, sürekli sıkılma hali içerisinde olan Tülay (Serap Aksoy), karısı Tülay'la iletişim kuramayan Selim (Selçuk Yöntem), ev işlerine yardım eden Aslı (Zuhal Gencer) ve *C Blok* apartman görevlisinin oğlu Halet (Fikret Kuşkan) ekseninde geçen filmde, evi ve kenti aidiyet mekânına dönüştürememenin sancısı anlatılır. Demirkubuz filmlerinde "sıkıntının, kapatılmışlığın, daraltan bir atmosferin varlığından söz etmek mümkündür" (Öztürk, 2006, 66). Otel odaları, bodrum katları, bloklar, apartmanlar, altgeçitler, tüneller, otoyollar, izbe sokaklar, bürokrasiye ait odalar kapalı, dar ve karanlık olarak gösterilir. Aidiyetsizliğin ve köksüzlüğün mekânlarında film kahramanları kısırılmış, huzursuz, çaresiz, çıkışsız, sıkışmış bir haldedirler. Kentle de herhangi bir ilişki kuramayan karakterlerin kente dâhil olamadıkları görülür. Bu dâhil olamama karakterlerin aidiyetsiz mekânlarda görünür kılınmalarına yol açar.

Filmin açılış sahnesi nerede olduğumuzla başlar: C Blok. Yağmurlu bir günde Halet'in bakışından araba içerisinden gerçekleştirilen bu sahnede apartmanın sadece giriş kapısı görülür. Uzunca bir süre Halet silecek sesleri eşliğinde C Blok'a bakar. İkinci sahneye ise C Blok'a kuru temizlemeciden gelen çalışanın serzenişi eşlik eder: "Beni de, paketi de kontrol ettiler". Böylece kapıda güvenlik görevlisinin varlığından da haberdar olunur. Film bir sitede, bloklar arasında geçse de sitenin ve blokların genel görünümünü hemen perdeye yansıtmaz Demirkubuz. Mekânın kendisini yavaş yavaş ve küçük ayrıntılarla verir. Her bir sahnede blokların uzunlukları, genişlikleri artar. Bir anlamda kadraja giren görüntüler genişler.⁶

Tülay yaşadığı aidiyetsiz mekândan "evde duramıyorum", "sıkılıyorum" diyerek uzaklaştığında arabasıyla ıssız ve izbe yerlere gider. Aktarılan yerler kısa bir süre sonra tekinsiz mekâna dönüşür. Ataköy Konutları'nda sıkıntı yaşayan sadece Tülay değildir, Halet de Tülay gibi yaşadığı yerde sıkışıp kalır. Yaşadığı bloklardan kendisini uzaklaştıracak bir arabası olmasa da C Blok sakinlerinin arabalarını temizler, bazen de içlerinde uyur. Halet ve araba sahnelerinde bloklar sıkışma, kapanma hissini güçlendirir. Kamusal mekânda bir tür iç mekâna dönüşen araba; Tülay için aidiyetsiz mekânlardan uzaklaşmayı, Halet için ise sıkışmayı ve çıkışsızlığı sunar. Araba, Halet'in bloklardan dışarı çıkmasını değil de evden dışarı çıkmasını sağlar. Babasıyla bir odada yaşamını sürdüren Halet'in ev içinde görüntülediği sahneler az olmasının yanı sıra çerçeve içi çerçeve şeklindedir (kahvaltı yaparken, saçını yıkarken, Tülay'la sevişirken görüntülenir). Gidecek bir yeri yoktur Halet'in. Bloklar içerisindeki bir yaşamda Halet, kafasını kaldırır C Blok'a ya da diğer bloklara bakar. Hep dışarıda ama blokların arasındadır. Dolayısıyla filmde Halet'in C Blok'a bakışı (açı) ve hemen ardından Halet'in (karşı açı) görünmesiyle Halet'e "dikilir" izleyici.⁷ İzleyici sadece Halet'e bir anlamda C Blok'a dikili kalır. Böylece izleyici de C Blok'la ilişki halindedir, oraya ait olur, C Blok dışına çıkamaz. Halet'le birlikte belli bir süre kilitli kalır izleyici. Halet'in blokların dışına çıkışı Tülay sayesinde gerçekleşir. Yönetmen uzunca bir süre Tülay'ın bakışını vermeyerek izleyiciyi dikmez. Tülay bloklara ait değildir, bu yüzden kendini sürekli dışarı atar. Tülay sadece C Blok içinde kalamaz, o mekâna ait olamaz. Tülay, deniz kenarına gittiğinde bloklar her seferinde görüntüye girer. Tülay aracılığıyla yine dikiliriz, bu kez başka bloklara, bir anlamda dış dünyaya (*C Blok* dışındaki başka bloklara). Onun gidişinin de habercisidir bu dikiş. Tülay'ın annesi (Güler Öktem) geldiğinde ise Demirkubuz anneyi bloklara dikmez. Çünkü annenin aidiyet mekânı bloklar değil, mahallesidir.

Tülay ve Halet geceleri de uyuyamazlar. Tülay gece olduğunda blokların "canavar gibi yüksel[diğini]" söyler. Blokları canavara, dairelerini ise canavarın "gövdesine" benzetir. Canavarın/blokların gövdelerindeki dairelerin lambalarının açık olmasını "tuhaf" bulur. "Gövde"deki dairelerin numaralarını tahmin etmeye çalışır. Sayısal ibareler haline gelen blok sakinlerinden biri de Tülay'dır aslında. Kendisi de canavarın 16 numaralı gövdesinde yaşar.⁸ Evle herhangi bir aidiyet kuramayan Tülay, yaşadığı mekânla da herhangi bir aidiyet ilişkisi kuramaz. Tülay ev içinde kısırılmış bir şekilde çerçevelenir. Tülay, elinde sigarayla oturduğu yerden evindeki objeleri ilk defa görüyor gibi inceler. Yine elinde sigarasıyla pencereden avluya baktığında gördükleri otopark, uydu antenleri ve diğer bloklardır. "Demirkubuz filminde karakterlerin pencereden binaları seyretmesi; bu insanların kendini iç mekâna hapsedmesi şehir ile kurulamayan bir ilişkinin ifadesidir. Pencereden şehri gözetledikleri anlar bu acizliği ele verir" (Yücel, 2006, 130). Evlilikle sınıfsal

konumu değişen Tülay'ın geçmişiyle, ailesiyle bir adım ötesi evlenmeden önce yaşadığı eski İstanbul mahallesiyle bağı yoktur. Annesini arabayla bırakırken bile "mahalleye girmeyeyim" der. Demirkubuz karakterlerinin geçmişlerine dair bilgiler sınırlıdır. Bu sınırlılık aidiyetsizliği ve köksüzlüğü de beraberinde getirir. *C Blok*'ta Tülay'ın geçmişine dair köksüzlüğü, aidiyetsizliği kıran evine ziyarete gelen annesiyle gerçekleşir.

Tülay'ın Tekinsiz Mekânlara Yolculuğu

Tülay'ın huzursuzluk halinden uzaklaşmaya çalıştığı yerler deniz kenarı ve ormanlık alanlardır.⁹ Deniz kenarında hem var hem yok İstanbul her seferinde kadınla özdeşleşir. Tehdit eden kent İstanbul kadınları tehdit etmeye devam eder. Ait olmadığın yerde tehdit altındasındır. Tülay'ın deniz kenarına ilk gidişi sabit kamerayla ve omuz çekimiyle gösterilir. Tülay'ın yüzündeki ifadede mutluluğa dair hiçbir belirti yoktur (Deniz kenarı ve orman sahnelerinde Tülay'ın her zaman elleri göğsüne kenetlenmiş haldedir). Deniz kenarında olmak sürekli sıkılan Tülay için huzur verici bir mekâna dönüşmez. Tülay'ın etrafına değil sadece denize baktığı bir diğer sahnede kamera sabit değildir. Birden farklı planların olduğu bu sahnede sadece deniz görüntülenir. Filmin denize en uzun bakma sahnesi burada yaşanır (yaklaşık 40 saniye kadar). Şakalaşan üç erkeğin sesiyle denize olan bakışı bir anda kesintiye uğrar ve erkeklere bakar. Erkekler de ona. Erkeklerden biri Tülay'a yaklaşır ve elini Tülay'ın vücudunun belirli bölgelerinde gezdirir. Tülay herhangi bir tepki göstermez. O sırada Halet gelir. Bloklar kendini yeniden duyumsatır. Tülay'a dokunan çocuğa sopayla vurmaya başlar. Tülay'ın "dur" demesiyle Halet sopayı bırakır. Tülay koltuktan kalkar ve denize doğru yönelir. Bu sahnelerde Halet bir o yana bir bu yana yürür. Halet, Tülay'ın arkasına geçer ellerini başına koyar. Tülay da Halet'in ellerinin üzerine ellerini koyar. Arkadaki görüntü ikisinin de yerini imler. Tülay yere çöker, ardından Halet. İlk sevişme böylece gerçekleşmiş olur. Tülay'ın gidişiyle Halet tek başına kalır. Aynı mekânda Halet'in gördükleri Tülay'inkinden farklıdır. Halet blokların karşısındaki puslu yerlere bakar.

Tülay, deniz kenarına tek başına gittiği gibi Fatoş ve Halet'le de gider. Tülay ve Halet blokların arasından yürüyerek deniz kenarına giderler. Filmin ilk deniz sahnesi ve aynı zamanda Tülay'ın tek başına geldiği yerdir burası. İlk sahnenin tersine Tülay ve Halet geniş açıdan görüntülenir. Tülay kendisinden ateş isteyen adamı tanır ve "katil" diye bağırır. Katil kaçarken Halet de onu takip eder. Kovalamaca sahneleri bloklar arasında devam eder. Halet'in yüzü katil tarafından çizilir. Tülay'ın Halet'i son görüşü bu sahnedir.

Selim ise C Blok dışındaki sahnelerde sadece bir kez gösterilir. Selim uzun iş seyahatine giderken Tülay'ın arabası kullanılır. Arabayı kenara çeken Selim, aidiyetsiz mekâna/bedene sahip Tülay'a arabada tecavüz eder. Tülay Selim'in yokluğunda eve geç gelmeye başlar. Gece eve geç gelen Tülay, Aslı'yı yarı çıplak görür. Aslı'ya bağırır ve onu evden kovar. Ancak hemen arkasında eşini görünce ne olduğunu anlar ve aidiyetsiz mekânı terk eder. Aidiyetsiz mekânı terk eden Tülay kente dâhil olabilecek midir? Gece boyunca sokaklarda dolaşan Tülay sonunda annesine bir anlamda eskiden ait olduğu mekâna gider. Köklerine, aidiyet mekânına geri dönen, uykularını geri kazanan, bloklardaki sıkışmışlığı mazide bırakan, evin kısıtlanmışlığından kurtulan Tülay kente dâhil olur: Üsküdar'da bir eve taşınır ve iş arar. Kente dâhil olma ve beraberinde aidiyet hissini getiren başka alanlara yönelmeyi gerçekleştiren Tülay kendini daha iyi hisseder.

Yeni evindeki ilk sabahında Halet'i özlediğini fark eden Tülay, C Blok'a gider. Boş evinde gerçekleştirdiği kısa gezintiye müzik eşlik eder. Evden çıktığında müzik de biter. Apartmandan dışarı çıktığı sahnede Demirkubuz göstereceklerim bitmedi dercesine C Blok'un kapısındaki yazıyı gösterir: "Yabancılar, dilenciler, seyyar satıcılar giremez". Geçmişine yabancı olan Tülay C Blok'un önüne anahtarları attığında yüzündeki ifade eskisi gibi değildir. Halet ise Tülay'ın gidişiyle blokları ve evi terk eder, kentte kaybolur. Bulduğunda Halet akıl hastanesine kapatılır. Halet total mekâna hapsedilir. Kente dâhil olma ihtimali de ortadan kalkar. *C Blok'ta* Tülay'ın bir evi olsa da hem evi hem de yaşadığı bloklar aidiyetsiz mekândır. Evinden, yaşadığı bloklardan arabası sayesinde uzaklaşır. Tülay'ın arabasıyla gittiği yerler deniz kenarında sessiz, ıssız ve tekinsiz yerlerdir. *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun'un yaşam alanı deniz kenarıdır. Deniz kenarında bir yaşamın nasıl olduğuna *Tabutta Rövaşata* ile bakılmıştır.

Boğaziçi'nde Bir Yersiz Yurtsuz: *Tabutta Rövaşata*

Herhangi bir ev görüntüsünden uzakta ve herhangi bir evin yokluğunda, denizin/Boğaz'ın her daim kendini gösterdiği bir mekânda "herhangi bir aidiyeti ve kimliği" (Civan, 2011, 9) olmayan Mahsun Süpertitiz'in (Ahmet Uğurlu) "evsizlik, kimsesizlik, yersiz yurtsuzluk, dolayısıyla hiçbir yere ve topluluğa 'ait olmama' üzerine" (Suner, 2006, 250-251) kurulu hikâyesi *Tabutta Rövaşata*'nın merkezinde yer alır.

Aidiyetsiz mekânlar içerisinde salınıp giden film kahramanlarından Mahsun. Sadece Mahsun değildir "aidiyeti ve kimliği" olmayan. Arkadaşı Sarı'da kendisi gibidir. Mahsun dar alanlar içerisinde, büzülü haldeki kısırılmış vücudu hem bulunduğu ortamdan çıkışsızlığı hem de soğuğu gösterir. Film boyunca açık alan içerisinde -bitmemiş bir inşaat, kayıkhaneye, tekne, araba, Hisar, topun ağzı, kahvehane tuvaleti ve dar merdivenleri- bir yaşam sürer. Gündüzleri izin verildiği ölçüde kahvehanede vakit geçiren aslında ısınan Mahsun ve arkadaşı Sarı geceleri birbirlerinden ayrı yerlerde, yatmaya uygun neresi varsa orada uyurlar. Herhangi bir işleri de olmadığından kendilerine sahip çıkan Reis'in (Tuncel Kurtiz) balıktan dönmesini beklerler.¹⁰ Mahsun hem ısınmak hem de aidiyetsiz mekândan uzaklaşmak için araba çalar. Mahsun içinde ısındığı "hareket eden ev"le birlikte İstanbul sokaklarında dolaşır, neresi olduğu önemli olmaksızın. Dolayısıyla da araç hem "bulduğu ortamdan uzaklaşmasına" hem de "yoksulluk ve yoksunluğundan kaçma[sına] imkân" sunar (Civan, 2011, 13-15). Mahsun'a her araç çalıştıktan sonra polisler şiddet uygular: Kimi zaman dayak kimi zaman falakaya yatırılır. Aidiyetsiz mekânda beden de aidiyetsiz bir mekâna dönüşür.

Filmde "herhangi bir aidiyeti ve kimliği" olmayanlardan biri de Kadın'dır (Ayşen Aydemir). Bir adı yoktur. Ne bir evi, ne de bir kimsesi vardır Kadın'ın. Mahsun gibi gündüzleri kahvehanede vakit geçirir. Geceleri nerededir Kadın? "Hem var hem yok" evde. Hâlbuki filmde bir ev yoktur. Kahvehanede çay ve sigara eşliğinde oturan Kadın kendinden geçmiş bir hal içerisinde. Zira Kadın, kahvehanenin o daracık tuvaletinde eroin zerk eder vücuduna. Mahsun'da görüntü nasıl maviye boyalıysa ve hareketli müzik varsa Kadın'da görüntü daha yumuşak, beyaz ve müzik daha sakindir. Mahsun Kadın'ı sever. Reis sayesinde kahvehanenin tuvaletinde işe başlayan Mahsun, Kadın'ı daha fazla görür, gördükçe de rüyalarına girer. Mahsun ve Kadın arasındaki ilk diyalog da böylece başlar. Kadın'ın Mahsun'a ilk ve ikinci konuşmalarında sorduğu soru aynıdır: "Yatacak yer verdiler mi?". Bir ev değildir söz konusu olan, kayıktan inşaattan sonra, bir odada bir yatağı olur Mahsun'un. Ne de olsa çok uzaklaşamaz Mahsun denizden,

Boğaziçi'nden. Ne tarafa baksa deniz vardır. O yüzdendir ki kahvehanenin üst katında bir oda verilir kendisine. Mahsun bir ev olmasa da bir odada bir iç mekândadır. Kendine ait olmasa da Mahsun ilk kez dışarıda değildir, içeri girmiştir. İkinci konuşmada ise Kadın kendi durumundan bahseder: “Benim halim senden kötü... Bir odan var...”. Gıpta edilen kişi Mahsun “senin evin yok mu?” sorusunu sor(a)maz. Ne de olsa ne görüntü, ne de söz düzeyinde filmde yer alır. Mahsun'un Kadın'a soracağı soru :“Senin yatacak yerin yok mu?” olur. Kadın'ın “hem var hem yok”tur yatacak yeri. Arkadaşlarında kalan Kadın'ın evde her zaman arkadaşları olmaz. Mahsun'u yumuşak karnından vurur Kadın: yatacak yer yokluğu ve sevgi! Mahsun “arada sırada” yatacak yerini paylaşabileceğini söyler Kadın'a ve anahtarları verir. Kadın da yersiz yurtsuzdur ve bir aidiyet mekânı yoktur. Kadın vücuduna zerk ettiği eroini alabilmek için bedenini aidiyetsiz bir mekâna dönüştürür: Para karşılığında erkeklerle birlikte olur. Kadın “hem var hem yok” evde değil de Mahsun'un odasında erkeklerle birlikte olduğunda Mahsun, sinirlenir ve uzun zamandır yapmadığını yapar: içer ve araba kaçıtır. Mahsun ilk defa sinirli ve ağlarken görülür. Bulunduğu ortamdan uzaklaşır ve daha önce rüyasında gördüğü tavus kuşunun yanına gider. Tavus kuşu nerededir? Mahsun'un bir zamanlar rahatça girip çıktığı, daha sonra ise bilet almadan içeri girmenin yasak olduğu ve kendisine “artık hiçbir şeye izin vermiyorlar” sözünü söyleten yerde, Rumelihisarı'ndadır. Mahsun çaldığı aracı Hisar'da bırakır ve Kadın'ı alarak rüyadaki diğer imgeye/tekneye doğru yol alır. Eyleme geçtiği her anda olduğu gibi müzik eşliğinde kendinden geçmiş Kadın'la denize açılır Mahsun. Rüya saçlarını okşadığı Kadın'ın yanına gittiğinde ise artık çok geçtir, tekne batar. Bundan sonrası Mahsun için daha da içinden çıkılmaz bir hal alır. Mahsun ve Kadın'ın durumu iyi olsa da kahvehaneden kovulan Mahsun yeniden sokaklardadır. Aidiyetsiz mekânlar içerisinde kendine bir yer bulmaya çalışan Mahsun Reis tarafından dövülür. Ne de olsa her çaldığı ‘şey’ sonrası dayak yer! Kendisinden elini çeken Reis'in yokluğunda çıkma ekmeğiyle balık avlamaya çalışır. Kendisi gibi evsiz, yersiz yurtsuz insanlarla karşılaşır ve değişmeyen soru sorulur: “Nerede yattınız?”. Aidiyet mekânının yokluğunda kimsesiz, evsiz, yersiz yurtsuz bir sürü insan vardır filmde. Hepsinin temel derdi de yatacak bir mekândır artık. Mahsun açtır, hava da her zamanki gibi soğuktur. Gidilebilecek yer ise Rumelihisarı olur. Ağaç dallarını ateş yakmak için kullanan Mahsun elini kana bular, yakaladığı tavus kuşunu öldürür. Pişirme hazırlıkları sırasında ise Hisar'ın bekçisi tarafından yakalanır. Tüm bu olanlar ise sadece kahvehanede değil her yerde her zaman açık haldeki televizyondan öğrenilir. Yasanın gözetiminde içeriye ‘kapatılan’ Mahsun dar ve kapalı bir mekân içerisinde artık. Rövaşatayı aşkla ve belki de tavus kuşuyla yapmak ister ama olmaz çünkü “anti kahraman”, yoksul, yoksun, kaybeden olarak dar alanda yaşamak bir adım ötesi İstanbul'da yaşamak zordur. Filmin adında yer alan tabut Mahsun'un dar alanlar içerisindeki varlığını, sıkışıp kalmışlığını gösterir. Bu yüzdendir ki dar bir tabutta rövaşata atmak zordur. Hareket alanı hem İstanbul'da hem tabutta kolay olmadığından Mahsun “balıkla beslenen martılar gibi kısa ve kesik uçuşlar dener” (Süalp, 2010, 21). Yersiz yurtsuzluk, evsizlik, aidiyetsiz mekânlar içerisinde yer alan insanlar aslında tabutta rövaşata yapamaz. Çıkışsızlık, sıkışıp kalmışlık ve kente dâhil olamamışlık içerisinde yer alan insanları bekleyen “kısa ve kesik uçuşlar” mıdır?¹¹

Tabutta Rövaşata'da yersiz yurtsuza İstanbul huzur vermez. Her biri farklı nedenlerle İstanbul'a göç eden, farklı kimliklere sahip olsalar da aynı sınıfa ait insanların aidiyetsiz mekânlar içerisinde huzur bulamama hallerine *Güneşe Yolculuk*'la bakılmıştır.

Aidiyetsiz Mekândan Aidiyet Mekânına Bırakılan Tabut: *Güneşe Yolculuk*

Babasının ölümüyle İstanbul'a gelen Doğulu Kürt Berzan (Nazmi Kırık) kentin "varoş"larında merkezden uzak bir yaşam sürerken Eminönü'nde seyyar tezgâhında kaset satar. Belediye'de sular idaresinde çalışan Egeli Mehmet (Nevruz Baz) kent merkezine yakın tarihi bir hanın bekâr odalarından birinde kendisi gibi İstanbul'a göç edenlerle yaşar. Almanya'da doğan, ailesiyle birlikte İstanbul'da yaşayan ve bir çamaşırcıda çalışan Arzu (Mizgin Kapazan) Mehmet'in sevgilisidir. Buraya kadar anlatılanlar aslında İstanbul'a dair tanıdık hikayeler içerir: göç, gecekodu, enformel sektör, bekâr odaları ve sevgili. Yeşilçam ve sonraki dönem filmlerinde sıklıkla karşılaşılan bu izleklere kimlik meselesi eklenerek film ve aslında hikâyenin anlatıldığı İstanbul başka bir boyuta evrilir.

Suya yansıyan bir ev kapısı, taşınan tabut, tabutu taşıyan bir adam, sıvası yapılmamış, demirleri kim bilir ne zaman bir kat daha çıkmak ümidiyle bırakılmış bir inşaat, hemen yanında benzeri durumda bir inşaat ve bir kamyonet. Nerede olduğu belirsiz bir yaşam ve ölüm mekânıdır filmin açılış sahnesi. Yakın ve genel plan görüntülerine filmin müziklerini yapan Vlatko Stefanovzki'nin *Güneşe Yolculuk* adlı müziği eşlik eder. Acılı/içli klarnet sesi ölüye yakılamayan ağıtlar için bestelenmiş gibidir. Yönetmen izleyicinin merakını kısa sürede giderir ve bindirme tekniğiyle ilk sekansın son sahneleri ve Eminönü görüntüleri birbirinin içine girer. Yavaş yavaş suya yansıyan görüntülerde, seyyar tezgâhıyla Eminönü meydanına gelen film kahramanı önce sabit kamerayla ardından omuz çekimiyle filmin müziği eşliğinde verir. Seyyar tezgâhında kaset satan film kahramanının dükkânı olmasa da tezgâhının bir adı vardır: Şirvan. Tezgâhtan çıkan kadın fotoğrafı da seyyar tezgâhtaki yerini alır. Ve bir teybe konan kasetle İstanbul güne Kürtçe müzik gruplarından Koma Amed'in *Amediye* şarkısıyla başlar. Şarkıyla birlikte yönetmen izleyiciye gördüklerini ve de kendisini gösterir. Bu sahne içerisindeki planlar Lütfü Akad'ın *Gelin, Düğün* ve diğer göç filmlerindeki görüntülerden farksızdır: seyyar satıcılar, emek ve emek gücünü kullanan insanlar, balık tutanlar, vapurlar ve İstanbul sakinleri. Bu noktada tabutu evinden çıkan Berzan, Mehmet tarafından aidiyet mekânına götürülmeye hazırlanır. Film erken anlatıyla açılırken, ev ve kahramanın bindirme tekniğiyle sunulması ölen kişinin kim olduğuna da açıklık getirir.

Belediyede su borularındaki kaçakları bulma işinde çalışan Mehmet'in açılış sahnesi gemi düdüğü sesine eşlik eden bir sokaktan gözüken denizledir. İşini tamamladıktan sonra Sultanahmet'te bir çamaşırcıda çalışan sevgilisi Arzu ile buluşur. Tramvay sahnesine İstanbul'un küresel kent söylemi içerisinde yer alan turistlere şaşkınlık ve merakla bakan insanlar eşlik eder. Arzu ve Mehmet'e yapılan omuz çekimiyle İstanbul'un görkemli cami görüntüsü bindirme tekniğiyle iç içe geçer. Kent ve sevgililer bir ve aynı olur. İstanbul masumane aşkla özdeşleşir.

Mehmet, bir kahvehaneye geç de olsa milli maç izlemeye gider. Mehmet, milli maç coşkusuyla dâhil olan insanlar arasında gösterilmez. Yaşadığı ülkeyle ve onun futbol takımıyla aidiyet kuran insanlar her milli maç galibiyetinde olduğu gibi sokaklara dökülür. Sevinç çılgınlıkları ve Türkiye nidaları eşliğinde ellerinde bayraklarla dolaşan sokaktaki kalabalık grupla karşı karşıya gelen araç sahibi, kornaya basmadığı bir anlamda milli aidiyetlik sevincine ortak olmadığı gerekçesiyle küfürlerle linç edilmeye başlanır: Arabasına zarar verilir, araç içindekiler dövülür. Maçtan dönen Mehmet ve maça gittiği görülmeyen Berzan linç girişiminde bulunanları durdurmaya çalışır. Hemen ardından linçin veçhesi Berzan ve Mehmet'e kayar. Birlikte İstanbul'un

arka sokaklarında koşmaya başlayan ikili, bir apartmana saklanırlar. Böylelikle film kahramanları tanışır. İki yıldır İstanbul'da yaşayan Berzan birkaç aydır İstanbul'da yaşayan Mehmet'i "çaylak" olarak adlandırır. "Çaylak" Mehmet ve Berzan görüşmeye başlar. Mehmet'in Berzan'ı Eminönü'nde görmeye gittiği sahneye Ciwan Haco'nun *Gulek* şarkısı eşlik eder.¹² Şarkı sözü Berzan'ı ölümle özdeşleştirir. Çeşit çeşit insan manzaralarının yanı sıra Berzan telefon kulübesinde Kürtçe konuşur.¹³ İki arkadaşın ilk ve tek deniz kenarında (Ortaköy) sohbet ettikleri sahneye ezan ve martı sesleri karışırken Berzan İstanbul'a gelme nedenini martı saymak olarak açıklar. Ancak sonradan sabit kameradan sırt çekimi ve Boğaziçi Köprüsü planında "Babamı vurdular!" dediğinde Berzan'ın hikâyesi biraz daha aralanır. Bu sahnede film kahramanları sevgilileri hakkında da konuşur. Berzan'ın "çaylak" Mehmet'e ilk tavsiyesi/uyarısı Türk filmlerinde sık karşılaşılan bir uyarıdır: "Şehirli karılara pek güven olmaz". Kent ve kadın özellikle İstanbul ve kadın söz konusu olduğunda kadın hep tehditlere gebe midir? Arzu tehdit midir? Almanya'da doğan ve İstanbul'a ailesiyle göç eden Arzu, baştan çıkarıcı olmaktan çok uzaktır. Berzan'ın cenazesini aidiyet mekânına gönderebilmek için kolundaki bileziği veren Arzu, Berzan'ın deyişimiyle "yenge" masumane bir aşkla Mehmet'i sever.

Kent İçinde Sürgün Aidiyetliği Kırıyor

Her an her şeyin olabileceği kentte, Mehmet'in yaşamı dolmuşta yanında bulunan silahla bir anda değişir. Sorgu sırasında polis kendisinin Tireli olduğuna inanmaz. Belli bir süre içeride tutulan Mehmet yaralı suratı ve pejmürde haliyle Han yokuşunu çıkarken ve Han içerisinde yürürken filmin müziğini handa çalışan makinelerin sesi bastırır.¹⁴ Kapısına çizilen kırmızı çarpı işareti artık kendisinin yer değiştirmesini zorunlu kılar. Mehmet'in bundan sonraki yaşamı sürgüne dönüşür. Hiçbir yere ait hissedemez kendisini. Yeni bir başlangıca geçmişi bir türlü izin vermez. Önce işinden çıkarılır sonra kaldığı handan ayrılmak zorunda kalır. Berzan'ın sayesinde bir otoparkta gece bekçisi olur ama kırmızı çarpı işaretiyle bir kez daha karşılaşır.¹⁵ Kaldığı tek göz odalardan sonra bir başka tek göz odada yaşamaya başlar: Berzan'ın gecekondusunda. Kent merkezinden uzakta bir yaşam kent dışına itilmeyle eş zamanlı olur. Başka bir deyişle Mehmet kentin içinde ya da merkezinde bir iş bulduğunda Mehmet'in sürgünü, aidiyetsizliği devam eder. Mehmet'in kentin dışına bir anlamda Berzan'ın evine gelişi kentin kendisini dışarıya atmasıyla, yerinden etmesiyle gerçekleşir. Berzan'ın evi İstanbul'un parçalayan, ayrıştıran kentleşme politikalarının sonucu olan ve yeni yapılanmaya başlayan gecekondu bölgesindedir. Kentten uzaklığıyla, bitmemişliğiyle, boşluğuyla, eksikliğiyle vardır. İstanbul aidiyetsiz mekânlara sahipken İstanbul'da yaşamak, ayakta kalmak da zordur. Mehmet çöplükte ayrıştırma işinde çalışmaya başlar. Kent içerisinden sürülen Mehmet, kentin görülmemesi, gözden uzak tutulması gereken yerlerinden birinde işe başlayabilir.

Mehmet'in olayıyla ilgili olarak polisler Eminönü'nde Berzan'ı sorguya çekmeye geldiklerinde Ciwan Haco'nun *Diyarbakir* şarkısı *diagetik* sestem *nondiagetic* sese dönüşür (Berzan'ın kaçışına bu şarkı eşlik eder).¹⁶ Berzan'ın kimliğiyle kurduğu aidiyetlik ve bu aidiyetliğin mekânı İstanbul değildir. Şarkıda köklere yapılan vurgu, Türk kimliğinin askıda kaldığını belirgin kılarken, İstanbul'u aidiyetsiz bir mekâna da dönüştürür. Berzan, seyyar tezgâhını arkadaşına verdiğinde Eminönü ve seyyar dükkânı Şirvan'la aidiyetliği kırılır. Kentten uzaklaşmak zorunda kalan Berzan belli bir süre uzun yol muavinliği yapar, ardından İstanbul'a geri döner. Her iki kahraman

aynı zaman aralığında evsiz kalır. Berzan'ın İstanbul'a gelişiyle yaşadığı mekân Vlatko Stefanovski'nin *Güneş* bestesiyle dolmuş penceresinden güneşle birlikte ilk defa görülür: yeni yerleşilmeye başlanan, çöplerin dere kenarına atıldığı, su ihtiyacının tankerle sağlandığı, çocukların dışarıda koşturduğu bir mekân. *Güneşe Yolculuk*'ta Berzan'ın aidiyet kurduğu evi, ailesi, toprakları, dağları ve sevdiği kadın duvarına astığı fotoğraflarda, gelecek hayalleri ise sözlerindedir. Berzan ait olduğu toprakları ve hayalini anlatmaya başladığında pencerenin demir parmaklıklarının ardından ışıkları yanan ancak filmde kendine yer bulmayan İstanbul gözükür. Berzan'ın İstanbul'da kısırılmışlığı bu planlara hâkimdir. Ancak kamera demir parmaklıklardan uzaklaşıp ev içinden çıktığında Berzan'ın bahsettiği "o dağlar" kendi yerini imler. Berzan "Bir gün mutlaka dönücem" dediği aidiyet mekânında Şirvan'la bir yaşam sürmeyi ve büyük bir ev yapmayı hayal eder. İstanbul'da kalma nedeni bir gün ait olduğu topraklarda daha iyi bir yaşam sürmek adınadır. Yeşilçam dönemindeki filmlerde ise film kahramanları İstanbul'a büyük sözlerle ve büyük amaçlarla gelirler. Belirli bir süre kentte kaldıktan sonra ise eş göçü sağlanır. Gelenlerin de İstanbul'dan dönmek gibi bir niyetleri yoktur. Ancak *Güneşe Yolculuk*'ta durum tam tersi bir boyuta evrilir. İstanbul ne eş göçü, ne de yerleşme hayallerinin mekânıdır. Berzan ait olduğu mekâna dönebilecek midir? Berzan ait olduğu kimlik adına gerçekleştirdiği eylemde ölür.¹⁷ İstanbul kapısını açtığı insanların hayallerinin gerçekleşmesine izin vermez. Ailesi çıkmazsa kimsesizler mezarlığına gömülecek olan Berzan'a İstanbul mezar olmaz. Mehmet, Berzan'ı ait olduğu topraklara -Zorluca- götürmek için yola koyulur. *At* (Ali Özgentürk, 1982) filminde Boğaziçi Köprüsü tabutların taşınışına daha önce de ev sahipliği yapmıştı. *Güneşe Yolculuk*'ta da benzeri bir görüntüyle ancak ezan sesi eşliğinde Boğaziçi Köprüsü'nde bir kere daha tabut taşınır. Adresi belli bir yolculuğa çıkan Mehmet'i zorlu bir yolculuk bekler. "Berzan'ın evine yapılan yolculuk Mehmet için bir ev arayışı anlamına gelir ... Bu yolculuk Berzan için eve dönüş, Mehmet içinse evsizliktir" (Yıldız, 2008, 79-80). Mehmet'in boşaltılan köylerin birinde terk edilen evlerden birinin içinde yere kıvrılarak yatması ev arayışının, özleminin en belirgin örneğidir. Yolculuk sırasında Olağanüstü Hal'e (OHAL) dair görüntülerin yanı sıra Mehmet'e İstanbul'dan tanıdık gelen terk edilmiş, yıkılmış ve kırmızı çarpı işareti konmuş evler de görüntüye girer. Zorluca ise sular altındadır. Zorluca ya da zorluca köy boşaltılmasıyla Doğu ve Güneydoğu'dan kentlere göç eden insanlar köylerinin kapatılmasıyla "memleketsiz" kalmışlardır (Özbay, 2015, 238). Berzan ait olduğu topraklarda müzik eşliğinde suya bırakılır. Sudaki martılardan Berzan'ın martı sayısı ve Boğaz'daki martılara geçiş yapılır, hemen ardından ise sınırdaki askeri kuleye. Mekândaki çelişkilere rağmen "memleketsiz" kalan Berzan'ın suya bırakılmasıyla aidiyet mekânına kavuşulur.

Yara Alınan Bir Kente *Uzak*'tan Bakmak

Taşradan omzunda valiziyle ayrılan tanıdık bir genç. Bu tanıdık genç yine tanıdık bir bakışla ve tanıdık bir mevsimle yola çıkar. Kimdir bu genç? Tanıdık bakışı nasıldır? Tanıdık mevsim hangisidir? Bu genç nereye gidecektir? Bu genç, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) filmindeki ve yine Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki (1999) Saffet'tir (Mehmet Emin Toprak). *Kasaba*'da -kış ayında- ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda omuz ve yüz çekimlerinin eşlik ettiği bakışla, camdan dışarıya bakan Saffet, *Uzak*'ta artık sırtı dönük bir şekilde sahnelenir (yaşadığı yere bakışı gösterilmez). *Uzak*'ta adı artık Yusuf'tur. Hemen ardından *Kasaba*'da köyün delisi, *Mayıs Sıkıntısı*'nda yönetmen Muzaffer (Muzaffer Özdemir), *Uzak*'ta bu kez Mahmut olarak izleyicinin karşısındadır. Mahmut puslu ve gri bir kentte deniz kenarında çay içer. Martı ve

vapur sesleriyle İstanbul kendini duyumsatır. O zaman Yusuf'un yolu İstanbul'a doğrudur. Bu noktada *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerindeki metinlerarası ilişki *Uzak*'la söyleşmeye başlarken *Uzak*'ı da devşirir.

Yıllar önce İstanbul'a yerleşen Mahmut ile taşradan İstanbul'a gemilerde iş bulmak amacıyla akrabası Mahmut'un yanına gelen Yusuf'un hikâyesini anlatır *Uzak*. İstanbul'a geçmişin deyimiyile -bir anlamda Mahmut'un- aynı "memleketten" şimdinin deyimiyile -bir anlamda Yusuf'un- taşradan gelen bu iki insan ne olmuştur da İstanbul'a göç etmiştir? Kendilerini İstanbul'a getiren sebepler nelerdir? Mahmut'un başlangıçta kente hangi ideallerle, hangi nedenlerle geldiği bilinmez. Bilinen Tarkovski gibi filmler çekmek istediğidir. Beş kuruş parası olmadan, kimseden yardım almadan kentte tutunmuştur. Hem de bir hemşehrisi olmadan. Evlenip boşanan, fotoğrafçılık yaparak İstanbul'un merkezinde orta sınıf bir yaşam süren Mahmut hem geçmişteki ideallerinden hem de kentten uzak bir yaşam sürer. Yusuf ise "bir kasaba dolusu insanın" kriz nedeniyle işten çıkartılması sonucu İstanbul'a gelir. "Çok para" kazandıran, dünyayı gezdiren, krizin etkilemediği gemicilikte ne iş olsa yapmaya razı Yusuf, bu işin merkezi konumundaki İstanbul'a, hemşehriden de öte akrabasının, kuzeninin yanına gelir. İlk olarak filmde, İstanbul'un göçmen kenti özelliği vurgulanır, hemen ardından İstanbul'a gelme nedeninin başlangıçta aynı olduğu ve sonrasında aidiyetlik zemini sağlayan hemşehriliğin farklılaşmaya başladığı söylenebilir. Yeşilçam filmlerinde İstanbul'a göç edenlerin kentte ayakta kalabilmelerini sağlayan aidiyetlik zeminin hemşehrilik olduğu ve bunun filmlerde açık bir biçimde işlediği hatırlandığında *Uzak* bu duruma oldukça *uzak* kalır.¹⁸ Işık ve Pınarcıoğlu göçmenlerin, ilişki ağları sayesinde yabancıları kentte kendilerine korunaklı sayılabilecek ortamlar yarattığını, bu ilişki ağlarının göçmenleri, kentin anonimleştirici etkileri karşısında kaybolmaktan kurtardığını, iş ve konut piyasasında tutunabilme fırsatları yarattığını vurgular (2013, 96). *Uzak* bu ağ ilişkisini gösterirken, bu ağ ilişkisine kayıtsız ve *uzak* bir kişiyi, Mahmut'u merkeze alır. "Her tür cemaat ilişkisinden arınmış" biri olarak Mahmut, Yusuf'a başlangıçta kendi belirlediği koşullar ve mekânlar altında evini açarak "korunaklı ortam" sağlasa da bu "korunaklı ortam"ın sadece Mahmut'a ait olduğu söylenebilir. Aslında bu "korunaklı ortam" Mahmut'un aidiyet mekânıdır.

Mahmut, Yusuf'a evine geldiği ilk gün evinde kalacağı bir haftalık süreyi hatırlatır, aidiyet mekânında uyulması gerekenleri dile getirir: Banyodaki tuvalet değil girişteki tuvalet kullanılacak, fare kapanına dikkat edilecek, sigara mutfakta içilecek. Misafirlik süresi bir haftayı aştığında ise aidiyet mekânındaki huzursuzluğu gittikçe artan Mahmut'un uyarıları artarken, yeni kuralları da gün yüzüne çıkar: Sigara balkonda içilecek. Mahmut için ev neden aidiyet mekânıdır? Kent Mahmut'a başarısızlığını, yitirdiği ideallerini, kaybettiklerini hatırlatır. Evinden kente bakışı ürkek olan Mahmut, Yusuf gibi umutla bak(a)maz pencereden. Mahmut'un evinden apartmanlar, çatılar, az da olsa deniz gözükür. Ancak camdan dışarı bakma eyleminde Mahmut büzülmüş vaziyettedir. Mahmut'un bakışından mahrum kalan görüntüyü Yusuf'un bakışı alır. Mahmut dışarı çıktığı sahnelerin tamamında *yara* alır. Arkadaşlarıyla sohbet, fotoğrafları götürdüğünde, sürekli gittiği kafesinde yaralar içerisindedir. Yaralar içindeki kentten sığınabileceği tek yer de aidiyet mekânı evidir. Ev kentten kaçış sağladığı gibi kendisinin yara almadığı (ya da yaralarını iyileştireceği, kendisini sağaltabileceği) bir yere dönüşür. Bir anlamda korunma mekânına. "Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olur" diyen Bachelard'a (1996, 36) 'neden?' sorusu sorulduğunda

“dış dünyanın anıları, eve özgü anılarla asla aynı tınıya sahip olmayacaktır” (1996, 36) cevabını verir. Böyle olduğu içindir ki “ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur” (Bachelard, 1996, 37). Bu mekânda kendince bir yaşam kuran Mahmut'un tek kişilik televizyon koltuğu ve ayaklığı, kitapları, bilgisayarını, müzik cd'leri onun için yeterlidir. Ceylan'ın otobiyografik filmi *Uzak'ta* Mahmut'un evi ve arabası yönetmene aittir.¹⁹ Daldal (2003, 269) *Mayıs Sıkıntısı*'nda karşımıza çıkan doğa-insan ahengi ve ait olma duygusunun, *Uzak'ta* kapalı bir ev ortamı ile sınırlı olduğunu; aslında karakterler ve yaşadıkları ortam arasında belli bir uyum olduğunu aktarır. Mahmut ve yaşadığı çevre (evi) arasında herhangi bir “yabancılaşma” yoktur. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Baba uçsuz bucaksız bir tarlada nasıl “yuvasında” oluyorsa, Mahmut da film afişleriyle, belli bir tarihi olan nesnelere ve kendisiyle adeta özdeşleşen mobilyalarıyla (koltuk, ayak minderi) kendi “yuvasındadır” (Daldal, 2003, 270).²⁰

Hikâye Yusuf'la Başlar Mahmut'la Sonlanır

Peki ya Yusuf nerededir? Yusuf Mahmut'un hayatının neresindedir? Yusuf'un İstanbul'a gelişi Türk filmlerinden bildik ve tanıdık bir sahneyi içermez. “Seni yenmeye geldim İstanbul” ya da “Şah olacağım” gibi bir söz söylemediği gibi kente gelişi de gösterilmez. Görkemli Haydarpaşa Garı ya da otogar sahnesi de yoktur filmde. Mahmut'un yaşadığı uzun, sessiz ve yan yana apartmanlardan oluşan “sıradan, insansız bir sokağın iç karartıcı manzarası” içerisinde Yusuf yürüyerek Mahmut'un yaşadığı apartmana gelir. “Dar ve tenha sokaktaki çekim Yusuf'u etrafındaki binaların yanında önemsiz gösterir” (Türel, 2011, 204). Mahmut'un yaşadığı sokağın sadece belli bir kısmı görülür. Yusuf'un yürüyerek geldiği bu sokağın diğer tarafı kameranın kadrajına film boyunca hiç girmez. Sokağın diğer tarafının gösterilmemesi çıkışsızlık, kısırılmışlık, kapanmışlıkla mı ilintilidir? Yusuf için sadece tek yön mü vardır? Bunun için filmin sonunu bekler izleyici.

İstanbul'a ilk geldiğinde Mahmut'un evde olmaması yüzünden Yusuf saatlerce Mahmut'u bekler. Aslında Mahmut, Yusuf'un geleceğini unuttur. Çıkışsız bir sokak ve kapısından hemen içeri girilemeyen bir ev, Yusuf'un İstanbul'a dair ilk yaşadıklarıdır. Çıkışsız bir şekilde gösterilen sokakta Yusuf, göç filmlerinde özellikle görülen kent ve kadın özdeşliğini yeniden yaşatır. Sokakta bekleyen kadını göz hapsine alan Yusuf, mevsim müsait olmasa da güneş gözlüklerini takar, sigarasını yaladıktan sonra içmeye başlar. Sıralı halde park edilen araçlardan birine yaslanır ve seyreyler kadını. Gözlendiğinin farkında olan kadın, Nuri Bilge Ceylan'ın eşi Ebru Ceylan'dır. Gözlenen kadın ve yanında annesi olması muhtemel diğer kadın Yusuf'un olduğu tarafa yürümeye başlar. Tam bu sırada ise Yusuf'un kent için uygun gördüğü ‘tip’in yıkılışı gerçekleşir, zira yaslandığı aracın alarmı çalar. Gözlenen kadının tebessümü asılı kalır, Yusuf ne yapacağını bilemez, arabanın sahibi camı açar ve alarmı kapatır. Kadın fethedilirse kentin de fethedileceğine inanan film kahramanlarından mıdır Yusuf? İlk deneme başarısızlıkla sonuçlansa da Yusuf pes etmez.²¹

Yusuf'un İstanbul'a gelişinin ertesi günü hem film karakterleri hem de Türk sineması yeni bir güne uyanır: Karlı İstanbul'a. Türk sinemasında o zamana dek İstanbul'un karlar altında görüntülediği film sayısı yok denecek kadar azdır.²² Yeşilçam filmlerinde İstanbul'un mevsimi bahar ama en çok da yazdır. İstanbul güneşli ve parlak bir şekilde görüntülenirken yağmur ve kar sahneleri dışarıdan müdahalelerle yapay bir biçimde verilir. *Uzak'ta* Yusuf karlar altındaki İstanbul'da gününü Eminönü'nde gezerek geçirir. Deniz kenarına gider, Galata Köprüsü'nden Boğaz'a

bakar. Bu sahnelerde sabit kamera eşliğinde sağa ya da sola pan hareketi Yusuf'a eşlik eder. Karaköy'e giden Yusuf, gemiciler kahvehanesine giderek kendisi gibi iş arayan insanlarla önce ürkek sonra samimi bir şekilde konuşmaya başlar. Yusuf'un gemicilik hayalleri filmde kendine yer bulan yan yatmış gemiye dönüşür. Başlangıçta İstanbul'da kalma düşüncesi olmayan Yusuf Mahmut'tan fotoğraflarını çektiği seramik fabrikasında kendisine iş ayarlamasını ister. Mahmut ise Yusuf'un evinde uzayan misafirliğinin rahatsızlığıyla sinirli bir şekilde Yusuf'a tepki gösterir ve uzun bir konuşma yapar. Herkes kendi işinin başına döner. Stüdyoda çektiği fotoğrafın yanına koymak üzere köstekli saati arayan Mahmut, Yusuf'a saati sorar. Ancak onun saatten haberi yoktur. Saati bulabilmek için Mahmut'a yardımcı olur. Mahmut saati bulur ama Yusuf'a söylemez. Söylemediği gibi Yusuf'un çantasını karıştırır. Bu olay sonrası Yusuf Mahmut'un evinden gider, belki de İstanbul'dan da! İstanbul'a nasıl geldiği gösterilmeyen Yusuf'un İstanbul'dan nasıl gittiği de gösterilmez.

Mahmut'un dışarıda yara almadan kendisini iyi hissettiği, *ağıt yaktığı* yer Fındıklı sahilidir. Ancak filmin son sahnesi hem plan hem de süre kullanımı açısından diğer ağıt sahnelerinden farklıdır. Son sahne Yusuf'un gidişinden sonradır. Belli belirsiz gri bir İstanbul görüntüsü eşliğinde Mahmut cebinden Yusuf'a ait "içilmez" gördüğü Samsun sigarasını çıkarıp içmeye başlar. Perde kararır ve film biter (deniz sesi duyulmaya devam eder). Toplamda Mahmut'un son sahnede geçirdiği süre 3 dakikadan fazladır. Mahmut, ağıt yakmaya gittiği yerde, denize, karşıda belli belirsiz gözüken İstanbul'a daha uzun süre bakar. İstanbul Mahmut'a ne söyler? Mahmut İstanbul'a ne söyler? Hesaplaşması gereken bir kent vardır karşısında. Ne de olsa kent kayıpların yeridir. Mahmut'un daha önce kaybettiklerine bir yenisi daha eklenir. Yusuf'un başlangıcına karşılık son Mahmut'la yapılır.

İstanbul'a İliştirilen Bir Hayat: *Hayat Var*

Henüz ergenliğin başlarında, aidiyetsiz mekânlar arasında salınan giden bir kız çocuğu Hayat (Elit İşcan); sokağa çıkamayan, bedenine ve eve hapsolan bir dede (Levend Yılmaz); kazancını denizden legal ve illegal olarak sağlayan ve bu sağlayışta denize tutsak kalan aynı zamanda yaşadığı gizli cinselliğiyle bedenine başka türlü tutsak bir baba (Erdal Beşikçioğlu) İstanbul'da Boğaz'a dökülen bir nehrin/suyun kıyısında *iliştirilmiş mekânda* yaşamlarını sürdürür. *Hayat Var*'da *iliştirilmiş mekânlar* kara/toprak parçası ve deniz olmak üzere ikiye ayrılır. Hangi kara/toprak parçası olursa olsun kentte mutluluk söz konusu değildir. Tehdit, çıkışsızlık, aidiyetsizlik kentte her daim kendini görünür kılarken beden aidiyetsiz mekâna dönüşümü bir kere daha yaşanır.

Filmin açılış sahnesinde vapur sesi karanlığa eşlik ederken denizde belli belirsiz bir gölge, yanmayan bir sokak lambası, martı ve dalgaların sesi, tekrar vapur sesi ve yanan lambanın ardından kamera Hayat'ta kendini sabitler. Hayat alan derinliğinde flu halde gözüken kara parçalarının henüz yanmamış ışıkları eşliğinde denize bakar. Sırt çekiminden yavaş yavaş uzaklaşan kamera geniş açığa geçtiğinde belirsiz bir bekleme noktasında film kahramanı ile ıssızlık eşliğinde beklenilir. *İliştirilmiş mekân* filmin başlangıç sahnesiyle birlikte filmin tamamına yerleşir. Bekleyiş de filmin tamamına hâkim olur. Bir motorlu kayık Hayat'ı alır ve Boğaz'da yolculuk başlar. Koca gemiler Boğaz görüntülerine eşlik ederken, karanlıkta Hayat yan ya da arkadan göğüs planıyla gösterilir. Arkada kayığı kontrol eden baba ve önde Hayat ise genel planla gösterilir. İstanbul'un ışıkları yanmıştır. Işıkları yanan İstanbul'da Kız Kulesi belli belirsiz gözükür. Koca gemiler ise İstanbul'dan daha fazla görüntüye

girer. Deniz boyunca hiç konuşmayan baba-kız eve varır. Vapur ve deniz sesine film kahramanlarının konuşmaları yolculuk boyunca eşlik etmez. Yolculuğa sükût hâkimdir. Film boyunca yapılan yolculukta baba-kız sadece bir kez konuşur (filmin 55. dakikasından sonra). Baba Hayat'a "Sen bu okula gitmek istiyor musun?" sorusunu sorar, Hayat martı ve vapur sesi eşliğinde "Evet" der. Hayat yolculuk boyunca etrafına bakmaz, İstanbul'u seyretmez. Sadece önüne bakar, bir anlamda ufka! Hayat, motorlu kayıkta kimi zaman mırıldanırken elini emer ancak denize, ufka bakmaz. Büzülmüş vaziyettedir. Baba kayıktayken ve Hayat kayıkta yokken de mırıltı devam eder. İstanbul'un Boğaz'ına Hayat'ın mırıltıları eşlik eder.

Hayat'ın yaşamı iki kara parçasında aidiyetsiz mekânlarda geçer: kendi evleri, annesinin evi, komşuları Kamile'nin evi ilk kara parçasını oluştururken; ikinci kara parçasını okul oluşturur. Hayat ne evine ne mahalleye ne annesinin evine ne Kamile'nin evine ne de okula ait hisseder kendini. Merkezsizdir evleri. Ne karadadır ne denizde. Yaşamın kıyısında gibidir evleri. "Ona dair hemen her şey kıyıdadır" (Yücel, 2012, 88). Hayat denize bir anlamda Boğaz'a arkasını döndüğünde ancak karaya/evine girebilir. Eve girdikten sonrada denize arkasını dönüp arka kapıdan karaya/toprak parçasına çıkabilir. Hayat'ın yaşamı ve yaşam alanı/mekân sanki iliştilmiştir. Kelimenin her anlamıyla! Hayat yaşama eğreti bir biçimde ve hafifçe tutturulur. Yerini bulamamıştır. Hiçbir yerde mutlu değildir. Hiçbir yere ait hissetmez kendisini. Evleri bir anlamda yaşadıkları mekân da iliştilmiştir. Evleri tuğladan değil, tahtadandır, dolayısıyla hafiftir. *İliştirilmiş mekân* Hayat'ın mekânıdır. Hayat, İstanbul'a da aynı şekilde iliştilir: Motorlu kayıkla. Babasıyla okula gitmek için her gün gerçekleştirdiği yolculuk motorlu kayıklardır. Deniz yolcuğunda etrafı seyretmemesi aslında İstanbul'da kentte yaşadığı tehditleri arkasında bırakmak istemesiyle ilintilidir. Ama her seferinde ve her gün tehditlere geri döner, sıra dışı deniz yolculuğuyla. İstanbul tehditlere gebedir. Arkasında bıraktığı tehditleri unutmak istediğinde evde dedesinin istekleri kimi zaman tehditleriyle, küfürleriyle karşılaşır. Arka kapıdan çıkarak mahalle-kara-toprak parçasıyla iletişime geçtiğinde başka bir tehdit vardır: bakkal ve Kamile! Her iki kara parçasında da aitsizlik, çıkışsızlık, mutsuzluk arasında salınır gider Hayat. Aslında Hayat ve İstanbul söz konusu olduğunda hiçbir kara parçasında mutluluk yoktur. Tehdidin olmadığı tek yer denizdir!

Hayat *iliştirilmiş mekân*lara ayak bastığında tehditler kendini gösterir. *İliştirilmiş mekân*da Hayat hep tek başınadır. Bakkal'a tek başına gider, babasını tek başına bekler, evlerinin arka bahçesinde tek başına oyalanır. Hayat *iliştirilmiş mekân*lara ayak bastığında, filmin geneline yayılan ve Reha Erdem sinemasının olmazsa olmazlarından sesçil öğeler devreye girer. Kanat çırpınışları, cam kırıkları, martı, siren ve uçak sesi, gök gürültüsü filme yayılan seslerdir. "Tehdit, sıkışmışlık, çaresizlik ve bastırılmış öfke hallerinde görüntülere eşlik eden, şiddete ve kırılıp parçalanmaya dair bu sesler şehrin Hayat için oluşturduğu tehdidin farklı veçheleridir" (Çiçekoğlu, 2015, 118). Hayat'ın mekânlara iliştilmesi, hem aidiyetsiz mekânları hem de *iliştirilmiş mekân*ları bir kere daha tehditle özdeş kılar. Aidiyetsiz mekânlarda beden de aidiyetsiz mekâna dönüşür. Bakkal, Hayat'a tecavüz eder. Sadece bakkalın tacizine uğramaz Hayat, Kamile tarafından da taciz edilir. Her taciz sonrasında ise Hayat nefes alamaz. Nefes alamayan sadece Hayat değildir, başka bir biçim altında olsa da hayatındaki iki tutsak adam, baba ve dede de nefes alamaz.

İkinci kara parçası, okulun olduğu mekânda iştirilmiştir. Okul yolu her seferinde başka görüntülere eşlik eder. Issız sokaklar, tozlar içinde ve yıkık dökük evlerin arasında ve kimi zaman sisler içinde okula gider Hayat. Okula da ait hissetmez kendisini Hayat. Öğretmeni ve arkadaşları tarafından sürekli aşağılanır, hırpalanır. Her kara parçasında tehdit, her kara parçasında aidiyetsiz mekânlar vardır. Hayat'ın babasını beklerken yalnızlığını kısa süreli olsa da sekteye uğratan ve filmin sonunda Hayat'ın nefes alacağı kişiye dönüşen genç çocuk olur. Babası onu almaya gelmediğinde her zaman olduğu gibi tek başına sokaklarda dolaşır. Erkeklerin yoğunlukta olduğu kalabalık sokaklarda yürür, bir alt geçitten Orhan Gencebay'ın *Seveceksin* şarkısı eşliğinde geçer; bir seyyar kasetçinin önünde durup şarkıyı dinler, kasetlere bakar, kendisine uzatılan kaseti almadan yürümeye başlar; arabada öpüşen çifte bakar, sonra ıssız sokağa yürür. "Kamera Hayat'ın 'gitmekte olduğu' alanı çerçevenin içine alır. Diğer sahnelerde çoğu kez sabittir kamera; dünya, Hayat'ın kendi isteğiyle arşınlayacağı bir yer olarak değil, onun önüne konmuş bir yer olarak resmedilir... Şehir Hayat'a nefes alma alanlarını, kaçış alanlarını bahşetmemiştir... Bir adım atsa düşecektir ya da şehrin içinde kendi yolunu keşfedecektir" (Yücel, 2012, 89).

Hayat, evlerinin arka bahçesinden başka gidecek bir yeri olmadığından Kamile'den saklanarak vakit geçirir. Bir yere gitmek için babasının sevgilisine evlenme teklifinde bulunur. Gitmek ama nereye olduğu önemli olmadan... Sadece gitmek... O yüzdendir ki gitmek -ama nereye olduğu önemli olmadan- başlangıçta tehdit ama sonradan öyle olmadığına inandığı yüzü boyalı çocukla hiç bilmediği bir yola çıkar: Denize açılır.²³ Yüzü tuttuğu takımın rengine boyalı genç çocukla bir ve aynı olmak adına kendisine daha önce verilen rujla yüzünü boyar. Hayat, genç çocuğu kabullenir. Birine bir şey vermeden biri onu sevmiştir (Hayat ne zaman ki arkadaşlarına bakkaldan aldığı çikolataları verir işte o zaman arkadaşları onunla iletişim kurar); biri ona zarar vermeden onu sevmiştir (Hayat taciz edilmez, tokatlanmaz, aşağılanmaz). Kara parçalarının aidiyetsiz mekâna dönüştüğü, tehditlere gebe, bedeni aidiyetsiz mekâna dönüştüren bir kentten uzaklaşmak, denize açılmakla mı mümkündür İstanbul'da? Hayat ve İstanbul söz konusu olduğunda hiçbir kara parçasında mutluluk yoktur. Hayat ve genç çocuk kara parçalarını arkalarına aldığı ve sadece deniz gözüktüğünde Mine Koşan'ın sesinden *Dert Bende* şarkısı çalmaya başlar. Hayat ve genç çocuk yaklaşık bir dakika kadar görüntüdedir. Bu görüntünün hemen ardından hızla geçtikleri denizde motorun yaracağı dalgalar görüntülenir. Şarkı dalgalara yaklaşık iki dakika kadar eşlik ederken *Hayat Var* yazısıyla film biter ancak şarkı devam eder.

Kentte Hayali Aidiyetlikler: *Meleğin Düşüşü*

İstanbul'un terk edilmeye yüz tutmuş bir mahallesinde işçi sınıfından bir baba ve kızın hikâyesine odaklanır *Meleğin Düşüşü*. Baba'nın (Musa Karagöz), tamir atölyesi ve ev arasındaki yaşamına alkol kullanımı da eklenir. Bu yüzden de kimi zaman eve sarhoş gelir. Bir otelde temizlik görevlisi olarak çalışan Zeynep'in (Tülin Özen) yaşamında ev aidiyetsiz, karanlık ve tehditleriyle vardır. Zira ev, enstet ilişkinin yaşandığı, karanlık bir mekândır. Babanın kızına uyguladığı cinsel taciz Zeynep'in kâbus gibi üzerine çöker. Sırları barındıran bu evde sadece Zeynep'in odasının kapısı vardır/görülür. Perdelerin her daim kapalı, dışarıyla ilişkinin sıfırlandığı, karanlık bu evde uykusuz geceler Zeynep'in gün içerisinde esnemesine, iş yerinde kısa kestirmeler yapmasına neden olur. Evde babasının cinsel tacizleriyle tehdit altındaki Zeynep'in bedeni de aidiyetsiz mekâna dönüşür. Aidiyetsiz bedeninden

ya da bedenini aidiyetsiz mekâna dönüştüren kurtulmak için Zeynep'in kentle kurduğu temas dini mekânlarla sınırlıdır. Dinle kurduğu toplumsal pratik cami ve türbelerde kendisini gösterir. Zeynep'in sığınağı olan bu mekânlarda edilen dualar, dökülen gözyaşları onun sessiz çığlıkları, yakarışlarıdır aslında. Zeynep'in bu mekânlarda baş ve yüz çekimleriyle gösterilmesi çıkışsızlığı daha fazla duyumsatır. Zeynep'in okunmayı bekleyen yüzünde eksik bir anlatımdan ziyade bir durma hali söz konusudur. Bu durma hali Zeynep'in yüzünde şaşkınlığa, kızgınlığa, acımaya, gülmeye dair işaretler; tepkiler barındırmaz.

Zeynep için ne yaşadığı ev, ne de İstanbul aidiyet mekânıdır. Yaşadığı evden çıkmanın umudu ise gazete kuponlarıyla biriktirdiği ev eşyalarıdır. Umutla alınan ancak ne zaman, nerede kullanılacağı belirsiz, evin bir köşesinde duran bu eşyalara baktığında Zeynep'in yüzünde ilk defa tebessüm görülür, yakın plana dâhil edilmese de. Zeynep'in aidiyet mekânı bu anlamda hayali bir evi içerir. Bir anlamda yok olan sadece imgelemde var olan bir aidiyetlik. Zeynep'in başına geçirdiği beresi, vücuduna bol gelen kazağı, pantolonu, kabanı, botları ve makyajsız yüzü kendini korumaya almışlığının, "cinsiyetsiz"liğinin (Özel, 2010, 29) ifadesidir. Zeynep dışarıda olduğu gibi evde de "cinsiyetsiz" bir haldedir. Aidiyetsiz mekân/beden babanın evdeki tehditkâr varlığıyla bir cinsiyete kavuşamaz. Tehdit en yakından, içeriden gelebiliyorsa dışarıdan bir tehdide karşı da beden "cinsiyetsiz" kılınır. Zeynep'in bedeni "cinsiyetsiz"liğiyle bir kez daha aidiyetsiz mekâna dönüşür. Kısıtlanmış, çaresiz bir yaşamda bedenine uyguladığı otosansür de işe yaramaz. Babasının iş yerine gittiğinde, iş arkadaşlarının Zeynep'e bakışı tekin değildir. Çalıştığı otelde kendisinden hoşlanan Mustafa'ya (Engin Doğan) yakınlık göstermemesi bu yüzdendir. Zeynep için erkek tehdit nesnesidir. Zeynep ise yaşadıklarını kimseye anlatamadığından Mustafa'ya iyi davranmaz. Kendisini sürekli reddeder.

Issız bir mahalle, ıssız bir ev, ıssız bir otel, ıssız ibadet mekânları, ıssız türbelerle vardır İstanbul. Koskoca kent sanki milyonları aşan nüfusu barındırmıyor gibidir. Zeynep'in gündelik hayatının mekânları tam da bu mekânlar. "Filmdeki mekânların hepsi... klostrofobiyi belirginleştirecek şekilde seçilmiştir. Ruhsal daralma, mekânlar yardımıyla somutlaşır. Bu sadece mekânsal değil aynı zamanda sınıfsal bir sıkışmadır. İşçi sınıfı her zaman bu klostrofobiden muzdariptir zaten. Zeynep dışarı çıktığında altsınıf mensuplarının arasına gömülür" (Özel, 2010, 29). Kentle temasının sınırlı olmasının da etkisiyle Zeynep kapalı mekânlar içerisinde kısıp kalır. Çalıştığı otelin çalışanlara ait çıkış kapısından başka bir çıkış kapısı sunulmaz Zeynep'e.

Kaplanoğlu sinemasında ölümlerin düzenleyiciliği *Meleğin Düşüşü*'nde de belirgindir. Ölüye ait bir bavul Zeynep'in yaşamını değiştirir. Orta-üst sınıf bir çift Selçuk (Budak Akalın) ve Funda (Yeşim Ceren Bozoğlu) başka türlü bir çıkışsızlık yaşarlar kentte. Funda, eşyle yaşadığı problemler yüzünden apar topar topladığı valizle evi terk eder, kısa süre sonra da ölür. Eşinin ölümünün ardından Selçuk intihara teşebbüs eder ancak kurtulur. Selçuk belli bir süre ailesinde kalır, yaşadığı evle ailesinin evi birbirlerinden farklıdır. Zeynep'in mahallesi gibi (her ne kadar gösterilmese de) kenarda ama terk edilmemiş bir mahalledir (görüntü düzeyinde pan hareketiyle verilir). Zeynep'in kentte görmediği yerler ve hayatlar valizi almaya gittiğinde belirgindir. Zeynep'in kendi sınıfının dışında bir sınıfla ilişki kurduğu görülmez. Valizi eve getirdiğinde başka bir sınıfa ve özellikle cinsiyetin belirgin kılındığı eşyalarla Zeynep yeni bir dünyayla temas kurar. Akşam olduğunda bu dünyadan bir kıyafeti üzerine giyer ancak babası tarafından görüldüğünde bir tokat yer. Çünkü o dünya

açık bir cinselliği çağırıştırır. Hâlbuki Zeynep'in dünyası kapalılığıyla, sansürlülüğüyle, "cinsiyetsiz"liğiyle vardır. Zeynep'in çıkışsız yaşamından kurtulmasını yine valiz sağlar hem de denizle birlikte.

Sonunda Zeynep, bir gece babayı öldürür. Babasını parçalara ayırarak bir valizin içine koyar ve Mustafa'nın da yardımıyla Boğaz'a bırakır. Sonrasında Zeynep Mustafa'nın evinde kalır. Mustafa Zeynep'e yanında olacağını söyler. Kente dâhil olmanın zamanı gelir. Kente ilk dâhil olma Zeynep'le başlar. Zeynep, gece ve gündüzün birbirine karıştığı bir zamanda giysilerinden arındırdığı çıplak bedenini İstanbul'a sunar. "Cinsiyetsiz"liğinden uzaklaşan Zeynep, aidiyetsiz bedeninin artık aidiyet mekânına dönüştüğünü kente yine sessiz bir şekilde söyler.

Çoğunluk'un Kentte İnşası

Çoğunluk bir yandan makro yapıda ülkenin mikro yapıda kentin zihniyet dünyası ya da yükselen değerleriyle yaşayan, bir yandan da bu yapıyla hem hemhâl olmuş/olamamış, aidiyet kurmuş/kuramamış kişileri merkezine alır. Orta sınıf "mutena bir hayat" ve kentin buna uygun "mutena semtlerinden birinde" (Ahıska, 2012, 226) suskun, yalnız ve yalnızlığı sabahları oğluna söyledikleriyle dile gelen bir anne (Nihal Koldaş); ne makro (ülke) ne de mikroyla (kent) herhangi bir aidiyet ilişkisi kuramayan, herkese ve her şeye yabancı, atıl, sakil bir duruş sergileyen oğul Mertkan (Bartu Küçükçağlayan); milliyetçi-muhafazakâr, kentin cemaat ağlarının içinde, Türkiye ekonomisini canlı ve ayakta tutan inşaat sektöründe aile şirketinin başında, hem İstanbul hem de kent-bölge İstanbul'u da kapsayan bir mekânda müteahhitlik yapan, oğlunun aidiyetsiz bedeninin terbiyesini üstlenen ve çoğunluğa dâhil etmeye çalışan bir baba Kemal (Settar Tanrıöğen) izleyiciye ne söyler?

"Genç bir erkeğin 'büyümesi'yle ilgili *tek* bir örnek üzerinden çoğunluğun nasıl yapıldığını toplumsal bir süreç olarak ortaya" (Ahıska, 2012, 223) koyan *Çoğunluk*'da *tek* bir örnek Mertkan'dır. Yapılma süreci nasıl olmuştur? Yapan kimdir? Mertkan Türk, asker ve erkekliğin gerekliliklerinin beden terbiyesini ya da denetim altına alınmasını küçüklüğünden itibaren Baba'sının terbiyeciliğinde yaşar. Yasa erkektir! Adı içinde bulunduğu zihniyetin özetidir: Mertkan. Aidiyetsiz mekânlar içerisinde bir yaşam sürer Mertkan. Böyle olduğu içindir ki bedeni de aidiyetsiz bir mekâna dönüşür. Ne ülkeyle ne kent/İstanbul'la herhangi bir aidiyet ilişkisi kur(a)maz. "Hiç"lik²⁴ üzerine kurulu bir yaşam ve bu yaşamı terbiye etmeye adanan, aidiyet kurduğu bağları, mekânları oğluna sürekli hatırlatan bir Baba filmin merkezindedir. "Olması gereken"ler zinciri yemek saatleri belli bir yaşamı, kestirilmesi gereken saçları, yapılması gereken işleri, verilmesi gereken kiloları, kendin gibilerle olmayı, gidilmesi gereken mekânları ve daha bir sürü şeyi beraberinde getirir. Mertkan aidiyet kurmadığı mekânlar içerisinde hep babasının arkasından yürür, onu takip eder, aslında etmek zorunda kalır.²⁵

Mertkan'ın kentle kurduğu ilişki arabayla turlamak, araba içerisinde içki içmek, bara ve alışveriş merkezine gitmek, keyif verici maddeler kullanmak, cinsellik muhabbeti yapmak ve yemek yemektir. Bu etkinliklere, temas kurul(a)mayan insanlara dair aşağılama ve küfür eşlik eder. Mertkan kapalı mekânların gencidir. İstanbul'un fiziksel anlamda içe kapandığı dönemde Mertkan hem bu kapanmayı yaşar, hem de açık mekânlarda görülmez. Filmde sabit kamera kullanımının yanı sıra çok az plan kullanılması Mertkan'ın yaşam dünyasıyla örtüşür. Karakaşlı *Çoğunluk*'ta şiirsel bir anlatım ya da görsel bir şölen olmadığını çünkü Mertkan'ın hayatında bu

dille anlatılabilecek hiçbir şey olmadığını belirtir (2012, 134). Babası gibi aidiyet kuramadığı bir eve -ki dar bir mekândır- aidiyet kuramadığı bir kent de eklenir. Aidiyetsiz mekân iş yerinden kaçmaya çalışıldığında beden terbiyecisi Baba tarafından sürekli uyarılır, cezalandırılır. Bu cezalandırma sonrasında, Türk filmlerinde sıklıkla rastlanan film kahramanlarının deniz kenarında düşünme, hesaplaşma ya da rahatlama görüntüsü Mertkan söz konusu olduğunda yerini yemek yemeye bırakır. Yine kapalı bir mekâna! Bu kapalı mekân ise kendisine Gül'ü (Esme Madra) getirir. Gül'ün kentle teması Mertkan'dan daha fazladır. Sevgililer vapura bindiklerinde Gül'ün kente bakışındaki heyecan Mertkan'da yoktur. Gül'ün İstanbul'a bakarak "Çok güzel, değil mi?" diye kurduğu cümleye Mertkan, "Evet. Güzelmiş hakikaten." diyerek cevap verir. Hiç vapura binmemiş, daha önce İstanbul'u hiç görmemiş, herhangi birinden İstanbul'un güzelliğine dair hikâyeler duymuş biri gibi cevap verir Mertkan. Mertkan için her yer aidiyetsiz mekândır. Gül ise kenti aidiyet mekânına dönüştürmeye çalışır.

Kuştepe'de ev arkadaşlarıyla yaşayan, üniversite eğitimine devam etmeye çalışan bir yandan da çalışmak zorunda olan, Mertkan'ın arkadaşları tarafından olumsuz sıfatlarla anılan,²⁶ailesinden kaçan, filmde kullanılmayan kimliğiyle Kürt Gül, Mertkan'ın hayatına girer. Mertkan'ın Gül gibi sorumlulukları (çalışmak, üniversiteye gitmek) yoktur. Ancak bu noktada Baba bir kez daha "olması gereken"i oğluna gösterir. Babanın aidiyetliği ve aidiyet mekânları Mertkan'la yaptığı her konuşmada biraz daha genişler. Baba'nın Gül'e ilişkin "nereliydi bu kız?" sorusu Baba'nın aidiyet mekânını memleket, kent üzerinden kurduğunu ancak bu kuruluştaki farklılığa yer olmadığını gösterir. Gül'ün Vanlı olması Baba için Gül'ü sevmeme nedenidir, o yüzden ki "sepetlenmesi" gerekir. Mertkan'a bir daha evlerinde görmeme uyarısını da yapar. Babanın aidiyet mekânında kendisine benzemeyenlere yer yoktur. Kendi içine kapanan orta sınıf evinde film boyunca bir misafir de görülmez. Ama kendi içine kapanan orta sınıf evinde film boyunca televizyon hep açıktır. Mertkan'ın yaşamından Gül'ün zorunlu çıkışı ise Baba'nın son konuşması ve isteğiyle gerçekleşir.

Bir gece Mertkan alkollüken kaza yapar. Çarptığı taksinin masraflarını ödemek üzere yasanın da imzasıyla eve gönderilir.²⁷ Mertkan'ın davranışları kent içerisinde terbiye edilemediğinde kentten sürgüne yollanır. Aidiyetsiz bedeni baba tarafından terbiye edilmeye de devam eder. Saçları kestirilerek sürgüne yollanır Mertkan. Sürgün bölgesi ise kent bölge İstanbul sayılır ama merkez olmadığı gibi kendi sınıfsal konumuna uygun bir yerleşim yeri de değildir.²⁸ Sürgün yerinde kentle kurduğu ilişki de askıya alınır. Kentle bir aidiyetlik kuramayan Mertkan sürgünde de bir aidiyet ilişkisi kuramaz. Ancak sürgünde korku kendisine eşlik etmeye başlar. Ne de olsa Baba'sızdır. Kent içerisinde sergilemesi gereken davranışlar bir anlamda "olması gereken"lerin ilk adımını sergilemeye başladığında Mertkan'ın kente gelişine Baba izin verir. Babasından istediği silah ise onu kentte hükmü geçecek olan başka bir sisteme yerleştirecektir.

Sonuç

2000'ler Türk Sineması'nda İstanbul'un ne söylediği ve nasıl gösterildiği üzerinden hareket eden ve bu amaç doğrultusunda "sanat" sineması özelinde yedi film incelendiğinde görülmüştür ki; İstanbul "taşı toprağı altın" bir kent ya da ilk dönem filmlerindeki gibi düzenin yeri değildir. 2000'ler Türk Sineması'nda İstanbul, aidiyetsiz mekândır. Filmlerde İstanbul, aidiyetsiz mekânlarıyla yaşamının ve yerleşmenin mümkün olmadığı, tehdit eden kent halindedir. Kent tehditlerin nereden çıkacağı

belli olmayan, ölümün her an duyumsanabileceği bir mekân haline gelir (*C Blok, Tabutta Rövaşata, Güneşe Yolculuk, Meleğin Düşüşü, Hayat Var, Çoğunluk*).

Sermayenin kentleşmesiyle, kent büyüdükçe bir anlamda kentleşmenin etkisiyle kentin parçalanması, fragmanlaşmasıyla birbirlerinden habersiz, temassız insanların kenti haline gelir İstanbul. Gecekondu ve apartman ikileminden/görünürlüğünden/söyleminden gittikçe uzaklaşan İstanbul; güvenli siteleri, mutenalaşan semtleri, TOKİ ve benzeri konutları, rezidansları, otelleri, alışveriş ve iş merkezleriyle, kentsel dönüşümüyle yeni yoksulluk mekânlarıyla ayrıştıran, parçalayan ve fragmanlaşan bir hal alır. 1950-1980 aralığındaki filmlerde hatta bu dönem 2000'ler sinemasına kadar getirildiğinde 'nerede olduğunu biliyorken tehdit' eden İstanbul aslında 'varlığıyla bir tehdit' sunmaktadır. Merkezin neresi olduğu ya da parçalanmamış İstanbul'un nasıl olduğu görüntü düzeyinde filmlerde görülür. Eminönü, Karaköy, Galata, Haydarpaşa vb. yerler izleyicinin ya da İstanbul'da yaşayanların bildiği mekânlardır. Tanıdık ve aşinadır. Bildik ve görkemlidir. 2000'ler Türk Sineması'nda İstanbul 'yokluğuyla bir tehdit' sunmaktadır. İşte tam da bu noktada 2000'ler Türk Sineması'nda alışlagelmiş İstanbul görüntüleri varlığını korurken parçalanmış ve parçalanmaya devam eden mekânlar görüntüde yer alır. Dolayısıyla filmlerden silinen İstanbul'un bildik, aşina ve görkemli görüntüleri/imgeleridir yoksa İstanbul değil.

İstanbul söz konusu olduğunda Yeşilçam döneminde filmler, genellikle kentin ortasından -Eminönü- başlar ve kente dair panoramik görüntüler devreye girer. Sonrasında gelen planlarda ise İstanbul'a ait aşina görüntüler yer alır. 2000'ler Türk Sineması'nda ise kente dair gösterilen ve/veya duyulanlar da farklılaşır. Filmler kentin ortasından başlamaz. Kente dair panoramik görüntüler de yoktur. Zira İstanbul'da merkez artık kentin ortası sayılan Eminönü ve Karaköy'ün ayakları arasından ibaret değildir. Filmlerin İstanbul'a dair tanıdık ve aşina görüntüleri devam ederken kentin yeni formları da görünür.

Film kahramanlarının denizle ilişkisi vapura bindiklerinde, sıkıntılı anlarda ve yemek yediklerinde görülür. Deniz varsa vapur ve/veya gemi vardır. Vapur deniz görüntülerinde ya da film kahramanları ulaşım aracı olarak kullandıklarında kadrajda yer alır. Boğaz ise *C Blok, Tabutta Rövaşata, Güneşe Yolculuk, Uzak, Meleğin Düşüşü, Hayat Var* ve *Çoğunluk*'ta kendini gösterir. Boğaz bu görüntülerde ölüm (*C Blok, Tabutta Rövaşata, Güneşe Yolculuk, Meleğin Düşüşü*), manzara (*Çoğunluk*), sıkıntı (*Uzak*) ve kaçışla (*Hayat Var*) özdeşleşir. Köprüler (Boğaziçi ve Fatih Sultan Mehmet) ise *Tabutta Rövaşata, C Blok, Güneşe Yolculuk* ve *Hayat Var*'da vardır. Galata Kulesi *Güneşe Yolculuk, Tabutta Rövaşata, C Blok, Meleğin Düşüşü, Çoğunluk* ve *Uzak*'ta kadrajda kendine yer bulur (Bu filmler içerisinde Kule'nin belli belirsiz gözüktüğü tek film *Tabutta Rövaşata*'dır). *Uzak*'ta Yusuf İstiklal Caddesi'nde gezer, tramvaya biner ve bir pasaja gider. Rumeli Hisarı ise *Tabutta Rövaşata*'da filmin temel mekânıdır. Eminönü *C Blok, Güneşe Yolculuk, Meleğin Düşüşü* ve *Uzak*'ta belirgindir. Bu görüntülerde Eminönü kalabalığıyla vardır. Eminönü görüntülerinde film kahramanının olmadığı tek film *C Blok*'tur. Tarlabası *Tabutta Rövaşata*'da keyif verici maddelere erişim mekânı olarak vardır. İstanbul filmlerde kimi zaman kalabalıklardan uzak gösterilir. Kentin milyonlarca nüfusu içinde barındırmadığı bu filmlerde sokaklar çoğu zaman boştur. Kalabalıklardan uzak gösteriminin belirgin olduğu filmler şöyle sıralanabilir: *C Blok, Hayat Var* ve *Çoğunluk*. Kimi zaman ise filmlerde İstanbul hem kalabalık hem de boştur. Hem kalabalık hem boş İstanbul

gösterimin belirgin olduğu filmler ise şöyledir: *Tabutta Rövaşata*, *Güneşe Yolculuk*, *Uzak* ve *Meleğin Düşüşü*.

Filmlerde, kent ve kadın özellikle İstanbul ve kadın özdeşliğinin farklı veçheleri vardır. *Uzak*'ta kent kadınla özdeşleşir. Ancak kent kadınların kolayca fethedileceği bir mekân olmaktan uzaktır. *Tabutta Rövaşata*, *Güneşe Yolculuk*, *Meleğin Düşüşü* ve *Çoğunluk* filmlerinde kent masumane aşkla özdeşleşir. Ancak tehdit eden kent İstanbul kadınları tehdit etmeye devam eder (*C Blok*, *Meleğin Düşüşü*, *Hayat Var*).

Aidiyetini mekânla bir adım ilerisi kentle kuramayan film karakterleri İstanbul'da huzursuzluk, sıkıntı içerisinde yaşarlar. Aidiyetsiz mekânlar içerisinde hem kadınlar (*C Blok*, *Tabutta Rövaşata*, *Meleğin Düşüşü*, *Hayat Var*) hem de erkekler (*C Blok*, *Tabutta Rövaşata*, *Güneşe Yolculuk*, *Uzak*, *Çoğunluk*) huzursuzluk hali içerisinde. İstanbul kimseye huzur vermez. Hem ev hem de kentin kendisi aidiyetsiz mekândır (*C Blok*, *Güneşe Yolculuk*, *Meleğin Düşüşü*, *Hayat Var*, *Çoğunluk*). *C Blok*'ta Tülay'ın gittiği hiçbir mekânda huzur bulamaması, sürekli "Sıkılıyorum" sözünü edişi; *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet'in peşini bırakmayan kırmızı çarpı işaretleri, Berzan'ın polislerden kaçışı ve kentten uzaklaşması; *Uzak*'ta kentin Mahmut'a kayıplarını hatırlatması; *Hayat Var*'da Hayat'ın hiçbir kara parçasında mutlu olamaması; *Meleğin Düşüşü*'nde Zeynep'in evi terk edememesiyle devam eden sıkıntısı; *Çoğunluk*'ta Mertkan'ın kapalı mekânlara kapanması film kahramanlarının yaşadığı huzursuzluk ve sıkıntılardan birkaçıdır.

Filmlerde karakterler mekân olarak bedenleriyle de bir aidiyet ilişkisi kuramazlar. Aidiyet duygusunun mekânı beden, filmlerde kısırılmışlık, taciz, işkence gibi edimlerle de aidiyetsiz bir mekâna dönüşür. *C Blok*'ta Tülay'ın bedenine eşi tarafından tecavüz edilmesi, Halet'in bedeninin Tülay ve Aslı tarafından kullanılması; *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun'a yapılan bitmek bilmeyen işkence edimleri, Kadın'ın bedenini satması; *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet'in işkence görmesi; *Hayat Var*'da Hayat'a bakkalın tecavüz etmesi, komşuları Kamile'nin tacizleri; *Meleğin Düşüşü*'nde Zeynep'in babası tarafından taciz edilmesi; *Çoğunluk*'ta Mertkan'ın bedeninin küçüklükten itibaren terbiye edilmesi ve sonunda saçlarının kesilip sürgüne gönderilmesi beden aidiyetsiz mekâna dönüşümünün örneklerinden bazılarıdır.

Bu bağlamda 2000'ler Türk Sineması'nda İstanbul, aidiyetsiz mekândır. Bedenin de aidiyetsiz mekâna dönüştüğü, tehditlere gebe, huzursuzluğun sürekli kendini gösterdiği bir kent filmlerin merkezinde yer alır.

Notlar

¹ İstanbul'un aktarılan biçimde gösterildiği filmlere örnek olarak Muhsin Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Şehvet Kurbanı* (1940) ve Faruk Kenç'in *Yılmaz Ali* (1940) filmleri verilebilir.

² İstanbul'un aktarılan biçimde gösterildiği filmler sırasıyla şöyledir: *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950), *Kanun Namına* (Ömer Lütfü Akad, 1952), *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1962), *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Son Kuşlar* (Erdoğan Tokatlı, 1965), *Ben Öldükçe Yaşarım* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Vesikalı Yarım* (Ömer Lütfü Akad, 1968), *Gelin* (Ömer Lütfü Akad, 1973), *Düğün* (Ömer Lütfü Akad, 1974) *Diyet* (Ömer Lütfü Akad, 1975).

³ 2000'ler sinemasında İstanbul'un aidiyetsiz mekân olarak kendini gösterdiği filmlerden bazıları şöyledir: *C Blok* (Zeki Demirembukuz, 1994), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2006), *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012) (Balcı, 2016).

⁴ 2000'ler sinemasında İstanbul'un kayıplar ve mücadele kenti olarak kendini gösterdiği filmlerden bazıları şöyledir: *Kaç Para Kaç* (Reha Erdem, 1998), *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1999), *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2001), *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008), *Köprüdekiler* (Aslı Özge, 2009), *Uzak İhtimal* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012) (Balcı, 2016).

⁵ Çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları göz önünde bulundurulduğunda hem 2000'ler Türk Sineması'nın kurucu yönetmenlerinden hem de ikinci kuşak yönetmenlerinden birer film incelemeye dâhil edilmiştir. Ek olarak yönetmenlerin filmografilerinde İstanbul'un aidiyetsiz mekân olarak kendini gösterdiği filmler çalışmanın daha önceki sayfalarında dipnotta belirtilmiştir.

⁶ Tülay yağmurlu bir günde evden çıktıktan sonra kafasını kaldırıp yaşadığı daireye bakar, ancak izleyiciye bu daire ya da C Blok'un tamamı gösterilmez. Tülay'ın özne bakış açısından mahrum bırakılır izleyici. Halet de Tülay'ın baktığı yere bakar ancak onun gördüğünü de göstermez Demirkubuz. Örneğin C Blok'un alt açılı çekimle gösterilmesi filmin 29. dakikasında kuru temizleme çalışmasının bakışıyla gerçekleşir. C Blok'un yönetmenin bakışından gösterimi ise filmin 47. dakikasında uzaktan, alt açılı çekimdir. Tülay'ın kendi evine baktığı ve özne bakışlı alt açılı çekim ise filmin sonlarına doğrudur (1'12'de gösterilir). Filmde bloklara dair görüntülerde, blokların ardında başka bloklar gösterilir. Yer üstündeki otopark ise araçlarla doludur. Kentin çeperindeki bloklara ulaşımın otoyolla sağlanması, başka mekânlarla teması en aza indirir.

⁷ Oudart/ Dayan'a göre dikiş sistemi iki-çekimli bir yapıya dayanır: Bu yapı izleyicinin deneyiminin belirli bir senaryoya uyumlanmasına neden olur (Rothman, 2011, 95-96). Açılı/karşı-açılı çekim sistemi izleyicinin deneyimini düzenler. İzleyicinin görsel alanla özdeşleşmesine dayanan hazzı, çerçeveyi algıladığında kesintiye uğratılır. Bu idrak nedeniyle izleyici olmayan-birinin varlığını ve olmayan-birinin bakıyor olduğu o diğer alanı fark eder. Karşı-açılı çekimi birinci çekime tekabül eden bakışın sahibi olarak sunulan bir karakteri gösterir. Yani ikinci çekimdeki (karşı-açılı) bu karakter birinci çekimdeki olmayan-birinin alanını işgal eder. Karşı-açılı çekimi izleyicinin olmayan-birini algılamasıyla filmel alanla olan imgesel ilişkisinde açılan deliğe dikilmiştir (Dayan, 2011, 90).

⁸ 1965 yılında çekilen *Son Kuşlar*'da Ataköy 1. kısım konutlarına dair bir sahne vardır. Görüntülerde apartmanın azametini göstermek adına alt açılı çekime sık sık başvurulur. *Son Kuşlar*'dan *C Blok*'a kadar geçen 29 yıllık süreçte hem İstanbul'un hem de Ataköy'ün anlamı değişir. Demirkubuz'da İstanbul, tekinsizliğiyle, ölümlü, sıkıntıyla vardır. *Son Kuşlar*'da Eminönü, Samatya ve İstiklal Caddesi'nin yanı sıra vapurlar, otomobiller ve geniş caddeleriyle İstanbul "ben buradayım" der. Ayşe (Selma Güneri), Ataköy konutlarına sevgilisi Oğuz (Ediz Hun) ile gider. Ataköy'de yaşayan ise Oğuz'un mimar arkadaşı Turgut'tur (Tuncel Kurtiz). Turgut Ataköy'e geldiklerinde Ayşe ve Oğuz'a "iyi bir semt, sessiz, kendi halinde" der. Ayşe ve Oğuz ise birbirlerine "Güzel, değil mi? Çok beğendim" diyeceklerdir. 29 yıl sonra Ataköy yine sessizdir, yine kendi halindedir ama 1994 yılında -Tülay'a göre- "canavar" gibidir. Tülay, "evde duramıyorum" diyerek kendini dışarı atar. Ataköy konutları *C Blok*'ta aidiyetsiz mekândır artık.

⁹ Tülay'ın ormanlık alana gidişi kendi deyişleriyle mahvolmasına yol açar. Filmin 33. dakikasında İstanbul Boğaz görüntüleriyle ilk kez sahnelenir. Bu sahnede, bir erkek bir kadını öldürür. Tülay kadının sesini duyar ve öldüreni görür. Deniz manzarası tedirginliği, tehdidi yine beraberinde getirir. Polise gitmeyen Tülay, arabasını durdurur, bir sigara içer ve yine etrafına bakar. Fatoş'un (Ülkü Duru) "Neyi bekledin?" sorusuna "Bilmiyorum! Bir an şehri görecekmışim gibi geldi." diyerek cevap verir. Kent tehditlerin nereden çıkacağı belli olmayan, ölümün her an duyumsanabileceği bir mekân haline gelir.

¹⁰ Mahsun arkadaşı Sarı'yı Boğaz kenarında görmeyince kayıkhaneye gider, yattığı kayığın örtüsünü kaldırdığında ise bilindik bir görüntüyle karşılaşılır: Ölü beden. Sarı "ayazın tam ortası"nda İstanbul'un Boğaz'ında ölür. İstanbul'da yersiz yurtsuz, herhangi bir aidiyetliği ve aidiyet mekânı olmayan Sarı da ölür. Sarı'nın cenazesinde beş kişi vardır. "Sarı'nın adı ancak mezarındaki tahtadan yapılmaz mezar 'taş'ında yazılır: Kemal Sade. Öldüğünde bir kimliği/ismi ortaya çıkar.

¹¹ Görkemli İstanbul manzaraları eşliğinde çıkışsız, sıkışmış, kısırlanmış insanlar daha önce filmlere konu olurken *Tabutta Rövaşata*'yı ayrık kılan nedir? *Tabutta Rövaşata*'yı "agorafobi" üzerinden açıklayan Suner kentin, "agorafobik bir mekân olarak" gösterildiğini belirtir (2006, 229). Dolayısıyla film hem İstanbul'u estetik bir imgeye dönüştürür hem de bu estetik imge Mahsun'la varlık kazanır. Mahsun'un "içeri girme" imkânı olmadığı gibi, "dışarı çıkma" imkânı da yoktur. "Bu anlamda kent mekânı ne içeri girmenin ne dışarı çıkmanın mümkün olmadığı mekânsal bir açmazla dönüşür" (Suner, 2006, 235-236). İstanbul "agorafobik bir mekân" olmadığına da çıkışsızlık, sıkışık kalmışlık, evsizlik, aidiyetsizlik, yersiz yurtsuzlukla özdeşleşir. Aidiyetsiz mekânlar içerisinde yer alan film kahramanlarının kente dâhil olamadıkları gibi kentin dışına da çıkamadıkları görülür. Hangi kara parçası olursa olsun yaşayanlarına huzur vermeyen İstanbul'da mücadele edilse bile ayakta kalmak zordur. Bu açmaz farklı bir biçimde de olsa 1990'larda üretilen filmlerde de kendini gösterir. *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* (Atif Yılmaz, 1993) ve *Dönersen Isık Çal* (Orhan Oğuz, 1992) filmlerinde, "öteki"leştirilen film kahramanları kentin dışına sürülmede, kentin içinde ise 'kabul' görmemektedir. Kentte dar alanlar, karanlık sokaklar içerisinde kendilerine yer bulmaya

çalışan film kahramanlarının bedenleri işkenceye maruz kalır bir yandan da saçları kesilir. İstanbul uzun zamandır içinde yaşayanlara kapılarını kapalı tutmaktadır.

¹² Şarkının Türkçesi şöyledir: Bir gülüm vardı, tek bir gül/Size yüreğimden seçmişim Onu/Sulamıştım gözyaşlarımdan/Bulmuşum onu bağlar arasından/Gül benim gülüm, arzum/Gül benim gülüm, yaralım/Ne güzel ve gonca bir güldü/Bu dünyada perişan oldu/Ona bulun siz derman/Oda bizim gibi, her insan gibi/ Gül benim gülüm, arzum/Gül benim gülüm, yaralım/Eğer ölürsem, eğer öldürülürsem/Siz beni o güle sorun/Onun arzusunu yerine siz getirin/Onun intikamını siz alın/ Gül benim gülüm, arzum/Gül benim gülüm, yaralım.

¹³ Berzan telefonda, katıldığı açlık grevi protestosu hakkında kısa bir bilgi verdikten sonra sevdiği kadın Şirvan'ın durumunu sorar ve yeni bir fotoğrafını ister. Berzan filmin bundan sonraki sahnelerinde İstanbul'da dört kez Kürtçe konuşur.

¹⁴ Bu sahne *Üçüncü Sayfa*'da İsa'nın Taksim'in arka sokaklarındaki haliyle benzerlik taşır. Her iki kahramanın kent kalabalığına kendilerine uygulanan şiddeti görünür kılmaları neyi ifade eder? Biri polisler, diğeri patronu tarafından şiddete, işkenceye maruz kalan film kahramanları kentin başka bir yüzünü gösterirler.

¹⁵ Bu sahnede Türkiye'nin kentleşme sorunlarının üstesinden gelebilmesini sağlayan ağ türü ilişkiler içerisinde yer alan -bir yandan da aidiyetlik zemini sağlayan- hemşehrilik kanalıyla Berzan, Mehmet'e iş bulur. Berzan'ın Kürt otopark işletmecisi arkadaşı sadece Mehmet'e değil, Berzan'ın başka arkadaşlarına da iş vermiştir. Berzan ve Mehmet hemşehri olmasalar da Berzan, Mehmet'in kentte tutunması için elinden geleni yapar.

¹⁶ Şarkının Türkçesi şöyledir: Diyarbakır diyarımdır/Diyarbakır yerimdir/Babamın ve dedelerimin yeridir/O meskenim ve başkentimdir/O büyük suyun şarlıtı/Akar ve dalgaları hızlıdır/Gönlümün yaraları onla coşar/Meclisim ve seyranımdır/ Diyarbakır diyarımdır/Diyarbakır yerimdir/Babamın ve dedelerimin yeridir/O meskenim ve başkentimdir/ Sinende ferman oldu/Ardından genç delikanlılar yürüdü/Heybetli ve kahraman/Artık büyük korku kalmamıştır/ Diyarbakır diyarımdır/Diyarbakır yerimdir/Babamın ve dedelerimin yeridir/O meskenim ve başkentimdir/Ölsem ve dirilsem bu dünyada/Sana dönerim bir daha/Gül ve süsenler yaprak düşmüş/Gözyaşlarıyla seni beklerler/ Diyarbakır diyarımdır/Diyarbakır yerimdir/Babamın ve dedelerimin yeridir/O meskenim ve başkentimdir.

¹⁷ Filmde bahsedilen ölüm oruçları, 1996 yılında 12 kişinin hayatını kaybettiği, önce açlık grevi ardından ölüm orucuna dönüşen kitlesel direniş hareketidir.

¹⁸ Yusuf gemicilikte kefil istendiğini öğrendiğinde Mahmut'a "İstanbul'da öyle bir tanıdığım yok" dediğinde, Mahmut "O iş kolay, onu hallederiz" diyerek konuşmayı sonlandırır. Kentte tutunmayı sağlayan ilişki ağlarının iş anlamında kendini gösterdiği tek olumlu sahne budur. Kişiyi kentte kaybolmaktan kurtaran, hem konut hem de iş anlamında kişiyi kente tutunduran bu ağ, Mahmut tarafından başka bir zaman "gurur" öne sürülerek yerine getirilmez. Yusuf gemi acentelerine gittiğinde "Biz sizi ararız", "Haftaya gel", "Bakarız", "İş yok. İş nerde?" sözünü duyduğunda artık ümitsizliğe kapılır. Zira İstanbul iş bulmanın kolay olmadığı bir kent olarak resmedilir. Filmlerde göç edenlerin en çok karşılaştığı "İş yok" cümlesi yıllar sonra *Uzak*'ta yeniden karşımıza çıkar. Kriz sadece Yusuf'un memleketinde değil küresel kent İstanbul'da da etkisini gösterir.

¹⁹ Nuri Bilge Ceylan Doğan Hızlan'la yaptığı söyleşi de Mahmut'un kullandığı aracın kendisine ait olduğunu söyler (www.nbcfilm.com). Ceylan, Fatih Özgüven'le yaptığı söyleşi de Mahmut'un evinin kendi evi olduğunu belirtir (www.nbcfilm.com). Özdeşimselliğin kendisini gösterdiği filmde Mahmut'un (bir anlamda Ceylan'ın alter egosu) aidiyet mekânı yönetmenin de aidiyet mekânıdır. Duvarı Koza (Nuri Bilge Ceylan, 1995) filminin afişi, yönetmenin çok sevdiği ve adına ithafen film yaptığı Çehov fotoğrafı *Uzak*'ı başka bir biçimde de olsa yakın kılar. Ceylan verdiği röportajlarda Mahmut'un kentten daha çok evde olmasını Mahmut'un karakteri üzerinden açıklarken kendisinin de benzeri bir durumda olduğunu dile getirir (Ceylan, 2003). Tüm bu verilerden hareketle Ceylan'ın otobiyografik filminde kendisine ait özellikler Mahmut karakterinde kendisini gösterir.

²⁰ Mahmut'un yara almadan yaşadığı aidiyet mekânını kaybetmesi gündeme gelir. Bu kaybediş devlet eliyle yürütülen kentsel dönüşüm politikalarıyla olmaz. Zira filmin çekildiği yıl (2002) bu dönüşümün henüz başlamadığı bir yıldır. Bu bağlamda Mahmut'un aidiyet mekânıyla ilişkisini kıran ya da koparan İstanbul'u terk eden eski eşikle gerçekleşir. Eski eş Mahmut'tan paraya ihtiyacı olduğu gerekçesiyle evi satmasını ister. Mahmut'un aidiyet mekânı evi, kayıplar kenti İstanbul'dan kendisini korumasını sağlar. Mahmut'un aidiyet mekânı aynı zamanda onun çalışma mekânıdır. Dış dünya ve kent karşısında kendine uygun bir hayat tarzı oluşturan Mahmut için evi "mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir" (Benjamin, 2002, 98). Bu izlerin "fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü" (Bachelard, 1996, 39). Ve "bilinçdışı kendi mutluluk mekânına yerleşir" (Bachelard, 1996, 41).

²¹ Başarısızlıkla sonuçlanan denemeler Yusuf'a uzak olanı gösterir. Kent kadınların kolayca fethedileceği bir mekân olmaktan uzaktır. Kent ve kadın sadece Yusuf'la özdeşleşmez. Mahmut da kadınlarla ilişki içerisinde. Mahmut'un hayatında sadece sevdiği bir kadın vardır. Arkadaşlarıyla buldukları zaman Mahmut'un sorduğu "Karılar nerde?"

olur. Mahmut evde porno da izler. Mahmut, annesinin yanına gittiğinde *Fashion TV* kanalını izlerken Yusuf da İstanbul'da aynı kanalı izler. Her iki karaktere uzak olan bu sahnede açıkça belirgin kılınır.

²² Bu noktada hemen küçük bir hatırlatma yapmak yerinde olur. Öyküsü İstanbul'da geçen *Filler ve Çimen*'in son sahnelerinde kar vardır ancak *Uzak* filmindeki kadar başat değildir. *Meleğin Düşüşü*'nde de İstanbul'a kar yağar. Karın yağdığı sahne hikâyenin geçtiği İstanbul'un eski ve yoksul bir mahallesidir.

²³ Genç çocuk Hayat'ın evlerinin önüne gelir ve Hayat çocuğa "İstanbul mu musun?" sorusunu sorar. Çocuk kafasını hayır anlamına gelecek biçimde kaldırır. Hayat tebessüm eder ve çocukla uzaklaşır.

²⁴ Mertkan "hayatta hiç" ile başlayan cümlelerin öznesi konumundadır. "Hayatta kendine hiçbir samimi itirafta bulun(a) mamış", "hayatta hiçbir şeye isyan etmemiş", "hayatında hiçbir kitap okumamış", "hayatında hiçbir kıza seni seviyorum dememiş", "hayatta annesiyle hiçbir şeyi paylaşmamış", "hayatta hiçbir iş yapmamış", "hayatta emek verip para kazanmak nedir bilmemiş", "hayatında hiç toplu taşıma aracına binmek zorunda kalmamış"tır (www.kafaayari.com).

²⁵ Mertkan'ın küçüklüğüne dair filmin başlangıç sahnesi her şeyin özetidir. Babanın "Hadi oğlum" diyerek Mertkan'ın kilo vermesi için koşturulduğu ormanlık alandaki planlarda Mertkan ve babasının arasındaki mesafe (hem fiziksel hem duygusal) hiç kapanmaz, ta ki filmin sonuna kadar. Mertkan babasını eril mekân saunada da arkasından takip eder. Cuma namazında abisi babasının yanında, kendisi arkasında namaz kılar. Ne saunaya ne de camiye ait hisseder kendini. Eril mekân sauna aynı zamanda kentin cemaat ağlarının buluşma mekânıdır. Her biri kendi işinin patronu erkekler Baba'dan aidiyet bağları anlamında hiç de farklı değildir. Türk, erkek ve asker olmak aidiyet zemini olarak sunulurken Mertkan ne babası gibi olmak ister, ne de askere gitmek. Türk olmak nedir? Neleri kapsar ve dışlar? Bilmez. Bilmek de istemez! (Baba ve babanın arkadaşları bunları bilir.)

²⁶ Bu olumsuz sıfatlar "çingene, leş karı, kominist, çulsuz karı" biçimindedir. Mertkan ve arkadaşlarının yaşam dünyası farklı kent sakinlerinin yanı sıra farklı kimliklere sahip insanlarla da sızır temas üzerine kuruludur. Kuştepe sakinlerinin belli bir kısmını Romanların oluşturması Mertkan'ın arkadaşları tarafından mekânın Romanlarla sabitlenmesini ve önyargıyı içinde barındırır.

²⁷ Yasa Baba'nın her zaman olduğu gibi "olması gereken"e dair bildikleri Mertkan'ı yeni ve daha büyük bir yola sürükler. Babaya benzer kent esnafının cemaat ağları Mertkan'ın taksiciye ödemesi gereken masrafın "yok hükmünde" olmasını sağlar. Üstelik bir telefonla! Serviste değil de Baba Kemal'in tanıdığı oto tamircisinde yapılmayı bekleyen taksici bir türlü yapılmaz. Hayatta kalmanın zor olduğu bir kentte iki ailenin geçimini sağladığı taksici yapılmazsa ne olur? Taksici (Erkan Can) Öztuna İnşaat'a durumunu anlatmaya gider ama "dilenci" yaftasını yiyerek, eline para tutuşturularak ardından da yaka paça dışarı atılarak, mekândan uzaklaştırılır.

²⁸ İstanbul günümüzde "kent/kentsel bölge" (Tekeli, 2009, 31; Ünlü-Yücesoy ve Güvenç, 2010, 14), "küresel şehir-bölgesi" (Keyder, 2014, 127) olarak adlandırılır. Güncel büyükşehir uygulaması 2004'te başladığından beri il sınırları belediye sınırı olur. Böylece İstanbul 1800 yerine 5300 kilometrekarelik bir şehri kapsar. Kentsel bölge/küresel şehir-bölge İstanbul iliyle, Kocaeli'nin Gebze, Tekirdağ'ın Çerkezköy ve Çorlu ilçelerinden İzmit'e ve hatta Bursa'ya kadar olan alanı kapsar (Keyder, 2014, 128; Tekeli, 2009, 32). Bu noktada Öztuna İnşaat'ın kentsel bölgede/İstanbul'da inşaat faaliyetlerini sürdürdüğü söylenebilir. Bu inşaat faaliyetlerinden biri Mertkan'ın aidiyetsiz mekânının/bedeninin terbiyesinin küçükken gerçekleştiği "metalaşmamış mekân" olan ormanlık arazide gerçekleştirilecektir. 2000'ler mekânın yeniden dağıtılmasında yeni bir hegemonik aşamaya karşılık gelir. Metalaşmamış mekân kavramıyla açıklanabilecek bu mekân üretimi ve dağıtımı, arazi geliştirme yoluyla, toprağın metalaştırılıp, özelleştirilmesi ile yeni mekânların kentsel arsa piyasasına sunulması ve kent mekânındaki değerli alanların el değiştirmesi, yeni sınıfsal ayrılmaların yaratılması anlamını taşır (Çavuşoğlu, 2014, 103-104). *Çoğunluk*'ta milliyetçi-muhafazakar Baba ve Baba'ya benzer müteahhitler ellerindeki planlarla arazide yapılacakları konuşur. Metalaşmamış mekân artık bir meta mekâna dönüşür. Betonlaşan İstanbul'a bir beton yığını daha eklenecektir.

Kaynakça

Ahıska, M. (2012). Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler. U.T. Arslan (Der.). *İktidar ve Taşlaşma Çoğunluk Filminin Düşündürdükleri* (s. 219-231). İstanbul: Metis Yayınları.

Akpınar, İ. Y. (2010). Osmanlı Başkentinden Küreselleşen İstanbul'a: Mimarlık ve Kent, 1910-2010. İ. Yada Akpınar (Der.). *Sunuş* (s. 7-19). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Altınsay, İ. (1996). Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du. *İstanbul*, 18: 73- 75.

- Asiliskender, B. (2004). Kimlik, Mekân ve Yer Deneyimi. *Kültür ve İletişim*, 7(2): 73-94.
- Bachelard, G.(1996). *Mekanın Poetikası* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Balcı,Ş.(2016). *Türk Sinemasında Kent ve Kentleşme Bağlamında İstanbul*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Balcı, Ş. (2018). 2000'ler Türk Sinemasında Kentsel Dönüşüm. *Sinecine*, 9(2), 71-109.
- Bartu Candan A. ve Kolluoğlu, B. (2010). Küreselleşen İstanbul'da Ekonomi. Ç. Keyder (Der.). *2000'ler İstanbul'unda Mekân Siyaseti* (s. 53-60). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Bartu Candan, A. ve Kolluoğlu, B. (2008). Emerging Spaces of Neoliberalism: A Gated Town and a Public Housing Project in İstanbul. *New Perspectives on Turkey*, 39, 5-46.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Bora, T. (1997). Türk Sağının İstanbul Rüyaları: Global Şehir, Fatih'in İstanbul'u ve "Yeniden Fetih", *Mediterraneans*, 10, 149-157.
- Civan, C. (2011). Yönetmen Sineması Derviş Zaim. A. Pay (Der.). *Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak* (s. 9-22). İstanbul: Küre.
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı* (A. Gürata, Çev.). Ankara: Dipnot.
- Croucher, S. L. (2004). *Globalization and Belonging: The Politics of Identity in Changing World*. Rowman & Littlefield.
- Çavuşoğlu, E. (2014). *Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin İtirazı Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyân Eşiği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Daldal, A. (2003). Gerçekçi Olmayan Geleceğin İzinde: Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*, 25, 255- 273.
- Dayan, D. (2011). Filmde Yöntem ve Eleştiri. (E. Yılmaz, Çev.) E. Yılmaz (Der.). *Klasik Sinemanın Tutor Kodu* (s. 79-93). Ankara: De ki Basım Yayım.
- Göktürk, D., Soysal, L., Türel, İ.(2011). İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa. D. Göktürk, L. Soysal ve İ. Türel (Der.). *İstanbul Nereye? Avrupa'nın Kültür Başkenti Olmak* (s. 15-43). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güvenç, M. (2009). Eski İstanbullular, Yeni İstanbullular. Güvenç, M. (Der.). *Sunuş* (s. 7-11). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Güvenç, M. ve Işık, O. (1996). İstanbul'u Okumak: Statü- Konut Mülkiyeti Farklılaşmasına İlişkin Bir Çözümleme Denemesi. *Toplum ve Bilim*, 71, 6- 59.
- Işık, O. (1994). Değişen Toplum/Mekân Kavrayışları: Mekânın Politikleşmesi, Politikanın Mekânsallaşması. *Toplum ve Bilim*, 64, 7-36.
- Işık, O. ve Pınarcıoğlu, M.M. (2013). *Nöbetleşe Yoksulluk Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları: Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karakaşlı, A. (2012). Çoğunluk Olarak Az. U.T. Arslan (Der.), *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 133-141). İstanbul: Metis Yayınları.

- Keyder, Ç. (2001). Dünya Kenti Ulus Devlete Karşı. *İstanbul*, 36, sayfa numarası yok.
- Keyder, Ç. (2013). İstanbul Küresel ile Yerel Arasında. (S. Savran, Çev.) Ç. Keyder (Der.). *Arka Plan* (s. 9-40). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keyder, Ç. (2014). Yeni İstanbul Çalışmaları, Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar. A. B. Candan ve C. Özbay (Der.). *Sunuş, İstanbul Dönüşüm Coğrafyası* (s. 127-132). İstanbul: Metis Yayınları.
- Öncü, A. (2007). Mekân, Kültür, İktidar Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler. A. Öncü ve P. Weyland (Der.). *"İdealinizdeki ev" Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı* (s. 85-103). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbay, F. (2015). *Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özel, E. (2010). Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu. A.Pay (Der.). *Yitirilen Masumiyet: Meleğin Düşüşü* (s. 23-36). İstanbul: Küre.
- Özgüç, A. (2003). *Türk Film Yönetmenler Sözlüğü*. İstanbul: Agora.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk.
- Öztürk, S.R. (2006). Kader: Zeki Demirkubuz Sineması. S.Ruken Öztürk (Der.). *Zeki Demirkubuz Sineması* (s. 53-73). Ankara: Dost.
- Öztürk, Z. (2003). Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler. D. Bayraktar (Der.). *1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul* (s.59-67). İstanbul: Bağlam.
- Rothman, W. (2011). Filmde Yöntem ve Eleştiri. (E. Yılmaz, Çev.) E. Yılmaz (Der.). *Dikiş Sistemine Karşı* (s. 95-103). Ankara: De ki Basım Yayım.
- Ryan, M. ve Lenos M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam* (E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki.
- Soysal, L. (2011). İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa. (E.Ayhan, Çev.) D. Göktürk, L. Soysal, İ. Türeli (Der.). *Kentin Geleceği/Gelecekleri; Yeni Yüzyıla Uyumlu İstanbul* (s. 380-400). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sönmez, M.(1996). *İstanbul'un İki Yüzü*. Ankara: Arkadaş.
- Sönmez, M. (2001). 10 Boyutuyla 2000 İstanbul'u. *İstanbul*, 36, Sayfa numarası yok.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, Z. T. A. (2010). Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. A.Doğan Topçu (Der.). *Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri* (s. 20-25). Ankara: De Ki.
- Şengül, H. T. (2012). 1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim. F. Alpkaya ve B. Duru (Der.). *Türkiye'nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi* (s. 407-453). Ankara: Phoenix.
- Şentürk, Y. (2009). Özneler, Durumlar ve Mekânlar. İ.E. Işık ve Y. Şentürk (Der.). *Küreselleşmeye İstanbul'dan Bakmak: Küresel Reçetelerin Gölgesinde "Küçük Manhattan'ın" Yükselişi* (s. 24-63). İstanbul: Bağlam.
- Tekeli, İ. (1988). Kentleşmeye Kapital Birikim Süreçleri Açısından Bakmanın Sağladığı Açıklama Olanakları. *Defter*, 5, 130- 132.

- Tekeli, İ. (2009). Eski İstanbullular, Yeni İstanbullar. M. Güvenç (Der.). *Modernleşme Sürecinde İstanbul'un Nüfus Dinamikleri Nasıl Değerlendirilmeli?* (s. 11-34). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Türel, İ. (2011). İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa. D. Göktürk, L. Soysal ve İ. Türel. (Der.). *Göçmelerin Gözüyle İstanbul* (s. 191-215). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ünlü-Yücesoy, E. ve Güvenç, M. (2010). Küreselleşen İstanbul'da Ekonomi. Keyder, Ç. (Der.). *İstanbul'un Yeni Zamanları: 1990 Sonrası İktisadi ve Sosyal Yapıda Değişme* (s. 12-19). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Yıldız, P. (2008). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Yücel, F. (2006). Demirkubuz'un İstanbul'u: İsim, Şehir, İnsan. *İstanbul*, 56, 128-130.
- Yücel, F.(2012). Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler. U.T. Arslan (Der.). *Bir Kapıdan Gireceksin Hayat Var* (s. 85-95). İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Çoğunluk Mertkan'ın gözyaşlarını görmüyor, Erişim tarihi: 5 Nisan 2014. <http://www.kafaayari.com/?p=1441>
- Nuri Bilge Ceylan ile kişisel yolculuklar, Erişim tarihi: 10 Mayıs 2015. http://www.nbcfilm.com/uzak/press_21interview.php
- Ödüle yakın eden uzak, Erişim tarihi: 10 Mayıs 2015. http://www.nbcfilm.com/uzak/press_hurriyethizlan.php