

GEÇ DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL İMGESİ ÜZERİNE BİRKAÇ NOT

Koray DEĞİRMENCİ
Emre TARI

Özet: İstanbul'un Türkiye'de sinemanın temel dekoru olduğunu söylenebilir. İstanbul dışında çekilen çoğu filmde bile İstanbul simgesel olarak dekorun bir parçasıdır. Sinematik imgeleme öyle ya da böyle, bir yerinden dâhil olur. Bu anlamda bu makalede, seçtiğimiz bazı filmler aracılığıyla İstanbul ve İstanbullu imgelerinin bir zamanlar sinemada içerdiği sembolik anlamların son dönem Türkiye sinemasında nasıl dönüştüğüne dair birkaç tespitte bulunmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Türk sineması, "Ahh Güzel İstanbul", Atıf Yılmaz.

IN LATE TURKISH CINEMA A FEW NOTES ON THE IMAGE OF ISTANBUL

Koray DEĞİRMENCİ
Emre TARI

Abstract: It can be said that Istanbul is the basic decoration of cinema in Turkey. Even in most films shot outside of Istanbul, Istanbul is symbolically part of the setting. One way or another, the cinematic imagination is involved from somewhere. In this sense, in this article, we will try to make a few observations about how the symbolic meanings of Istanbul and its inhabitants, once included in cinema, have been transformed in recent Turkish cinema through some of the films we have selected.

Keywords: Istanbul, Turkish cinema, "Ahh Beautiful Istanbul", Atıf Yılmaz.

GEÇ DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL İMGESİ ÜZERİNE BİRKAÇ NOT



Koray Değirmenci
Emre Tarı

İstanbul'un Türkiye'de sinemanın temel dekoru olduğunu söylemek abartı olmaz. İstanbul dışında çekilen çoğu filmde bile İstanbul simgesel olarak dekorun bir parçasıdır, sinematik imgeleme öyle ya da böyle, bir yerinden dâhil olur. Kuşkusuz bunda İstanbul'un Türkiye'nin modernleşme sürecindeki lokomotif rolünün yanı sıra yüzyıllardır kültürel değişimin ve öncülüğün merkezi olmasının da payı büyüktür. İstanbul ve İstanbullu bu sinematik imgelemde bazen geleneği ve Osmanlı'yı (hatta daha öncesini), bazen modern olanı ve Batı'yı simgeler. Sinemadaki İstanbullu imgesi, Türkiye'nin Osmanlı'nın son dönemlerinden beri Doğu ve Batı arasında salınan kimliğini yansıtır. Tam olarak ne olduğundan çoğu kişinin haberdar olmadığı İstanbul şivesinin "doğru" ulusal Türkçe sayılması gibi, farklı dönemlerde İstanbullu, sinematik imgelemde "doğru" kimliğin bir göstergesidir. Kendinden menkul bir referans noktası, ilerlemenin aktörü ve aynı zamanda olması gereken gibi kodlanır. Ancak özellikle geç dönem Türk sineması düşünüldüğünde İstanbul imgesinin baskın rolünün ve İstanbul ve İstanbullunun bu referans konumunun giderek kaybolduğunu gözlemlemekteyiz. Bu makalede seçtiğimiz bazı filmler aracılığıyla İstanbul ve İstanbullu imgelerinin bir zamanlar sinemada içerdiği sembolik anlamların son dönem Türkiye sinemasında nasıl dönüştüğüne dair birkaç tespitte bulunmaya çalışacağız.

Özellikle 1980'lerin sonuna kadar sinemada İstanbul ve İstanbullu imgelerinin geçmişe özlem ve nostalji unsurlarıyla sarmalanmış bir şekilde kurulduğunu gözleyebiliriz. Nostalji bilindiği gibi kaybolan şeye karşı duyulan özlemi ya da aslında hiç olmamış olana dair bir yası ifade eder. 1960'lardan sonra giderek ivme kazanan göç, kentin mekânsal dönüşümü ve İstanbul'un ötekiyle karşılaşması, popüler sinemada bir eski İstanbul güzellemesi doğurmuştur. Bu durumu modernitenin doğasına has bir paradoksun uzantısı olarak göreceğiz. Paul Cézanne moderniteyi en

basit haliyle şöyle tariflemişti: “Şeyler yok olmakta. Eğer bir şey görmek istiyorsanız acele etmelisiniz”¹ Modernitenin en gözde çocukları fotoğraf ve sinema paradoksal bir biçimde insanlara modern dünyanın uçucu kıldığı şeyleri yakalama ve ele avuca gelmeyi sabitleme imkânı vermişti. Bu iki pratik alan -her ne kadar fotoğrafı sanat olarak görmese de- Charles Baudelaire’in modern sanatçıdan ya da flaneurden beklediği modern hayatın geçiciliğini yakalama misyonu açısından hayli umut verici görünmekteydi. Ancak bu temsil düzlemini paradoksal yapan şey, geçiciliği kaydetme, saklama ve bu yolla geçmişi yeniden kurma edimlerinin moderniteyle görünüşte ters olan bir rejime, romantizme dayanıyor olmasıdır. Bu edimler sembolik olarak romantizmin geçmişe yönelik bastırılmayan özlemi ve olmakta olanın sonsuza dek saklanması yönündeki idealiyle ilişkilendirilmeden kavranamaz. Dolayısıyla fotoğraf ve sinema esasında (ve esaslı bir şekilde) nostaljiktir. Bu düzlem Wim Wenders’ın sinema üzerine söyledikleri ile uyumaktadır: “Sinema şeylerin trajedisine, onların yokoluşuna karşı bir silahtır.”² İstanbul sineması moderniteyle beraber dönüşen şeylere duyulan özlem ve onların arkasından tutulan yası ifade etmekle beraber aynı zamanda hem geleneği hem de moderni temsil eden paradoksal bir düzleme oturur. Ancak 1980’lere kadar nostalji temasında örülmüş İstanbul sinemasının yerini giderek nostaljik İstanbul imgesinin neredeyse tamamen kaybolduğu bir geç dönem sinemasına bıraktığını gözlemlemekteyiz.

Bu noktalardan yola çıkarak sinemada İstanbul imgesi üzerine bahsimizi iki temel aks üzerine inşa etmek istiyoruz. Birincisi, İstanbul’u bir “içeri” olarak kurgulayan ve İstanbullu ile İstanbullu olmayan figürlerin karşılaşmasını mecazi olarak kullanan bir tematik düzlemdir. Bu karşılaşma içerisi ve dışarı arasında kurduğu ikilikle bir öteki inşasına dayanmakta, modernleşme ile beraber içeri girene karşı korumacı/sığınmacı bir tavır sergilemektedir. 1960’lardan sonra giderek artan göç nedeniyle karşılaşılan taşralı kültür ve ardından “arabesk kültür” bağlamında en görünür formlarına rastlayabileceğimiz bu korumacı ve İstanbul’u içerisi kılan tema, İstanbul’un girişte bahsettiğimiz rolü ve büründüğü farklı kimlikler hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Bu noktada, İstanbul’un neredeyse bir içmekân olduğu erken dönem melodram filmlerinin görsel yapısından ziyade, filmlerin temasını ya da söylemsel çatısını oluşturan ve temelde karşılaşma nosyonuna dayanan bir içeri-dışarı diyalektiğinden bahsediyoruz. Bu içeri-dışarı gerilimi ancak İstanbul ya da İstanbullu’nun ötekiyle karşılaşması neticesinde anlam kazanan bir gerilimdir. Bu birinci aks ile sıkıca bağlantılı bir diğeri ise İstanbul’un modernleşme sürecindeki başat rolüyle ters gibi görünen bir nostalji olgusudur. İstanbul’u romantik bir biçimde değişimin bal-yozlarına direnen bir şekilde resmeden bu imgesel düzlemde, İstanbul kirlenmemişliğin ve erdemin bir anıtı olarak durur. Şehir bir dekor olmaktan çok öte sahnenin baş

¹ Alexander Graf, *The Cinema of Wim Wenders*, Londra: Wallflower Press, 2002, s. 22-23.

² A.g.e., s. 23.

aktörlerinden birisidir. Ancak bu İstanbul ve İstanbullu imgesi geç dönem filmlerde giderek kaybolur ve neredeyse tüm değişimden azade ve dahası “yüce” bir mekân olarak İstanbul, geç dönem filmlerin hemen hiçbirinde gözlenmez. İstanbullu ve İstanbul bir “doğru” kimlik ve mekân olarak kurgulanmaz.

Ahh Güzel İstanbul

Yönetmenliğini Atif Yılmaz'ın yaptığı 1966 tarihli “Ahh Güzel İstanbul” görsel anlatısını sadece kentin figüratif mekânlarıyla değil aynı zamanda sokaklar veya evlerden daha mikro mekânlara uzanan bir çeşitlilikle kurar. Bu mekânsal çeşitliliği metinsel olarak toparlayan şey İstanbul'un kendisidir: Filmin ana dekoru İstanbul'dur. Kapalı mekân çekimlerinden ziyade Yılmaz kentin arka planda olduğu sahneleri yeğlemiştir. Çekimlerde melodram özellikleri taşıyan sahneler istisna oluştursa da genelde geniş bir alan derinliği kullanımı da kenti hep arka plana koyma yönündeki görsel anlayışı destekler niteliktedir. Ancak çekimlerde kentin, yani dışarının, arka plan olarak yeğlenişi görsel bir gerilim üretmektedir: Bir tür içerisi-dışarısı diyalektiği film boyunca kendisini gösterir. Bir İstanbullu olan Haşmet babasından kalan yalını satmış ve yalının bucağında kalan ve içeriye piyanosunu (yani bir anlamda kentsoyluluğun- ya da başka bir tabirle İstanbulluluğun - simgesi olan ve film boyunca da üzerine yapışık gördüğümüz bu edayı) koyduğu bir ahşap kulübede yaşar. Bu içerisi dışarısı diyalektiği bu kulübede de üretilir. Kulübe tüm eğretiliğine karşın içeriye simgelerken (çünkü aileyi, ne kadar dökük olsa da bir geleneği ve de koru(n)mayı simgeler) aslında hep dışarıdır. Dışarı olma niteliğini sık gelen ziyaretçilere, iskeleye yakınlığı ve de neredeyse bir rüzgârla bile uçacakmış gibi görünmesiyle kazanır. Haşmet eve nadiren uğrar, bir anlamda evi kent olan bir kentsoyludur, bir tür *flaneurdür*. Doğru düzgün bir işi yoktur; bir sokak fotoğrafçısıdır. Bu kökten kopuş bir anlamda onun *flaneur* özelliğini pekiştirir ya da destekler. Arada kalmıştır. Evi gerçek anlamda sığınağı gibi gören bir kentsoylu anlayışla, artık yurdu olmayan bir tür gezgini simgeleyen bir yerde sıkışmış ancak bu sıkışmışlığı keyifle yaşayan bir edayı takınmıştır. Aslında bu keyif filmin temel anlatılarından birisini oluşturan yozlaşmanın karşısında takınılan tepkisel bir tavır gibidir. Haşmet sanki yaşamak zorunda olduğu, ancak kendi köklerinden bu kadar uzakta, bir tür yabancılıkla ördüğü hayatındaki bu zorunlu gezginliği ve de köksüzlüğü çekmekte, ona tahammül etmektedir. Bunu da kentsoyluluğun verdiği bir tür edep içinde gerçekleştirilmektedir.

Bu kriz durumu ya da daha doğru bir deyişle İstanbul'un krizi, Ayşe ve Haşmet karakteri arasındaki aşk yardımıyla sembolik anlatımını bulur. İstanbul'u ve dolayısıyla Türkiye'yi bürümeye başladığı düşünülen bir kültürel yozlaşma filmin temel eksenlerindedir ve bu aşkın kendisindeki krizde somutlaştırılır. Bu kültürel yozlaşma ya da değişim Klasik Türk Musikisi'nin piyasalaştırılma ve de Türkiye'ye yabancı olan müzik formlarının bu geleneksel müzikle eğreti bir biçimde eklenmesi aracılığı

ile anlatılır. Haşmet ile Ayşe arasındaki aşkın temel dinamiği yine bir tür yabancılaşma üzerinden işlemektedir. Müzik zevki, yeteneği ve kültürü hayli gelişkin olan Haşmet (ve bir sahnede açıkça söylenmese de anladığımız kadarıyla dünyanın birçok yerini görmüş olan bir tür kozmopolitan-yerli Haşmet) ile kırsaldan gelmiş, fakir ve de tamamıyla Haşmet'in bu özelliklerine ters niteliklere sahip olan Ayşe arasında imkânsız, seyircinin de anlayamadığı bir tür aşk oluşmuştur. Haşmet'in aradığına, yabancılığına ve bir önceki bölümde anlatılan "zorunlu, erdemini sürdüren ama bir şekilde keyif alan" yaşam tarzına uygun bir aştır bu. Çoğu kez Haşmet ile Ayşe konuşamaz, konuştukları temalar, dertler, özlemler birbirinden o kadar farklıdır ki, Atif Yılmaz bazı sahnelerde bağlamları tamamen farklı iki ayrı repliği ana karakterlere aynı anda söyletir. Karakterler bu sahnelerde birbirlerini dinlemezler, birbirlerini dinlemek zorunda olmadıkları bir mekânda buluşmuşlardır. İki de halinden memnun gözükmemektedir. Haşmet belki de yabancılığının bu aşta tescili ama diğer yandan evsizlikten onu kurtaracak bir mekân olarak Ayşe'ye çok âşık olur. Söyleyecek bir şeyi yoktur, söylemeyi istemez çoğu kez; Ayşe'ye söylese de onun bunu anlamayacağına farkındadır. Sadece uyarılarını gerçekten anlamasını ister. Çünkü uyarılarına aksi hareketler bir şekilde beraberliklerini bitirecektir. Haşmet'in hayalleri yoktur, tek hayali Ayşe ile bu hayatı sürdürmektir. Bu durağanlık halini anlatırken Ayşe'nin kendisini anlamadığının ya farkına varmaz, ya da bu anlamama halinden melankolik-mazoşist bir keyif alır. Bu karakterlerin sanki her şeyi zıt gibidir: aralarındaki ciddi yaş ve kültür farkı, statü farklılığı, beklentileri arasındaki uçurum karakterler arasındaki aşkı imkânsız kılarken diğer yandan da Haşmet için tek ev olabilecek aşkı yani onun tüm aradığını ve yabancılığını yansıtan bir tür beraberliği onun için bir tutku haline getirir.

İstanbul ile İstanbul olmayanın bu figürler aracılığıyla karşılaşması temelde yabancılaşma ve dilsizlik ile karakterize edilir. Bir anlamda İstanbul yitip gitmekte, mekânsal olarak içeri ve dışarı olarak bölünmektedir. İçeri yer yer dışarı veya tam tersi olmakta, nostalji yoluyla bir tür şizofren bilinci tekrar tekrar üretmektedir. Atif Yılmaz bu karşılaşmadaki ötekilik halini figürleri tekensiz kılarak artırmıştır. Haşmet'in Ayşe'ye neden bu kadar âşık olduğunu anlayamayan izleyici aynı zamanda Ayşe karakterini de çözmekte güçlük çeker. Ayşe figürü Yeşilçam'ın tipik âşık olunan kadın figürü ile tamamen zıttır; Yeşilçam'ın ölçütlerine göre fazla güzel değildir, kabadır ve en önemlisi film boyunca sonu hariç hiçbir sahnede Yeşilçam'da kadın figürlere yüklenen aşırı duygusallık ve romantiklik özelliklerini yüklenmez. Hatta film sonunda sonsuza kadar mutluluk teranelerinin yerine "şimdi ne yapacağız?" sorusunu sorar. Ayşe karakteri Türk sinemasında fazla olmasa da kullanılan *femme fatale* kadın özelliklerinin de dışındadır. *Femme fatale* kadın figürü temelde ne yaptığına farkında olan, sürdüren ama yine de arkasından koşulan kadın tipidir. Ancak Ayşe çoğu kere Haşmet'e kendisini kaptırır, ne yaptığına da farkında değildir; Haşmet'in sorsa da yanıt alamayacağı bir tür sahte ve de Haşmet'e acı verici/onu hayal kırıklığına uğ-

ratıcı yaşam stratejisini benimser ya da bu strateji ona benimsetilir. Seyirci bu tekinsiz figüre kızmadan, onu yerden yere vurmadan bu acımasız hale tahammül etmek zorunda kalır. Atıf Yılmaz kullandığı bu anlatısal üslup ile bir yandan Yeşilçam'ın klasik melodram özelliklerini kullanmakta, diğer yandan da yeni dalga özellikleri ve de sıra dışı film kurgusu ile bu geleneğe radikal biçimde meydan okur.

“Ahh Güzel İstanbul” bağlamında ortaya koyduğumuz bu karşılaşma teması Türkiye’de sinemanın sıkça tekrar eden temalarından birisidir. Yavuz Turgul’un yönettiği 1986 tarihli “Muhsin Bey” filmi ile “Ahh Güzel İstanbul” arasındaki benzerlik dikkat çekicidir ve bir kez daha İstanbul ile İstanbul olmayan arasındaki ikiliği yine yitip giden İstanbul anlatısı çerçevesinde ortaya koyar. Muhsin Bey yine izleyicinin anlam veremediği bir biçimde Ali Nazik ve Sevda Hanım karakterleri arkasından sürüklenir gider. “Ahh Güzel İstanbul”da Klasik Türk Musikisini eklemleyen Batı özentisi formlar bağlamında ele alınan kültürel yozlaşma bu sefer arabesk müzik bağlamında tekrar eder. Karakterler yine birbirine zıttır; aynı dili konuşmazlar. Bu yabancılığı anlatmak için Turgul birçok yerde karakterleri aynı anda monologları ile baş başa bırakmıştır. “İstanbul’un içine eden” öteki garip bir şekilde İstanbulluyu arkasından sürükler, kendisine mecbur bırakır. Nostaljiyle beraber işleyen şizofren bilinç artık iyice görünür kılınmıştır. Muhsin Bey İstanbul’u rüyalarında yaşar ve Sevda Hanımdan artık nesli tükenmiş bir muganniye yaratır. Ancak “Muhsin Bey”de İstanbul iyice ufalmış, geriye sadece küçücük adalar kalmıştır. Filmin geneline görsel olarak bir klostrofobi hissiyatı ile işleyen bu yalnızlık duygusu, İstanbul(lu) ve öteki arasındaki ilişkiyi ancak rüya aracılığıyla mümkün kılar. Turgul’un 1990 tarihli “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” isimli filmindeki eski filmlerini izleyerek ve kaplumbağasını besleyerek gününü geçiren alkolik yönetmen mecazında anlatıldığı gibi İstanbul ve İstanbullu artık sadece bilinçdışında bir yerlerde var olabilmektedir. İstanbul beyefendisini temsil eden Muhsin Bey figürü İstanbul’u film bitişinde hala rüyalarında var etse de, arabeske karşı verdiği mücadeleyi kaybetmesi bir anlamda artık o İstanbul’un hemen hiçbir yerde var olamayacağıın sembolik bir kanıtı gibidir.

Nostaljik İstanbul İmgesinin Yitişi

Yavuz Turgul’un 1996 tarihli Eşkıya filmi artık nostaljik İstanbul imgesinin tamamen kaybolduğu ve içeri-dışarı diyalektiğinin çözüldüğü bir film olarak görülebilir. İstanbul daha önceki dönemde modernleşme ile beraber kaybolan şeyleri her şeye rağmen içeren bir iç mekân olarak kurgulanırken bu filmde artık İstanbul klostrofobik ve kaotik bir içeriye dönüşmüştür. Filmdeki karşılaşmalar artık İstanbullu ve İstanbullu olmayan diyalektiği düzleminde kurulmaz. 1970’li yıllardaki klasik göç filmlerinde başlayan eğilim burada artık en yoğun halini bulur: filmin “objektifi” artık İstanbullu değildir. Diğer yandan Eşkıya filmini klasik göç temalı filmlerden ayıran bir özellik İstanbul imgesinin dönüşümüne dair önemli ipuçları sunar. Gele-

neksel göç temalı filmlerde İstanbul her zaman bir cazibe merkezi olmasına ve bütün olumsuzluklarına rağmen her zaman kırsalda var olandan daha iyi bir yaşam vaadi sunmasına karşın, Eşkîya filminin kahramanı Baran için herhangi bir vaat içermez. Baran için İstanbul herhangi bir soruna çözüm olmadığı gibi sorunu çetrefilleştiren temel etkidir. Çünkü fazlasıyla kalabalık ve kaotiktir. Ayrıca içerdiği türlü tehlikelerle bir yaşam merkezinden çok bir savaş alanını andırmaktadır. Filmin sonunda Baran ile Cumali'nin "orospu" İstanbul'dan kaçarak dağa çıkmayı arzulamaları sinemada İstanbul imgesinin dönüştüğü noktayı ironik bir biçimde ifade eder.

Bu iki karakter arasında kurulan tezat ilgi çekicidir. Eşkîya geleneksel kültürde ve söylencelerde yer alan, belirli değer ve anlamları sembolize eden "bağlam-dışı" bir figürken, kentli Cumali karakteri köksüzlüğü ve yersiz-yurtsuz olmasıyla geleneksel anlatı biçimlerinde var olmayan bir anti-kahraman olarak ortaya çıkmaktadır. Bu farklılık karakterlerin yaşadığı toplumsal/kültürel yaşamın ürettiği ilişki biçiminde görünür kılınmıştır. Cumali güçlü bir şimdi bilincini öne çıkaran kentsel zaman boyutunda var olurken, Baran bu yaşama dâhil olmak ya da bu toplumsallıkta var olabilmek için Cumali'nin kılavuzluğuna ihtiyaç duymaktadır. Hayatının büyük bir bölümünü dağda ve hapishanede geçirmiş olan Baran kentte yaşama pratiğine sahip değildir ve dağda edinmiş olduğu yaşama pratiklerini kentte de sürdürmeye çalışır. Bu durum, Baran'ın sık sık kaldığı otelin çatısına çıkması biçiminde de somutlaşır. Tarlaşa'nın bir labirenti andıran dar sokaklarında sürekli yolunu kaybeden Baran'ın yaşadığı klostrofobik gerilim sürekli olarak kaldığı otelin çatısına çıkmasıyla giderilmeye çalışılır.

Tarlaşa'nın filmin ana dekoru olarak seçilmesi bir anlamda yitip giden nostaljik İstanbul imgesinin bir kanıtı gibidir. Osmanlı döneminde gayrimüslimlerin yerleşim alanı olan bu bölge, sakinlerin göçe zorlandığı bir dizi tarihsel olay sonucunda gün geçtikçe boşalmış, kırsaldan kente göçen insanların barınma ihtiyaçlarına cevap veren bir kentsel çöküntü alanı haline gelmiştir. Tarlaşa, karanlık ve dar sokaklı, bir labirenti andıran klostrofobik dokusuyla, filmde oluşturulmaya çalışılan ambiyans için mükemmel bir mekândır. Böylelikle Tarlaşa, kendi imgesinden taşarak neredeyse bütün bir İstanbul'u kaplamakta, onun yerine geçmektedir. Diğer bir deyişle, filmde Tarlaşa ve Tarlaşa'nın gündelik yaşam pratikleri, İstanbul'un kendisi kılınmakta, kentsel yaşam biçiminin temsili görünümüleri olarak sunulmaktadır. Bu mekânsal kurgu, toplumsal bilinçte var olan ve Yeşilçam sinemasının anlatı unsurları içinde romantik bir fon olarak kullanılan İstanbul imgesinin 1960'lardan başlayarak günümüze dek sürmekte olan dönüşümünün ve giderek kayboluşunun güzel bir ifadesidir.

Eşkîya filminin anlatısında nostaljik İstanbul ve İstanbullu imgesinin akıbetinin en iyi ifadesini filmde ancak birkaç dakika görünen Artist Kemal karakteri anlatır. Eski bir büyükelçinin oğlu olan Artist Kemal lakabından da anlaşılacağı üzere aktördür; lakin yaşlılığı ve bir türlü geçmek bilmeyen hastalığı nedeni ile çok sevdiği sinema sektörünün dışında kalmıştır. Hala herhangi bir filmde rol alacağı boş ümidiyle

yaşamaktadır. Artist Kemal hastadır, ilaç alacak ve doktora gidecek parası bile yoktur; kaldığı otelin masraflarını bile ödeyemez. Bu karakter ve içinde olduğu acınası durum, adeta İstanbullu tipinin Muhsin Bey filminden beri geriye giden itibarının geldiği son noktayı göstermektedir. Öncelikle İstanbullu tipinin Eşkiya filminin ana dramatik kurgusu içinde yer alamaması ve ancak yardımcı bir rolde yer bulabilmesi bu tipin itibarında, bir filmin başat ögesi olamayacak kadar bir gerileme yaşandığının göstergesidir. Ayrıca bu tipi canlandıran Artist Kemal karakterinin filmde kendisine hiç rol verilmeyen bir oyuncuyu oynaması da bu anlatıyı destekler niteliktedir. Böylelikle filmin sonlarına doğru bu karakterin odasında kendini asıp intihar etmesi ile birlikte, İstanbullu tipinin sembolik düzlemde ölümünün gerçekleştiği ima edilir. Önceki nostalji duygusunun yerini neredeyse artık tamamen kaybolmuş bir İstanbul ve İstanbullu imgesinin yarattığı melankoli duygusu alır. Bu simgesel ölüm kentin figüratif mekânlarına filmde çok az yer verilmesi ile de desteklenir.

Ancak kendisine Eşkiya'da birkaç dakikalık yer bulan İstanbul ve İstanbullu imgesi daha geç dönem sinemada tamamen kaybolmaktadır. Kentli ile kentli olmayanın karşılaşması ise artık referansın İstanbulluluk olmadığı bir düzleme dönüşmüştür. Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 tarihli "Uzak" filmi İstanbul imgesinin ve karşılaşma temasının dönüşümüne güzel bir örnek sunmaktadır. Filmin ana karakteri Mahmut reklam fotoğrafları çekerek hayatını kazanan ve artık sanat olarak fotoğrafçılık pratiğini sürdürmeyen profesyonel bir fotoğrafçıdır. İstanbul'un Cihangir semtinde oturan Mahmut, taşralı alışkanlıkları büyük ölçüde yitirmiş, yeni geliştirdiği küçük burjuva alışkanlıkları ile yaşayan ve evini sığınak olarak kuran kentli, yalnız bir figürdür. Mahmut'un evinin dekorasyonunda somutlaşan tek kişilik sinik ve monoton yaşamı, uzaktan (taşradan) bir akrabasının (Yusuf) İstanbul'a iş aramak için kendisine misafir olmasıyla sarsıntıya uğrar. Başlangıçta bu davetsiz misafirden duyduğu rahatsızlığı nezaketen gizlemeye çalışan Mahmut, bu nezaketi çok fazla sürdürmez ve çok geçmeden Yusuf, Mahmut'un tek kişilik düzenini tehdit eden rahatsız edici bir figüre dönüşür. İlk bakışta karakterler arasında görünürde var olan tezatlıktan kaynaklandığını düşündüğümüz bu çatışmanın, film ilerledikçe daha derinlerde yatan bir benzerlikten kaynaklandığını görürüz. Aslında Uzak'taki karşılaşma Mahmut karakterinin artık neredeyse hatırlayamadığı ya da hatırlamak istemediği kendisiyle karşılaşmasıdır. Karakterler arasında filmin sonuna kadar devam eden bu gerilimli ilişki filmin sonunda Yusuf'un sessiz bir şekilde evden ayrılması ile son bulur.

Ağırlıklı olarak kapalı mekânlarda çekilen "Uzak" filminin sinematografik yapısı da, edilgin bir nihilizm içinde, evini sığınak olarak kuran, bu yalnız, mutsuz ve sinik yeni kentli imgesini destekler niteliktedir. Mahmut evde olmadığı zamanlarda bile dışarıda değildir aslında. Kendi için kurduğu sığınığın dışına çıkmaz. Hep aynı bara gider, hatta aynı masaya oturur; sık sık Boğazda Fındıklı parkına gider ve kendi kısır evreninde kendisi için bilindik rutin eylemleri tekrarlar. Mahmut karakteri, bu özellikleriyle, Atıf Yılmaz'ın "Ahh Güzel İstanbul" filminin baş figürü olan Haşmet ka-

rakterinin tam karşısında konumlanır. Bu bir anlamda Türk sinemasında kentliliğin ve kentin (İstanbul ve İstanbulluluğun) nasıl dönüştüğüne dair ipuçları vermektedir. Evi kent olan bir kentsoylu, bir tür *flaneur* olan Haşmet, Mahmut'un aksine eve, bir barınaktan daha fazla değer vermez, nadiren uğrar ve bir anlamda içeriği dışarı kılar. Mahmut'un evi aynı zamanda atölyesidir ve Mahmut dışarı çıkmak zorunda kalmadıkça çıkmaz; Haşmet ise sokaklardan kopmamak için, kendi deyişiyile "iki kuruş için özgürlüğünü satmamak adına" mütevazı bir mesleği, yani seyyar fotoğrafçılığı seçmiştir. Kaybetme edimi bu iki karakteri birbiriyle ilişkilendirmemizi sağlar. Haşmet kaybettiği servetinin yanı sıra -ki bu kayıp, kültürel bir yozlaşma ekseninde bir yok olma sürecini sembolize eden küçük bir ayrıntıdır- ona kimlik veren toplumsal bağlamı kaybetmektedir. Mahmut ise kimliksizlik içinde idealizmini kaybetmiştir.

Uzak filminin kadrainda artık bir göçmenler kenti haline gelmiş olan İstanbul'un karla kaplı silueti içinde amorf bir sunumuna rastlarız. Bu durum tam da Ceylan'ın minimalist anlatım tarzıyla bütünlük arz eder. Karakterler ile özdeşleşmeyi olanaksız kılan gerçekçi anlatım içinde, mekânların da belirli değerlerle kodlanmadığı, sonsuz sayıda görsel malzeme ile ihtiyaç duyduğu kimliği seyircinin imgelem gücünden talep eden bir izleme pratiği içinde İstanbul imgesi binlerce parçaya bölünmektedir. Bu haliyle İstanbul'un sunumu hiçbir büyük anlatının kalıpları içine oturtulamayacak, hiçbir kapsayıcı bakış tarafından kavranamayacak, ne tamamen evcilleştirilebilen, ne de tamamen dışsallaştırılabilen, ne içine girilebilen, ne de dışında kalınabilen, ne sevelebilen, ne de nefret edilebilen kimliksiz ve amorf bir kent biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Fatih Akın'ın 2005 tarihli filmi "İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek" (Crossing the Bridge: The Sounds of İstanbul) filmi nostaljik İstanbul imgesinin neredeyse tamamen kayboluşunun bir belgesi gibidir. Filmin başlığındaki "İstanbul Hatırası" İstanbul'un bir dönem meşhur nostaljik fotoğraflarına ironik bir gönderme yapar. Filmin yerel piyasa için çıkan kapağında "N" ve "R" harfleri ayna imgeleri ile yazılmıştır. Ancak temelde uluslararası bir izleyici kitlesini hedef alan bu filmde oryantalist imgelerle donatılmış nostaljik bir İstanbul imgesinin yerini çokluk ve farklı yerelliklerin bir araya geldiği ve temelde kozmopolitan bir kimlikle tanımlanan ve başat göstereni çokluk olan bir postmodern İstanbul imgesi almıştır. İzleyici başçı Alexander Hacke'nin rehberliğinde İstanbul'un gündelik seslerini, ezanı, araba kornalarını, caddelerdeki kalabalığın sesini, işportacıların bağırışlarını, görüntüleriyle takip eder. İstanbul'un çokluk içeren imgesinin neredeyse temsili olan Beyoğlu karanlık arka sokakları ve kozmopolitan İstanbul'un mekânı olmasıyla İstanbul'un gizemli tanıtılışına temel katkıyı yapar. Ancak hemen tüm İstanbul fimlerinde görülen Doğu-Batı şeklinde kurulan ikiliği aşacak bir şekilde Boğaz Köprüsü mecazi olarak bu ikiliğin kuruluşunun kendisini sorgular ve yerine tanımlanamaz bir çokluk ve artık kaynağı tanımlanamayacak farklı yerelliklerin birleşim mekânı olarak İstanbul'u koyar. Bu çokluk ise İstanbul'un "sesleri" ya da "imgeleri" biçiminde somutlaştırılır.

Sonuç Yerine

Türk sinemasının erken dönem melodram filmlerinde gözlenen ve henüz göçün ya da başka bir deyişle ötekiyle karşılaşmanın olmadığı bir “yüce” İstanbul imgesi 1960’lı yıllardan sonra giderek modernleşmenin ve ötekiyle karşılaşmanın yarattığı bir korunan nostaljik İstanbul imgesine dönüşmüştür. Temel olarak içeriği temsil eden bu imge dışarı, öteki, değişim, modernleşme ile paradoksal bir ilişki içeren bir imgedir. Modern ya da Batı olandan geleneksel ve Doğu olana kadar geniş bir yelpaze içinde ve ötekiyle olan ilişkisinde tutarlı bir kimlik içermeyen bu İstanbul imgesi çoğu kere değişimin değiştiremediği bir İstanbul ve İstanbullu imgelerine yaslanır. 1980 sonrası İstanbul sinemasında ise artık bu nostaljik İstanbul imgesi giderek marjinalleşmiş ve filmlerin temel dekoru olmaktan çıkmıştır. Nostalji duygusu çoğu kere yerini melankoliye bırakmış, geçmişe özlemi temel almayan, hatırlanamayan bir İstanbul geçmişinin eşlik ettiği göstereni olmayan bir kayıp hissine dönüşmüştür. Melankoli ve nostalji arasında salınan İstanbul imgesi en geç dönemde ise artık çokluğun temel kimlik olduğu, birbirinden koparılamayacak ancak farklılığı özü olan yerelliklerin birleşim/amalgam mekânı olarak postmodern bir İstanbul imgesine dönüşmüştür. Çok sıklıkla kullanılan köprü mecazı bu postmodern İstanbul imgesinde eskisi gibi içeri-dışarı, Doğu-Batı gibi ikiliklerden ziyade çokluğun taşma ve şehri tanımlama alanı olarak kendisini ortaya koyar.