

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ ANABİLİM DALI
İSTANBUL ARAŞTIRMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1950-1960 ARASI TÜRK SİNEMASINDA
İSTANBUL İMGESİ**

EROL BEZİRGÂN

2501180468

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. NAMIK SİNAN TURAN

İSTANBUL – 2020

ÖZ

1950-1960 ARASI TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL İMGESİ EROL BEZİRGÂN

Türkiye'nin kültürel ve siyasi yaşamındaki en önemli kırılmaların yaşandığı 1950'li yıllar aynı zamanda Türk Sineması için de yeni bir kimlik arayışının ilk dönemleridir. 1923 yılında temelleri atılan Türk Sineması 1939 yılına kadar Tiyatrocular dönemi olarak tanımlanmaktadır. 1950 yılının ilk dönemleri geçiş dönemi olmuş, hem nitelik hem de nicelik olarak çok sayıda film çekilmiştir. Günümüzdeki sektör algısının başkenti gibi görülen İstanbul, 1950-1960 döneminde de Türk Sineması için merkez bir kent imajı çizmiştir.

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ve uzun yıllardır süren batılılaşmanın üst seviyeye çıktığı 1950'li yıllar ülke için önemli bir dönüm noktasıdır. Batılılaşma, Türkiye özelinde değil, küresel anlamda da kültürel, sosyal, ekonomik, siyasi değişimlere neden olmuştur. Türkiye'de ise yaşanan siyasi gelişmeler, kültürel değişimler, refah seviyesinin büyük kentlerde ani şekilde artması ve göç gibi kitlesel olaylar sonucunda değişen Türkiye'nin en göze çarpan şehri İstanbul olmuştur. Aynı zamanda tarihi dokusu, Bizans'tan Osmanlı'ya uzanan kültürel geçmişi ile kentin kalabalık nüfusu çekilen filmler için de doğal ve güçlü bir fon olmuştur.

1950 yılından başlayarak geçen on yıllık süreçte Türk Sineması'nda İstanbul'da çok sayıda film çekilmiştir. Bu filmlerdeki İstanbul imgesi, batılılaşmanın ve geleneksel değerlerin ikilemlerini, mimariden ulaşımaya kadar kentin silüetini yansıtmaktadır. Gündelik yaşam ve özel alanlar açısından filmlerde kullanılan kimlikler ve sınıf farklılıkları İstanbul'un birbirinden farklı yüzlerine tanıklık etmektedir. Aynı zamanda Zeki Müren gibi döneme damgasını vuran sanatçıların, kimlik inşasında geleneksel ve modern kalıpları sentezledikleri görülmektedir. Sonuç olarak 1950-1960 arası dönem Türk Sineması'nın ve İstanbul kentinin imajında büyük değişimlerin yaşandığı önemli bir dönemdir.

Anahtar Kelimeler: Kent, kent imgesi, sinema, Türk sineması, İstanbul.

ABSTRACT

IMAGE OF ISTANBUL IN TURKISH CINEMA BETWEEN 1950-1960

EROL BEZİRGÂN

The 1950s, when the most important ruptures in the cultural and political life of the country were experienced, were also the first periods of the search for a new identity for Turkish Cinema. Turkish Cinema, the foundations of which were laid in 1923, was defined as the Theater Players period until 1939. The early 1950s were a transitional period, and many films were shot both in quality and quantity. Istanbul, seen as the capital of today's industry perception, has drawn the image of a central city for Turkish Cinema in the 1950-1960 period.

The 1950s, when the Democratic Party gained the ruling power and the westernization that had been going on for many years, reached the highest level, are an important turning point for the country. Westernization has caused cultural, social, economic and political changes not only in Turkey but also globally. In Turkey, political developments, cultural changes, the sudden increase in welfare and immigration in the big cities such as mass events in the most conspicuous result has been changing in Turkey's Istanbul. At the same time, it has been a natural and powerful backdrop for the films that are shot with the city's crowded population, with its historical texture, cultural background extending from Byzantium to the Ottoman Empire.

During the decade starting from 1950, many films have been shot in Turkish Cinema, Istanbul. The image of Istanbul in these films reflects the dilemmas of westernization and traditional values, and the skyline of the city from architecture to transportation. The identities and class differences used in the films in terms of daily life and private spaces witness different faces of Istanbul. At the same time, it is seen that artists such as Zeki Müren, who left their mark on the period, synthesized traditional and modern patterns in identity construction. As a result, the period between 1950 and 1960 is an important period in which great changes were experienced in the image of Turkish Cinema and the city of Istanbul.

Keywords: City, city image, cinema, Turkish cinema, Istanbul.

ÖNSÖZ

*"Bir eski Türk filmi izlemek istiyorum.
İnsanların saf olduğu zamanları anlatmalı.
Genç kızlar sevdiğinin parmak ucuna bile dokunduğunda ürpermeli.
Kadınlar öpüşürken hamile kalmalı.
Adamlar çok güzel bakmalı.
Bakılan kadınlar çok güzel utanmalı."* Gülistan Sinanoğlu

Bu tez çalışmasında Türkiye'nin kültürel ve siyasi yaşamındaki en önemli kırılmaların yaşandığı 1950'li yılların Türk Sineması içinde nasıl yeni bir kimlik arayışının başladığı incelenmiş, 1923 yılında temelleri atılan Türk Sinemasının 1950-1960 arasında nasıl bir kırılma yaşadığı ve kent özelinde İstanbul ile bağı anlatılmaya çalışılmıştır. Bu dönemin hangi sebeplerle bir geçiş dönemi niteliği kazandığına bakılmış, neden çok sayıda filmin İstanbul'da çekildiği irdelenmiştir. İstanbul'un o dönemde film sektörünün başkenti olmasının nedenleri de tez çalışmasında cevaplandırılmaya çalışılmıştır.

Ayrıca filmlerdeki İstanbul imgesi, batılılaşmanın ve geleneksel değerlerin ikilemleri, bunun mimariden ulaşımaya kadar kentin silüetine nasıl yansıdığı da anlatılmaya çalışılmıştır. Gündelik yaşam ve özel alanlar açısından filmlerde kullanılan kimliklerin ve sınıf farklılıklarının İstanbul'un birbirinden farklı yüzlerine nasıl tanıklık ettiği izah edilmiştir. Zeki Müren gibi döneme damgasını vuran sanatçıların, kimlik inşasında geleneksel ve modern kalıpları nasıl sentezlediğine bakılmış ve sonuç olarak da 1950-1960 arası dönemin Türk Sineması ve İstanbul kentinin imajında nasıl büyük değişimler ortaya koyduğu araştırılmıştır.

Bu süreçte bilimsel uyarı ve tavsiyelerde bulunarak beni bu konuda yönlendiren sayın hocam Prof. Dr. Namık Sinan Turan'a minnetlerimi sunar, bana olan inancından ve güveninden dolayı teşekkürlerimi bildiririm.

EROL BEZİRGÂN

İSTANBUL, 2020

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. KENT KİMLİĞİ VE İSTANBUL KENTİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	11
1.2. TÜRKİYE'DE 1950 – 1960 ARASI SİYASİ – KÜLTÜREL ALANDAKİ GELİŞMELER VE İSTANBUL.....	19
1.3. 1960 YILINA KADAR TÜRK SİNEMASI'NIN GENEL HATLARIYLA İNCELENMESİ	27

İKİNCİ BÖLÜM FİLMOGRAFİ

2.1. 1950-1960 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA İNCELENEN FİMLER	37
2.1.1. Lüküs Hayat.....	37
2.1.2. İstanbul Geceleri	39
2.1.3. Kanun Namına	40
2.1.4. Hep O Şarkı	42
2.1.5. Beklenen Şarkı.....	43
2.1.6. Mahallenin Namusu İffet	44
2.1.7. Halıcı Kız	46
2.1.8. Leylaklar Altında	48
2.1.9. Kanlarıyla Ödediler	49

2.1.10. Ebediyete Kadar	51
2.1.11. Son Beste	52
2.1.12. Berduş	54
2.1.13. Anası Gibi	56
2.1.14. Altın Kafes	57
2.1.15. Bir Şoförün Gizli Defteri.....	58
2.1.16. Gurbet.....	59
2.1.17. Kırık Plak	60
2.1.18. Şoför Nebahat.....	62
2.1.19. Gönül Kimi Severse	63
2.1.20. Annemi Arıyorum	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 – 1960 ARASI TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL İMGESİNİN İNCELENMESİ

3.1. 1950 - 1960 ARASI TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL İMGESİNİN İNCELENMESİ	66
3.1.1. Türkiye’de Batılılaşma ve İstanbul Kentindeki Yansıması.....	66
3.1.2. İstanbul Mimarisi, Gecekondulaşma, Ulaşım ve Kent Görünümü ..	74
3.1.3. İstanbul’da Günlük Yaşam ve Popüler Kültür	84
3.1.4. İstanbul’da Kültürel Çeşitlilik, Azınlıklar ve Dil	91
3.1.5. Filmlerdeki Müzik ve Dans Kullanımı.....	95
3.1.6. Kişileştirme Örneği Olarak Zeki Müren	100

SONUÇ	107
KAYNAKÇA.....	111
EKLER	119

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1: Lüküs Hayat Filminden Bir Sahne	39
Resim 2.2-2.3: İstanbul Geceleri Filminden Sahneler	40
Resim 2.4: Kanun Namına Filminden Bir Sahne	41
Resim 2.5: Hep O Şarkı filminden bir sahne	42
Resim 2.6: Beklenen Şarkı filminden bir sahne.....	43
Resim 2.7: Mahallenin Namusu İffet filminden bir sahne.....	45
Resim 2.8: Mahallenin Namusu İffet filmindeki gecekondlu mahallesi	46
Resim 2.9: Halıcı Kız filminden bir sahne.....	46
Resim 2.10: Halıcı Kız filminden bir sahne.....	48
Resim 2.11: Leylaklar Altında filminden bir sahne.....	48
Resim 2.12: Leylaklar Altında filminden bir sahne.....	49
Resim 2.13: Kanlarıyla Ödediler filminden bir sahne.....	50
Resim 2.14: Kanlarıyla Ödediler filminden bir sahne.....	51
Resim 2.15: Ebediyete Kadar filminden bir sahne.....	52
Resim 2.16: Son Beste filminden bir sahne	53
Resim 2.17: Berduş filminden bir sahne	55
Resim 2.18: Berduş filminden bir sahne	55
Resim 2.19: Anası Gibi filminden bir sahne	56
Resim 2.20: Altın Kafes filminden bir sahne.....	57
Resim 2.21-2.22: Bir Şoförün Gizli Defteri filminden sahneler	58
Resim 2.23: Gurbet filminden bir sahne.....	59
Resim 2.24: Gurbet filminden bir sahne.....	60
Resim 2.25: Kırık Plak filminden bir sahne.....	61
Resim 2.26: Şoför Nebahat filminden bir sahne	62
Resim 2.27: Gönül Kimi Severse filminden bir sahne.....	63
Resim 2.28: Annemi Arıyorum filminden bir sahne	64

GİRİŞ

Türk Sinema tarihine bakıldığı zaman 1950 yılı ve sonrasındaki on yıllık süreç, sinema tarihimizin “Geçiş Dönemi” ve “Sinemacılar Dönemi” olarak bilinen iki önemli dönemin kapsayıcısıdır. Özellikle sinema teknolojisinin gelişmesi, sinema sanatına vakıf kişilerin yetismeye başlaması, oyuncu kavramının sinema bağlamında fark edilmesi ve sinema salonlarının İstanbul’dan başlayarak bütün ülkede yayılması ile 1950 yılından sonra artık bir sinema-seyirci bağı oluşmuş, sinema bir sanat dalı olarak yetkin eserler vermeye başlamıştır.

Bu tez çalışmasının ana bağlamını oluşturan İstanbul kent imgesi ise sinema-kent bağlamının karşılıklı olarak birbirini nasıl beslediğini ve kent unsurunun sinemaya olan etkisini göz önünde bulundurmaktadır. Sadece Türkiye özelinde değil Dünya Sinema Tarihi bağlamında da kentler, sinemanın dokusu, görüntüsü, anlatım dili olarak güçlü bir simge bütünü olmayı başarmıştır. Türkiye açısından değerlendirildiği zaman İstanbul kentinin, Bizans İmparatorluğu ile başlayarak Batı medeniyetinin başkenti olması, sonraki süreçte Osmanlı İmparatorluğu’nun en büyük ve görkemli merkezine dönüşmesi ve son olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel kimliğinin çatışma merkezine dönüşmesi dikkat çekicidir. İstanbul kenti, kültürel bir miras olmasının ötesinde devasa bir sentezdir.

Kent bağlamının, sinema sanatını etkilemesinin en önemli sebeplerinden birisi İstanbul gibi sembol konumuna gelmiş büyük şehirlerin, aynı zamanda o ülkenin, dönemin ve coğrafyanın yansıması olmasından kaynaklanmaktadır. Kentlerin dinsel, etnik ve kültürel bağlamda kendine has bir doku oluşturmaları, bir değerler bütünü yaratması önemlidir. Bu noktada İstanbul’un da Antik dönemlerden günümüze kadar kendine has bir kültürel birikimi vardır (İnalçık, 1995: 248). Bu kültürel birikim ise dönemi ve ülkeyi analiz etmek açısından değerlidir.

Sinemanın, İstanbul gibi simge kentleri kullanmasının bir diğer önemli nedeni ise kentlerin evrensel bellekte taşıdığı anlamdır. “Doğu-Batı kültürlerinin köprüsü” veya “Avrupa ile Asya kıtalarının buluşma noktası” gibi kalıplaşmış düşüncelerle anılan İstanbul, aynı zamanda tarih, kültür, coğrafya ve oryantalist imgeler çerçevesinde güçlü anlamları beraberinde getirmiştir (Torun, 2017: 148). Kentin coğrafi konumu kadar tarihi, mimari yapısı, yolları, köprüleri, simge yapıları ile insan profili ve

siyasi gelişmelerin yansıması, kentin silüetine yansımıştır. Bu durum, İstanbul'un bir kent olarak sinema için önemini göstermektedir.

Sinemanın, toplumsal gerçekliğin yansıması olması ve yine bu gerçeklikten beslenmesi de kent-sinema bağlamının bir diğer önemli noktasıdır. Özellikle kitlesel olarak yaşanan siyasi ve kültürel dönüşümler sonrasında, kentlerin yaşam tarzı, mimarisi gibi birçok etmen de değişmekte veya değişimin olumlu-olumsuz yönlerini yansıtmaktadır. Kentlerin, tarihin her döneminde fırsat merkezlerine dönüşmesi, alt ve üst gelir gruplarının aynı kentte çok farklı yaşamlar sürmesi, toplumsal eşitsizlikle beraber gelen çatışmalar o coğrafyanın analizi açısından değerli göstergelerdir (Çelik – Tezcan, 2017: 620). Bu sosyolojik göstergeler, sosyal bilimlerin olduğu kadar, sanatın ve özelde sinemanın da yakından ilgilendiği bir çerçeve yaratmaktadır. Aynı zamanda İstanbul gibi kentler, sinemada bir göstergeler bütünü oluşturduğu kadar, bu kentteki sinemacıların da gösterge dünyasını etkilemektedir.

Kent-Sinema bağlamını etkileyen unsurlardan birisi de tarihsel süreçtir. Bu çalışmanın ana kapsamını oluşturan 1950-1960 yılları arasındaki dönem Türkiye Cumhuriyeti açısından da önemli değişimlerin, kırılmaların yaşandığı bir dönemdir. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesinin ardından ülkedeki siyasi gelişmeler, ekonomiden sanata birçok alanda etkisini göstermiştir. Sınıfsal farkların kentlerde daha görünür olmasının yanında hayallerin gerçekleştirildiği, lüksün ve modern yaşam tarzının benimsendiği ama bunun yanı sıra geleneksel değerlerin de toplumda var olması güçlü çatışmalara neden olmuştur (Çavdar, 2004: 81-82). Dönemin sinema filmlerinde de görüldüğü gibi bir yanda idealize edilen bir modernizm, diğer yanda ise köklerden gelen geleneksel değerler, o dönemin gerekliliğini oluşturmaktadır (Kuban, 1998: 35-36). Genel olarak "Batılılaşma" olarak gösterilen bu kültürel sıkışma durumu, İstanbul'un 1950 ve sonraki dönemlerinde de hissedilmiştir.

Sinema sanatının görsel ve işitsel yapılara sıkı sıkıya bağlı olduğu gerçeğinden yola çıkarak, görselliği tamamlamak için mekân kavramının sinema için vazgeçilmez bir yapı taşı olduğu görülmektedir. Bir sinema filmindeki hikâye, karakterler ve müzik kadar, o filmin geçtiği mekânlar da son derece önemlidir. İç ve dış mekân olarak değerlendirildiği zaman, iç mekânlar kurgulanabilir ve yapay olarak oluşturulmaktadır. Ancak dış mekân olarak değerlendirilen alanlar genel olarak kentlerden, kasabalardan ve köy gibi kırsal bölgelerden seçilmektedir. Özellikle 1950 yılları gibi sinema sanatının henüz tam bir sektöre dönüşmediği Türkiye'de dış mekânın yapay

olarak inşa edilmesi, teknolojik olarak da maddi açıdan da mümkün değildir. İşte bu yüzden, dış mekânlardaki arka fon; kent, köy gibi yaşam alanlarından oluşmaktadır (Torun, 2017: 149). İstanbul gibi tarihi ve coğrafi açıdan önemli bir konuma sahip olan kentin de sinema filmlerinin ana mekânını oluşturması, bu kentin yaşamsal dinamiklerinden beslenmesi tesadüf değildir.

İstanbul'un, 1950 dönemi Türk Sineması'ndaki etkilerine ek olarak, seyirci ve sinema salonlarının yine bu kentte yoğun olarak bulunması gösterilebilir. Önce Galata ve Beyoğlu'nda açılan sinema salonlarının zaman içerisinde bütün kente yayılması ile İstanbul'un içinde yaşayan kozmopolit halk popülasyonu, bir seyirci profili yaratmıştır. Kentteki insanların zaman içerisinde sinemaya gitmeyi, bir sosyal aktivite olarak benimsemişliğiyle sinemadan para kazanan yapımcıların sayısı artmış, bu durum da daha çok sinema filminin çekilmesine neden olmuştur (Eyice 2006a: 42). Seyirci-sinema ilişkisi bağlamında da kent kavramının, bu sanat dalı için ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak sinema sanatı ve bir toplumsal yapı olarak kent kavramı, o dönemin gelişmelerinden beslenerek kendine has bir doku oluşturmaktadır. Toplumsal ve siyasi olaylar sonucunda, kentler de tıpkı bir sinema filmi gibi hikâyelerle örülmede, bir toplumsal bellek yaratmaktadır. Bunun getirisi olarak da her hikâyeye, aynı zamanda o kentin bir parçası haline geldiği gibi, kentler de her hikâyenin vazgeçilmez bir yapı taşı olmayı sürdürür (Çelik – Tezcan, 2017: 629). O halde kent kavramının, belirli bir tarihsel döneme odaklandığı süreçte çekilen her sinema filminin güçlü bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür. Kentin sinemaya, sinemanın da kente olan katkısı güçlü bir etkileşimdir. Özellikle İstanbul gibi binlerce yıldır var olan, birçok medeniyetin odağındaki kentlerin, toplumsal yaşamdan beslenen sinema sanatı için yadsınamaz bir unsur olduğunu söylemek mümkündür.

Türkiye'nin siyasi ve kültürel tarihi açısından önemli dönemlerden birisi olan 1950-1960 döneminde üretilen sinema filmlerindeki İstanbul imgesinin incelenmesi, tez çalışmasının ana kapsamını oluşturmaktadır. Konunun kapsamını İstanbul gibi bir kentle çerçeveleyen bu çalışma, tarihsel olarak da 1950-1960 arasındaki bir döneme odaklanmaktadır. Bu dönem içerisinde yaşanan siyasi, ekonomik, kültürel ve sanatsal gelişmelerin söz konusu sinema filmlerindeki yansımalarının incelenmesi birbirine paralel iki yöntem üzerinden yapılacaktır. Birincisi filmlerdeki sembollerin incelendiği içerik analizi yöntemi, ikincisi ise bir eseri dönemi, zamanı ve simgeleri

açısından bir bütün olarak inceleyen yapısalcılık kuramı ve onun ürünü göstergebilim kullanılarak yapılmıştır.

İçerik analizinin temel amacı belirli bir verinin, herhangi bir kavram, görüş, değişken üzerinden incelenmesini kapsamaktadır. Bu noktada, bir içerik analizi yapabilmek için öncelikle hedeflenen bir veri, içerik olmalıdır. Bu içerik yine belirlenen çerçeve içerisinde değerlendirilmelidir (Aslan - Tavşancıl, 2001: 20-21).

İçerik analizi kavramı genel olarak sosyal bilimlerde alanında, var olan metinleri incelemek, yeni bulgular ortaya koymak amacıyla kullanılan, aynı zamanda sinema, roman ve tiyatro gibi türlerde de çıkarımlar yapmayı sağlayan bir yöntemdir. Yazılan her metnin, çekilen her filmin temelde bir iletişim biçimi olduğundan hareketle, bu üretimlerin içinde birçok sembolün bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bir içerik analizinin amacı ise bu noktada, bir metin, film ya da görseldeki sembollerini, bir bağlam çerçevesinde incelemek, çıkarımlar yapmak ve yorumlamaktır (Bilgin, 1999: 155-157). Son yıllardaki bazı bilimsel çalışmalarda da içerik analizi yöntemi kullanılmaktadır. Bunlar “Postmodern Bir Durum Komedi Üzerine İçerik Analizi: Simpsonlar”, “Türkiye’de Medya ve Kadın Alanında Yapılan Lisansüstü Tezler ve Bu Tezlerde İncelenen Temaların Analizi” ve “Sinemada ürün Yerleştirme: Anadolu Kartalları Örneği” olarak örneklendirilebilir.

Bu çalışmada belirli bir dönemde üretilen sinema filmleri, incelemenin zemini oluşturmaktadır. Hedeflenen çalışma alanı 1950 ve 1960 dönemi Türk Sineması’nda çekilen, belirli sayıdaki filmidir. Bu filmlerdeki temel sembol ise İstanbul imgesi şeklinde ele alınmıştır. İstanbul imgesinin bir sembol olarak nasıl kullanıldığı ise birçok bağlam çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bunlar kent belleği, siyasi tarih, göç olgusu, gündelik yaşam gibi kavramlarla sınırlandırılmıştır.¹

¹ Türk Sinemasında 1950-1960 Dönemini ve İstanbul kentini ele alan tezlere örnek olarak;

* Işıl Karahanoğlu, (2007) 1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasal, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema TV Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

* E. Gülay Er, (2003) Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: 1960 Dönemi, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

* M. Alp Birol, (1995) 1950-1960 Yılları Arasında Türk Sineması, Mimar Sinan GSF, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

* Serra Doğan, (2009) Türk Sineması’nda İllüstratif Afişler (1950-1960), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Bir içerik analizi için o halde ihtiyaç duyulan ilk etmenlerden birisi bir araştırma öznesinin olmasıdır. Bu özne, bir haber, bir film ya da bir afiş olabileceği gibi bir roman, anlatı ya da bağımsız bir metin olabilmektedir. Bu özne, içerik analizi yöntemi ile değerlendirildiği zaman hedeflenen nokta, salt görünen gerçeğin değil, arka planındaki atmosferin, bilgilerin mümkün olduğu kadar bilimsel yöntemlerle yorumlanması, incelenmesidir. Bir başka ifadeyle incelemenin odağındaki özne konumundaki malzemenin ana teması ve içeriğinden yola çıkarak ikincil, alt anlamlarının belirli bağlamlar üzerinden, sembollerle irdelenmesidir (Mayring, 2001: 2-3). Bu irdeleme ise nicel ya da nitel verileri kullanarak, belirli kavramsal bilgilere başvurularda yapılmaktadır. Bu noktada, inceleme nesnesi olan sembollerin belirli alt başlıklara ayrılarak incelenmesi ise içerik analizi için en sağlıklı yöntemlerden birisidir (Alan - Tavşancıl, 2001: 21-22).

İstanbul imgesinin, 1950-1960 dönemi Türk Sineması'nın bazı örnek filmleri üzerinden değerlendirilmesinde içerik analizi, özellikle belirli simgesel anlatımların çözümlenmesinde etkili olacaktır. İstanbul kentini kültürel, siyasi ve tarihi bir imge olarak bu dönem filmlerinde çözümlmek aynı zamanda bir içerik analizidir.

Bilimsel bir yöntem olarak kabul edilen ve özellikle sanatsal üretimlerin incelenmesinde sıklıkla kullanılan yapısalcılık yöntemi, belirli kuramsal bilgiler ışığında bir çözümleme ve anlam çıkarma metodu sunmaktadır. Dil bilim ve antropoloji alanındaki çözümlemelerden yola çıkılarak bir yöntem halini alan yapısalcılık birçok farklı disiplinde, hatta disiplinler arası çalışmalarda kullanılmaktadır (Nar, 2014: 33). 1950'lerden sonra Claud Levi-Strauss tarafından kültürel bir antropolojik inceleme biçiminde ele alınan yapısalcılık, modernizm ile ilişkilendirilen güçlü bir çözümleme olarak karşımıza çıkmıştır (Monaco, 2014: 395).

Yapısalcılık temel olarak dilin, kelimeler üzerinden parçalanması ve içindeki özelliklerin kültürel, antropolojik, tarihsel bir değerlendirme ile ele alınmasıdır. Bir kelime veya bir yapı, tamamlanmış bir şekilde var olabilir ancak diğer yapılarla kurduğu ilişki de o yapının tanımlanmasında ve çözümlenmesinde etkilidir. O halde bir yapının anlamı tek başına olduğu kadar, diğer yapılarla kurduğu ve karmaşılaşan

* Esra Güngör (2017) Türk Modernleşmesi ve Gündelik Hayat İlişkisine Sinema Üzerinden Bakmak: 1950'ler Türk Sinemasında Eğlenme Pratikleri, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo – Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

birçok yeni anlamla derinlemesine incelenmelidir. Genel olarak metin ile okuyucu arasında bir çözümlemeyle yola çıkan yapısalcılık, artık sinema, tiyatro, matematik, tarih gibi birçok alanda kullanılmaktadır. Bu kullanım alanının genişlemesinin en temel sebebi ise tamamlanmış, bitmiş bir yapının, istenen bağlamlar çerçevesinde parçalara ayrılması ve yeniden kurarak, fark edilmeyen, dikkat çekmeyen yeni alt anlamları ortaya çıkarmaktır (Kolcu, 2008: 295-296). Yapısalcılık bu anlamda, bitmiş, tamamlanmış bir yapının yeniden yoruma sunulması şeklinde düşünülebilir.

Yapısalcılık kuramının, sinema filmi, tiyatro oyunu, resim gibi özellikle bir sanat eseri üzerinden kullanılmasında ise göstergebilimden faydalanılmaktadır. Çünkü her sanat eseri, onu alımlayan insanlar için birden çok göstergeye sahiptir. Her gösterge, ait olduğu sanat eserinin anlatım dilini oluşturmaktadır ve bu doğrultuda reklam, grafik, sinema, fotoğraf gibi özellikle görsel sanatlardaki her sembol, kalıplaşmış bir şekilde yerini almaktadır (Uçar, 2004: 24-25). Böylece semboller üzerinden anlam katmanlılığı üreten sanat eseri aynı zamanda; kullanılan sembollerin döneme, bölgeye, kente göre çözümlenmesi ile de o eser üzerinden bir dönem okuması yapmayı mümkün kılar.

Bir gösterge olan her sembol, temelde bir imge olsa da anlam olarak birçok soyut karşılığa sahiptir ve tek başına içerdiği anlam ile o sanat eserinde ona yüklenen anlam da birbirinden farklıdır. O sembol artık kendi anlamı dışına çıkarak onu kurgulayanın ve izleyenin bilgisini, kültürünü, deneyimini yansıtan bir araçtır. Sinema gibi görsel bir sanatta, perspektif ve optik düzenlemenin de eklenmesiyle artık bütün görüntüler, odaklanan ya da odak dışı bırakılan sembollerle yepyeni anlamlar üretmiştir (Berger, 1995: 18). Bu noktada göstergebilimin, sinemaya olan katkısını ise şu sözlerle açıklamak mümkündür:

“Sinema olgusunun tam çözümlemesini sunma ve bu olguyu ölçme amacı güden yarı-bilimsel bir sistemle işe başlayan göstergebilim, yolunu giderek geriye doğru çevirerek, bütün sinema araştırmacılarını hayrete düşüren şu temel soruna döndü: Gördüğümüzü nasıl bilebiliriz? Yol boyunca eski soruları yeni biçimlerle yeniden ifade ederek göstergebilim, sinemanın doğasını anlatmanın ortak mücadelesine önemli katkılarda bulunmuştur.” (Monaco, 2014: 397).

Fotoğrafla başlayan ve daha sonra sinema ile devam eden süreçte artık görünen her nesne önemli hale gelmeye başlamıştır. Nesneler, kendisini gösterirken

bir anlam yumağı içinde izleyici ile buluşmaktadır. Temel olarak sinema sanatı, gerçekliğin bir yansıması gibi gösterilmektedir. Gündelik yaşamın yansıdığı bir sinema filminde, görünen her nesne aslında gerçeklik gibi algılansa da aslında seçilen bir nesne bütünlüğü ile karşılaşılmaktadır. Nesneler gerçekliğin temsili olmaktan çok kendisine yüklenen anlamla bir gerçeklik kurgulamaktadır, yani diğer bir anlatımla sinema, gerçekliği mekanik bir şekilde yeniden üretir. Bu yeniden üretim sürecinde ise ekranda görülen ve seçilen her nesne artık bir anlam bütünü parçasıdır veya başlı başına yeni bir anlam üretmektedir (Çiğdem, 2010: 97).

Sonuç olarak sinemada bir imgeyi seçme, onu kullanma ve anlam yükleme çabası, o filmin çekildiği dönem hakkında güçlü bir okuma sağlamaktadır. Bu nedenle çalışmanın yöntem olarak yapısalcılık kuramını ve bunun devamında göstergebilimi kullanması, her imgenin yani göstergenin parçalanarak yeniden kurulmasına olanak sağlayacaktır. Böylece sınıfsal gerilimler, doğu-batı ikilemi ve kadın erkek ilişkileri gibi gündelik yaşamın kentle özdeşleşen yönleri belli başlıklarla ele alınacaktır. Batılılaşma, kent belleği, gündelik yaşam, müzik, dans, siyasi süreç gibi başlıklarla parçalara ayrılan bu sinema filmleri 1950-1960 dönemi dikkate alınarak yeniden yorumlanacaktır. Filmlerdeki belirli göstergeler seçilerek değerlendirilecek bir anlam bütünü içerisinde yorumlanacaktır. Böylece İstanbul kentinin ve Türkiye tarihinin belirli bir döneminin, sinema diline etkisi de gözler önüne serilmiş olacaktır.

İçerik analizi ve yapısalcılık kuramlarının yöntem-bilimsel çerçevesinden hareketle bu çalışmanın evreni, belirli kavramlar ve bağlamlarla belirlenmiştir. Çalışma İstanbul kent imgesi ile 1950-1960 Türkiye'si ana başlıklarında iki temel evren üzerinden ilerleyecek ve kendi içinde çeşitli alt başlıklara ayrılarak derinlemesine bir analiz yapılacaktır.

Araştırmanın evrenini oluşturan ilk temel kavram "kent imgesi ve İstanbul" olarak belirlenmiştir. Kent kavramının dinamikleri, çözümlemesi ve kent belleğinin sanatsal üretimdeki yeri ele alınmıştır. Türk Sineması'nın geçiş ve gelişim olarak nitelendirilen 1950 ve sonrasındaki on yıllık dönem, sürecin siyasi ve kültürel gelişmelerine genel bir bakış ile ele alınmıştır. Son olarak sinemanın, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden erken Cumhuriyet ve 1950 tarihinden sonraki sürecine kadar ki genel gelişimi araştırmanın evrenindeki temel izleklerin başında yer almıştır. İlk olarak saraydaki özel gösterimlerden, çekilen ilk filme ve 1950 dönemindeki sinema gelişimi ana hatlarıyla aktarılmıştır.

Araştırmanın kapsadığı “kent-dönem ve sinema kavramlarının” bir çerçeve olarak belirlenmesinin ardından alanında bir edebiyat araştırması yapılmıştır. Her kavramın kendi alanı ve alt başlıkları üzerinden yayımlanmış kitaplar, makale ve araştırmalar temin edilmiştir. Daha sonra elde edilen temel kaynakçaları besleyen, alt başlıkları destekleyerek araştırmanın kuramsal boyutunu güçlendiren kaynaklar için araştırma yapılmıştır.

Kentin, toplumsal yaşama ve kültürel dinamiklere olan etkisinden hareketle sanatsal üretimdeki etkisi dikkate alınarak, bu kaynakların incelenmesine geçilmiştir. Kaynaklar içerisindeki bilgilerden yola çıkılarak çalışmanın öncelikle “kent ve sinema” bağlamındaki ilişkisi giriş bölümünde ana hatlarıyla ele alınmıştır. Araştırmanın ikinci bölümünde ise kent, siyasi yaşam ve Türk Sineması, var olan yöntemleri desteklemesi ve güçlendirmesi için daha detaylı bir şekilde incelenmiştir. Elde edilen bilgiler, genel bir çerçeve bağlamında ikinci bölümde aktarılmıştır.

Bu aşamalardan sonra araştırmanın kapsamına dâhil edilecek olan, 1950-1960 tarihleri arasında çekilmiş filmler araştırılmıştır. Bu süreçte Türkiye’de toplam 540 sinema filminin çekildiği tespit edilmiştir. Bu filmler arasından, özellikle İstanbul imgesinin ön planda olduğu ve İstanbul’da geçen filmler tercih edilmiştir. Aynı zamanda seçilen filmlerin kent belleği, batılılaşma, mimari gibi konularda incelenmeye uygun olmasına dikkat edilmiştir. Seçilen filmler aşağıdaki gibidir:

- a. Lüküs Hayat (1950) - Ömer Lütfi Akad
- b. İstanbul Geceleri (1950) - Mehmet Muhtar
- c. Kanun Namına (1952) - Ömer Lütfi Akad
- d. Hep O Şarkı (1964) - Atıf Yılmaz
- e. Beklenen Şarkı (1953) – Cahide Sonku
- f. Mahallenin Namusu İffet (1953) - Avni Dilligil
- g. Halıcı Kız (1953) - Muhsin Ertuğrul
- h. Leylaklar Altında (1954) - Suavi Tedü
- i. Kanlarıyla Ödediler (1955) - Osman Fahir Seden

- j. Ebediyete Kadar (1955) - Turgut Etingü
- k. Son Beste (1955) - Arşavir Alyanak
- l. Berduş (1957) - Osman Fahir Seden
- m. Anası Gibi (1957) - Suavi Tedü
- n. Altın Kafes (1958) - Osman Fahir Seden
- o. Bir Şoförün Gizli Defteri (1958) - Atıf Yılmaz
- p. Gurbet (1959) - Osman Fahir Seden
- q. Kırık Plak (1959) - Osman Fahir Seden
- r. Şoför Nebahat (1959) - Metin Erksan
- s. Gönül Kimi Severse (1959) - Asaf Tengiz
- t. Annemi Arıyorum (1959) - Faruk Kenç

Seçilen 20 sinema filminin tamamı detaylı bir şekilde izlendikten sonra İstanbul İmgesinde incelenebilmesi için alt başlıklar belirlenmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünü oluşturan bu alt başlıklara bağlı kalınarak kent ve sinema bağlamında, 20 sinema filmi detaylı bir şekilde incelenmiştir. Filmlerin incelendiği alt başlıklar ise aşağıdaki şekildedir:

- a. Batılılaşma
- b. Mimari ve Gecekondu Sorunu
- c. Gündelik Yaşam ve Popüler Kültür
- d. Kültürel Açından Dil ve Azınlıklar
- e. Müzik ve Dans
- f. Kişileştirme Örneği Olarak Zeki Müren

İncelenen filmlerin, yukarıdaki başlıklar üzerinden değerlendirilmesinden sonra çıkarılan sonuç, araştırmanın son bölümünde ele alınmıştır. Böylece 1950-1960 dönemi Türk Sineması'ndaki İstanbul İmgesinin kullanımından dönemin kültü-

rel yaşamına, sinema anlayışına ve Türkiye'sine dair akademik bir araştırma yapılması hedeflenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

“1950-1960 Arası Türk Sineması’nda İstanbul İmgesi” başlıklı tez çalışmasının kuramsal çerçevesini oluşturan bu bölümde, filmlerin çözümlenmesi ve yorumlanması için zemin oluşturacak bilgilerin genel hatlarıyla incelenmesi amaçlanmaktadır. Öncelikle kent imgesinin kökenleri, kentin nasıl bir sosyolojik dinamik oluşturduğu üzerinden gidilerek İstanbul kentinin, 1950-1960 arasındaki dönemi incelenecektir. Daha sonra Türkiye’deki siyasi ve kültürel gelişmelerin aktarılması ile sinemanın dilini belirleyen önemli bir detay olan tarihsel süreç değerlendirilecektir. Hemen ardından Türk Sineması’nın hangi süreçlerden geçtiği ve belirtilen dönemdeki gelişimi genel hatlarıyla aktarılacaktır.

1.1. KENT KİMLİĞİ VE İSTANBUL KENTİNE GENEL BİR BAKIŞ

İstanbul kentinin bir dönem Türk Sineması’na nasıl etki ettiğini daha iyi kavramak ve analiz etmek için öncelikle kent kavramının ne olduğunu, nasıl bir tarihsel süreç içerisinde geliştiğini kısaca aktarmak gerekmektedir. Öncelikle uygarlık tarihi ile birlikte başlayan, kökenleri çok eskilere dayanan kentlerin hem birbirine çok benzeyen yönleri, hem de coğrafi ya da kültürel olarak ciddi farklılıkları bulunmaktadır. Özellikle vurgulanması gereken nokta kentlerin, bir kolektif yapı olduğudur. Kentin nüfusu, kültürel birikimi, bulunduğu coğrafi konum, mimari gelişimi, sanatsal geçmişi ile her kent, aslında zaman içerisinde kendine has bir doku ve kimlik kazanmaktadır. Bu kimlik zamanla bir belleğe dönüşürken insan ile kent arasında çift taraflı bir etkileşim söz konusudur: kentin insan/insanlara etkisi ve insanın kente etkisi (Tatlidil, 2009: 325-327).

Çok daha eski dönemlerde kentlerin, demokrasi bilincinin gelişmesi için bir ön koşul olduğu, hatta insanı özgür kılan bir sosyal ortam-mekân yarattığı düşüncesi hâkimdir (Keleş, 2005: 10-11). Günümüzde ise kentler daha konsept ve katmanlı bir boyut kazanmıştır. Artık kent kavramı, tarihin farklı dönemlerinden fiziksel, kültürel ve sosyal birikimlerin bir yığılması olarak, bellek ile ilişkilendirilen bir anlam bütünü de kapsamaktadır (Bırol, 2007: 46). Özellikle Avrupa gibi bölgelerde, daha eski zamanlarda kentin tanımı fiziksel kavramlar ile nitelenmiş; kale ya da sur ile çevrili, kente ait insanların o bölge içinde izole olarak yaşadığı ve bunun sonucunda içine dönük bir sosyal yapı oluşturduğu görülmektedir. Zaman içerisinde, Sanayi Devrimi

gibi büyük ölçekli toplumsal değişimlerden sonra kentler artık tanımlanırken ekonomik bir devinim olarak da görülmüştür. Kentlerin nüfus yoğunluğu, büyüme hızları ve istihdam oranları gibi terimler kent kavramına dâhil edilmiştir. Çok daha yakın tarihte ve günümüzde ise kentler; ülkelerin vitrini, teknoloji merkezi gibi katmanlı tanımlar da kazanmıştır (Topal, 2004: 278-280).

Bütün bu tanımların yanı sıra kentler, özellikle daha eski dönemlerde kutsal bir anlam taşımaktadır. Bir bakıma kutsallığın sembolleri olan kentler zaman içerisinde farklı birçok sembol ile bütünleşse de kutsallık, değerli ve ait olma duygularını da korumayı başarmaktadır. Aynı zamanda kentleri, bir arada ve toplu halde yaşayan insanların kendilerini daha güvende hissettikleri, yaşanan olumsuz ve küresel değişimlerden korunmanın bir yolu olarak görmüşlerdir (Mumford, 2007: 685-86). Bütün bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere kentler, insanın ve uygarlığın gelişimi ile paralellik göstererek değişen, devingen bir sosyal yapıdır. Aynı zamanda her kent, geçmişinin derinliği ve katmanlılığı ile bir bellek yaratmış ve bunu içinde yaşayan insanların üretimlerinde somutlaştırarak kendini var etmiştir.

Günümüzde ise kentler, küreselleşme içindeki en önemli yapılardan birisi olmuştur. Kapitalizmin sonucunda sermaye ve çok daha önemlisi bilginin değer kazanması ile bu değerın yönetimi, bir bakıma kentlerdeki yapısal kurumların eline geçmiştir. Kentler, özellikle İstanbul, New York, Tokyo gibi büyük kentler, sermayenin yöneliminde söz hakkına sahip, siyaseti, ekonomiyi ve kültürü etkileyen bir dinamik haline gelmiştir. Artık ülkeler kentleri değil, kentler ülkeleri güçlendirmektedir (Pustu, 2006: 144-146). Ancak kentlerin bu değişimi ne kadar hızlı ve farklı olsa da kent imgesinin değişmez parçası insandır. O halde kent ve insan arasındaki bu kursuz etkileşim, insan üretiminin bütün alanlarını da etkilemektedir, denebilir. “Kentlerin ana işlevi, gücü biçime, enerjiyi kültüre, ölü maddeyi sanatın canlı simgelerine, biyolojik üremeyi toplumsal yaratıcılığa dönüştürmektir.” (Mumford, 2007: 686).

Bütün bu tanımlardan yola çıkarak köklü bir tarihi geçmişe sahip olan İstanbul’un, tarihsel süreçteki tanım değişimlerini karşılayan, katmanlı, büyük ve kendine has dokusu olan bir kent olduğu görülmektedir. İstanbul isminin uzun ve her kültürden izler taşıyan kökenleri de bu vurguyu güçlendirmektedir. Kentin uzun tarihi boyunca, birbirinden farklı medeniyetlere ev sahipliği yaptığı düşünülürse 135 farklı isminin olması da normaldir. Bazı kaynaklara göre İstanbul adının etimolojik kökeninde Grekçe’nin önemli bir etkisi vardır. “Stanpol” yani şehirde kelimesinin bir ba-

kıma bozulması, günlük dile uyarlanması en çok kabul gören etimolojik köken saptamasıdır. Bugün çağdaş Türkçede İstanbul olarak geçen isim, Osmanlı Dönemi'nde "denizin güney kıyısı" anlamına gelen ve Osmanlı Türkçesi ile Ortaçağ Grekçesi'nin bir karması gibidir (Kartalioğlu, 2016: 120). Özellikle Bizans İmparatorluğu'nun başkenti olduğu dönemde ve daha eski dönemlerden kentin Bizantion, Constantinople gibi isimlerinin olduğu da bilinmektedir. Ancak kentin bilinen en eski adı, üstünde konumlandığı tarihi yarımadanın adıyla yani "Licus veya Ligos" olarak geçmektedir (İstanbul Dergisi, 2005: 46).

Semavi Eyice (Eyice, 2006b), İstanbul'un tarihsel gelişimi ve bu alan üzerinde medeniyetler kurmuş insan topluluklarını değerlendirdiğinde, bugüne en yakın kent profilinin M.Ö. 7000-8000 yıllarına dayandığını ifade etmektedir. İstanbul gibi farklı tarihî ve kültürel katmanların iç içe geçtiği bir şehrin, onu elinde tutan kültürün etkisinde kaldığını vurgulamıştır.

"İstanbul'un tarihi imgesi bir antik Yunan kolonisi mitolojisi ve bir Roma-Doğu Roma-Bizans "pedestali" üzerinde yükselen evrensel bir Türk sütununa benzetilebilir. Dünya kenti statüsü Eski Dünyanın bütün büyük tarihi olgularıyla sarmaş dolaş olmasından kaynaklanır." (Kuban, 1998: 15).

İstanbul kentinin bugününe dair yapısını genel hatlarıyla çözümleyebilmek için tarihsel süreçteki önemine de kısaca değinmek gerekmektedir. Doğan Kuban, İstanbul kentinin tarihini bazı temel dönemlere ayırmaktadır. Bu dönemleri Konstantin Öncesi Dönemi: Byzantion, Konstantinapolis Dönemi, Osmanlı – Türk Dönemi ve Cumhuriyet Sonrası İstanbul olarak dört temel döneme ayırarak incelemek mümkündür.

Kuruluşuna dair çok sayıda hikâyenin olduğu İstanbul kentinin yaklaşık 300.000 yıllık bir geçmişe sahip olduğu yapılan arkeolojik çalışmalardan anlaşılmaktadır. Ancak kentin bir yaşam alanı olarak kullanılmasına dair en net kanıtlar M.Ö. 5000 yılına dayanmaktadır. Bugünkü konumlarıyla Kadıköy, Çatalca, Pendik, Davutpaşa, Kilyos ve Ambarlı bölgelerinde belli medeniyetlere ait kalıntılar mevcuttur. Ancak İstanbul'un bir kent olarak bilinen en güçlü dönemi M.Ö. 7. yüzyıldaki Bizantion dönemidir (Kana, 2006: 6-7). Özellikle Yunan yarımadasından, deniz kenarından göç eden Grek halkının zaman içerisinde İstanbul yarımadasının olduğu bölgeye yerleştiği görülmektedir.

“Bugünkü İstanbul'un kapladığı alanlar içinde farklı zamanlarda kurulmuş Grek koloni şehirleri bulunmaktadır. Bunların en eskisi muhtemelen M.Ö. 7. yüzyılda Kadıköy Koyu ile Kalamış arasında, bugünkü Moda burnu üzerinde kurulmuş olan Chalcedon şehridir. Bir diğeri, yerini katî olarak tespit etmek kabil olmayan ve bugünkü Üsküdar'ın herhalde Marmara'ya bakan dik yamaçları üzerinde kurulmuş olan Chrysopolis; ve üçüncüsü de bugünkü Galata'nın ilk çekirdeği olan Sykae şehirleri idi. Fakat bunların hepsi sonradan Konstantinopolis adını alan büyük Geç İlkçağ ve Ortaçağ şehrinin gelişmesiyle onun dış mahalleleri niteliğinde kalmış ve fiziksel özellikleri hakkında fazla birşey bilmediğimiz yerleşmelerdir.” (Kuban, 1970: 27)

Bu dönem bir bakıma, Grek halkının sömürsü altındaki bir coğrafya izlenimi vermektedir. M.Ö. 660 ve M.S. 324 yıllarını kapsayan Bizantiyon döneminde İstanbul'un çevresinde, özellikle kıyı bölgelerinde surların inşa edilmiş olduğu görülmektedir. Çok sayıda agoranın, hipodromun bulunduğu kentin yoğun bir nüfusa sahip olduğu ve yaşamın da hareketliliği dikkat çekmektedir. Grek halkının egemenliğinde şekillenen İstanbul, 324 yılına gelindiğinde, güçlenen Roma İmparatorluğu'nun Doğu yönetim merkezi olması istenerek fethedilmiştir. 395 yılına kadar süren Doğu Roma başkenti rolü, İstanbul'da Grekler kadar Romalı nüfusunun artmasına da olanak sağlamıştır (Kuban, 1970: 27-28).

Özellikle İstanbul'un uzun tarihi üzerine, alanındaki önemli isimlerden birisi olan Semavi Eyice (2017: 21-199), bu kentin Bizans dönemine dair tarihini oluştururken kente gelen seyyahların metinlerini başvuru kaynağı olarak kullanmıştır. M.S. 384 yılından 1453 yılına kadar, yani kentin Doğu Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu tarafından fethine kadarki dönemlerini, İstanbul'u ziyaret etmiş olan seyyahların gözünden değerlendirmiştir. Eyice, bütün metinleri değerlendirirken kentin mimari, siyasi ve kozmopolit yapısının altını çizmektedir. Kentin özellikle dini yapılarının, hipodromlarının ve surlarının ön planda olduğu bu dönemlerde, tıpkı bugüne uzanan yansıması gibi o dönemlerde de çok kültürlülük ve dinsel anlamda çok renklilik görülmektedir (Eyice, 2017: 215-216). Doğan Kuban ise İstanbul'un, bir Grek koloni kentinden üç büyük ve önemli imparatorluğun başkenti olmasını, küresel anlamda bir kültürel statü olarak değerlendirmektedir (Kuban, 1998: 11).

Coğrafi konumu, iki kıtanın birleşim yerinde olması, özellikle ekonomik anlamda güçlü bir bölgede yer almasıyla İstanbul kenti gözde bir şehir olmuştur. 395 yılından 1453 yılına kadar İstanbul artık Bizans'ın başkenti Konstantinopolis'tir.

Özellikle 412-422 yıllarında inşa edilen heybetli ve normalin üç katı kalınlıkta surları, hendekleri, mazgalları ve 192 adet burcu; kozmopolit ve kalabalık nüfusu, mevsimsel olarak yaşanabilir oluşu, harika manzarası ile güçlü ekonomik yapısı sayesinde İstanbul kenti, dönemi içindeki en önemli kentlerden birisi haline gelmiştir (Mansel, 2007: 4-5).

“Bir Bizanslının da yazmış olduğu gibi, Konstantiniyye "dünyanın gözünü diktiği şehir" olduğu için bu surlar örülmüştü. Hiçbir şehir bu kadar taarruza ve kuşatmaya maruz kalmamıştı: Slavlar (540, 559, 581), Persler ve Avarlar (626), Araplar (669-79 ve 717/18), Bulgarlar (813, 913 ve 924) ve Ruslar (860 ve 1043 arasında dört kez). Ticari rakibi Venedik tarafından 1204 yılında düzenlenen bir Haçlı seferinden sonra, şehir bir daha belini doğrultmadı.” (Mansel, 2007: 4)

Kentlerdeki mimari yapıların, kentin dokusunun ve nüfus dağılımının o kentin aynı zamanda bir kimliğinin oluşmasına da katkısı bulunmaktadır. İşte İstanbul'un Bizans egemenliğinin sonuna kadar süren döneminde ticaret yollarından ve deniz ulaşımının çok yönlülüğünden dolayı birçok bölgeden insanın göç etmesiyle popüler bir kent haline gelmiştir. Kent artık Latin kültürünün derin izlerine sahip olurken eskilerden gelen Grek kültürünü de korumayı başarmış, ek olarak Doğu kültürüne yakın oluşu sayesinde ise karma ve çok kültürlü bir katman yaratılmıştır. Aynı zamanda İstanbul kenti zaman içerisinde Hristiyan inancının kutsal merkezi haline gelmiş, Ayasofya gibi sembol binaları sayesinde dinsel yönüyle de güçlü bir şehir imajına sahip olmuştur (Kuban, 1970: 29). Aynı zamanda ticari anlamda statü sahibi zengin Musevilerin İstanbul'da yaşaması, deniz ulaşımının çok yönlü oluşu gibi diğer sebeplerle de kentin zengin ve gösterişli olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumun sosyal yaşamı da etkilediğini belirten Eyice'ye göre, özellikle büyük hipodromların, şenliklerin ve mimari açıdan özel binaların yapılmasında bu zenginliğin katkısı büyüktür (Eyice, 2017: 220-224).

İstanbul öte yanda, güçlenen ve giderek sınırlarını genişleten Osmanlı İmparatorluğu'nun da elde etmek istediği bir kent haline gelmiştir. Anadolu ile Avrupa'nın bağlantı noktası olması, deniz yolunda güçlü bir hâkimiyet kurulmasına izin vermesinin yanı sıra Müslüman inancında İstanbul kentinin “kutsal ve müjdelenen” bir merkez olması sayesinde 1453 yılında Osmanlı tarafından fethedilmiş ve imparatorluğun başkenti ilan edilmiştir (Kana, 2006: 10-11).

İstanbul, 1453 yılından Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1923 yılına kadar Osmanlı'nın başkenti olarak hem imparatorluğun hem de Dünya'nın gözde kentlerinden birisi olmayı sürdürmüştür. Halil İnalçık, Konstantinapol kentinin bir "İslâmbol" kentine dönüşmesi sürecindeki bu gösterişin temelinde Osmanlı'nın zenginliği kadar İslam dinine ait ashabın mukaddes kalıntılarının da etkisi olduğunu ifade etmektedir. Özellikle bir Hristiyan kentinin fethedilmesi olarak görülen İstanbul'un fethi ve başkent olması, sadece siyasi değil dini açıdan da önemli bir güç göstergesidir (İnalçık, 1995: 248).

Bu uzun süreçte İstanbul kentinin mimari açıdan değiştiği, ancak değişirken eski yapısını da nispeten koruduğu görülmektedir. Türk-İslam mimarisinin zengin örneklerinin verildiği bu tarihlerde, özellikle Mimar Sinan gibi önemli isimlerin inşa ettiği camiler bir bakıma kentin de simge yapıları haline gelmiştir. Aynı zamanda Kız Kulesi ve Galata Kulesi gibi simge binaların muhafaza edilmesi, Ayasofya'nın camiye dönüştürülmesiyle birlikte kent, bugüne miras kalan tarihi zenginliğinin de temellerini atmıştır (Mansel, 2007: 12-15). Özellikle İstanbul, Müslümanlar tarafından fethedildikten sonra iki önemli unsur ön plana çıkmıştır: İmparatorluğun gücünü gösterecek sur, kale ve saraylar ile kentin Müslümanlaştırılması için camiler, medreseler yapılması. Osmanlı sultanının gücünü sembolize eden surlar, zenginliğin göstergesi olan büyük ve göz alıcı saraylar yapıldıkça İstanbul kentinin de silueti değişmiştir. Öte yanda bünyesinde mahkeme, yardım kuruluşu, eğitim ve ekonomik sistemlerin olduğu cami ve medrese yapıları yine bu kentin, Bizans'tan Osmanlı'ya dönüşümündeki en belirgin dinsel değişimdir (İnalçık, 1995: 249-252). Genel olarak İstanbul'un kültürel ve siyasi değişiminin en güçlü nedenlerinden birinin Hristiyanlıktan İslamiyet'e geçiş olduğunu söylemek mümkündür.

Bunun yanı sıra Osmanlı'nın birçok etnik ve dini kimliğe izin veren siyasi yapılanması sayesinde kentin kozmopolit renkliliği güçlenerek artmıştır. Her kültür kendi kimliğini rahatça yaşadıkça İstanbul'un kimliği aynı oranda çeşitlenmiş, Osmanlı'nın fetihlerle zenginleşmesi şehre yansımış ve sanattan ekonomiye her alanda güçlü bir kent imgesi ortaya çıkmıştır (Kuban, 1970: 32-34). İnalçık, İstanbul'un ekonomik olarak dengeli ve sürekli bir zenginliğe sahip olmasında önemli bir İslami yapılanmadan söz etmektedir. Bu "Vakıf-İmaret Sistemi" olarak bilinen yapılanmada, sadece İstanbul ve Bursa gibi büyük kentlerin değil, imparatorluk sınırları içindeki bütün köy ve kasabaların belirli bir düzende işlemesine olanak sağlamıştır. Bu vakıf-

larda toplanan gelirler, düzenli olarak vakfiyelerin ihtiyaçlarına aktarılmakta, bu durum da düzenli bir ekonomi sisteminin gelişmesine olanak sağlamıştır (İnalcık, 1995: 254).

İstanbul kenti özellikle 16.yüzyılda en gösterişli zamanlarını yaşamıştır. Bu tarihte kentin nüfusunun bir milyondan fazla olması, aynı yüzyıl içinde yaşanan yoğun göç ile iki katına çıktığı görülmektedir. Bu göçlerin her bölgeden farklı kültür ve dine mensup insanlardan olması sonucunda gözde kent unvanını elinde bulunduran İstanbul artık tarihe damga vuran silüetini de bu yüzyılda kazanmıştır. Müslümanlar, Yahudiler, Hristiyanlar gibi dini çeşitliliğin yanı sıra birçok ülke ve kültürden beslenen kent kültürü artık kendi imajını yaratmıştır (And, 2015: 39-41). 19. yüzyılda Osmanlı'nın giderek güç kaybetmesi ve 20.yüzyılın başındaki büyük dünya savaşları ardından İstanbul artık kurulacak Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti olmayacak ancak gözde kent olarak kalmaya devam edecektir. Hatta Cumhuriyet Dönemi sonrasında İstanbul kenti, Anadolu'nun neredeyse tam zıddı kültürü ve Batı'ya yüzünü dönen tavrıyla kendine has bir simge şehir olmaya devam edecektir (Mansel, 2007: 510-518).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyıl içinde Tanzimat Dönemi olarak bilinen süreçte Batı modelini benimseme ve Avrupa ile yakın ilişkiler kurmasının en güçlü yansımaları İstanbul kentinde görülmüştür. Ancak Osmanlı'nın çöküşünün hızlanması bir bakıma başkenti ve simge kenti İstanbul'a da yansımıştır (Kuban, 1970: 47).

“Konstantiniyye, 1918-1924 yılları arasında iki tarihsel dramının dekoru durumundaydı: Bir yanda, Osmanlı İmparatorluğu, Yunanlılar ve Batı arasında süregiden bir uluslar oyunu, diğer yandaysa Osmanlı hanedanı ile Müslüman tebaası arasındaki iktidar oyunu.” (Mansel, 2007: 520)

İstanbul'daki değişim, bir bakıma Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim ve kültürel dönüşümünün yansımasıdır. 19. yüzyılın sonlarında “eski moda” görülen geleneksel kalıpları yıkmaya başlayan Osmanlı yönetimi, çağdaşlaşma arayışı içerisindedir. Bu arayış, sanatsal, siyasi ve askeri anlamda başlayan ve zamanla imparatorluğun bütün bölümlerine sinen bir arayıştır. Aynı zamanda oldukça hızlı gerçekleştirilmek istenen bu çağdaşlaşma arayışı, kendiliğinden oluşan bir değişim isteği değil, kötü gidişin ve küresel olarak değişen düzenin yakalanma arzusudur. Yeni icat edi-

len gelenekler, Avrupa dünyasının bir taklidi şeklinde gerçekleşmiştir. Yaşanan bu ani değişimin en belirgin yönlerinden bir tanesi de İstanbul kentinin kent dokusu ve mimari anlamda yaşadığı değişimdir (Çelik, 1996: 3).

Bu noktada önemli olan İstanbul'da başlayan çağdaşlaşma arayışında, Avrupa'dan ithal edilen yeni geleneksel yapılar ve toplumsal dinamikler, batı dünyası için de çok yenidir. Yeni burjuvazi normları ile başlayan Avrupai yaşamın kent kültürü, bir bakıma İstanbul'un da değişen görüntüsünün kaynağıdır. Kent dokusunun bir insan değişimi olduğu varsayımından hareketle, İstanbul'daki siyasi, kültürel ve mimari değişimin de aslında değişen nüfus ve kültür popülasyonu ile ilişkili olduğu unutulmamalıdır (Çelik, 1996: 4).

“1838 ile 1908 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu eski düzenini çağdaşlaştırmak için yoğun bir toplumsal ve iktisadi çaba harcadı. 1838 Ticaret Anlaşması ile 1908'de Jön Türk Devrimi'ne kadarki dönemi kapsayan bu zaman diliminde imparatorluk genelinde yaşanan değişimler, İstanbul'da girilen kentsel büyüme modelleri ve planlama çalışmalarına da yansdı. Biri iktisadi, diğeri siyasi bu iki olay, imparatorluğun tarihinde iki dönüm noktasıdır.” (Çelik, 1996: 27)

İstanbul'un Batılılaşma ile değişen kimliğinde, her ne olursa olsun Antik ve Bizans dönemi gibi katmanların hala kentin dokusunda olduğunu unutmamak gerekir. Ayrıca Osmanlı'nın başkenti olarak kentin kimliğinde halk ve saray ayrımının açıkça hissedildiği görülmektedir. Kentteki saray ve üst kesim tabakanın yaşadığı bölgeler ile halkın yaşadığı bölgeler arasında belirgin bir farklılık bulunmaktadır. Batılılaşma ile birlikte, özellikle 19. yüzyıldan sonra, farklı din ve ülkelerden nüfusun artması ile Avrupa'ya benzeme çabası sonunda İstanbul kentinde üçüncü bir kent dokusu daha ortaya çıkmıştır (Kuban, 1998: 35-39).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edilmesinin ardından ülkedeki köklü değişim, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın yarattığı yokluk ve yıkımın etkileri sonucunda İstanbul kenti 1950 yılına kadar bir geçiş ve kaos dönemi yaşamıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Türkiye'nin Batı ile olan ittifakının yanı sıra Amerika kültürü ile tanışması da bu döneme rastlamaktadır. İstanbul, Türkiye'nin Avrupa ve Amerika kültürüne açılan kapısı olmuş, modernleşme ile geleneksel değerlerin korunması, kozmopolit kültürel yapı ile ulusalcı düşünce arasındaki gelgitli yapının şüphesiz en çok hissedildiği kent İstanbul olmuştur (Öztan-Korucu, 2017: 13).

Sonuç olarak neredeyse yüzbinlerce yıllık bir geçmişe sahip olan İstanbul kentinin tarihin en eski dönemlerinden 1950’li yıllara uzanan macerası içerisinde çok katmanlı, değişken, kutsal ve marka bir kent imajı çizdiğini söylemek mümkündür. 1950 yılından başlayarak 1960 yılına kadar uzanan on yıllık süreç ise İstanbul kentinin, Türkiye’de yaşanan hızlı değişimin bir yansıması olduğu görülmektedir.

1.2. TÜRKİYE’DE 1950 – 1960 ARASI SİYASİ – KÜLTÜREL ALANDAKİ GELİŞMELER VE İSTANBUL

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından sonra değişen rejimin, toplumsal yaşamdaki etkilerinin giderek daha keskin bir şekilde hissedildiği 1945 sonrası dönem, 1950-1960 arasındaki gelişmelerin de temelini oluşturmuştur. Genel çerçeveye bakıldığında Türkiye Cumhuriyeti, CHP’nin iktidarındaki tek partili hükümet ile yönetilmekte, yaşanan Birinci ve İkinci Dünya Savaşları’nın sarsıcı etkilerini güçlü biçimde hissetmekte, 1924 Anayasası ile yönetilmekte ve toplumsal alanda ise hala Batılılaşma etkisinin uyum sürecini yaşamaktadır (Kaynar, 2019: 12-14).

1950-1960 tarihi ise Türkiye açısından genel anlamda “Çok Partili Sisteme Geçiş” dönemi olarak adlandırılan ve daha çok siyasi anlamda değerlendirilmiş kritik bir süreçtir. CHP’nin ve Batılılaşma taraftarı bir yönetim erkinin ağırlığındaki 1940 dönemi Türkiye’si, 1950’lilerde Demokrat Parti’nin yönetime gelmesiyle daha geleceksel ve sağ ideolojinin eksenine geçecek, özellikle altmışlı yıllarda patlak verecek olan sol ideolojinin temelleri ise 1950 yılının suskunlukla ve baskıyla geçen döneminde atılacaktır (Cantek, 2019: 35). Kültürel ve toplumsal dinamikleri derinden etkileyen ekonomi ise 1950 yılından önce başlayan ve Demokrat Parti döneminden sonra belirli bir çerçeveye oturan liberal ekonomi sistemi olmuştur. Bu ekonomik sistem, Türkiye ve özelinde İstanbul ile toplumsal sınıf farklılıklarının artmasına, değişen yapının gündelik yaşamı etkilemesiyle sonuçlanmıştır (Kaçmazoğlu, 2012: 34).

Türkiye’nin siyasal tarihindeki değişimlerden önemli bir tanesi Atatürk’ün ölümüdür. Atatürk öldükten hemen sonra İsmet İnönü’nün Cumhurbaşkanlığına getirilmesiyle Türkiye için yeni bir dönemin başladığı söylenebilir. İsmet İnönü, Atatürk kadar karizmatik özellikler taşımasa da Kurtuluş Savaşı’ndaki başarıları ve CHP’deki etkinliği ile 1950’ye kadar ülkeyi tek başına yönetmeyi başarmış, döneme damgasını vurmuş bir liderdir (Özdemir, 1997: 191-192).

Bu dönemin en önemli olayı da kuşkusuz yaşanan küresel savaşlardır. Bu savaş yıllarındaki en büyük mücadele ekonomik sıkıntıların aşılmasına yönelik çalışmalardır. Öte yandan Atatürk döneminde başlatılan ve büyük mesafeler kat edilen eğitim ve kültür alanındaki çabalar devam ettirilmiştir (Çavdar, 2004: 13-15). 1945 yılında Almanya ve Japonya arasındaki savaş ve yaşanan Sovyetler Birliği ve Boğazlar Sorunu, Türkiye'nin dış politikasını belirleyen önemli etmenler olmuştur (Cantek, 2019: 37).

İnönü döneminin en önemli eğitim kurumu Köy Enstitüleridir. 1940 yılında kırsal kesime öğretmen yetiştirmek amacıyla açılan Köy Enstitüleri, döneme damgasını vurmuş önemli bir eğitim hareketidir. Bunun yanında Atatürk döneminde de gündeme gelen "Toprak ve tarım reformu" çalışmalarına yeniden hız verilmiş; ancak büyük toprak sahiplerinin yoğun tepkisi ve konuyla ilgili alt yapı eksiklikleri nedeniyle bu çalışmalar da başarılı olunmamıştır (Feroz, 2012: 125-127).

1950 yılından önce, bu tez çalışmasının da kapsamına girecek önemli konulardan bir tanesi Türkiye'nin İngiltere, Fransa ve özellikle Amerika ile kurduğu ilişkiler yani dış politikasında izlediği yoldur. Türkiye, 1940'lı yıllardan itibaren, siyasi anlamda İngiltere ve Fransa ile ittifak kurmuş, diğer yandan da Amerika'dan Marshall Yardımı ve Truman Doktrini gibi yardımlarla askeri ve ekonomik alanda destek almıştır. Aynı zamanda Kuzey Atlantik Paketi'ne 1949 yılında katılmayı talep etmiş, gerekli koşulları yerine getirildikten sonra ancak 1952 yılında kabul edilmiştir (Eroğlu, 2010: 280). Atılan bu siyasi adımlar gündelik yaşamdan ekonomik gelişmelere, sanatsal üretimden kentleşmeye kadar birçok alanda etkisini hissettirmiştir.

Türkiye-Amerika arasındaki ilişkiler, Sovyetler Birliği ile yaşanan boğazlar sorununda ortaya çıkmış, başlayan Soğuk Savaş döneminde Türkiye'nin Amerika'nın yanında yer almasıyla güçlenmiştir. Bu durum, sinemadan gündelik yaşama, müzikten moda kadar birçok alanda Türkiye çehresinin değişmesine neden olmuştur. Bir diğer önemli sonuç ise Amerika-Türkiye ilişkilerinin güçlenmesiyle gelişen Sovyet Rusya düşmanlığının, sol eğilimli kişilere, yayınlara karşı bir cadı avı başlatmasıdır. Türkiye'nin siyasi çehresi sağ partinin iktidarı ile muhafazakâr bir yapıya dönüşürken sokaklardaki kültürel yaşam da ironi yaratırcasına Amerikan tarzını benimsemeye başlamıştır (Cantek, 2019: 36-38). Bu ikili yaşam ve Batı kültürü ile geleneksel kültürün yarattığı birbirinden farklı kültürel dinamiklerle Türkiye'nin 1950 sonrası dönemi de belirlenmeye başlamıştır.

Türkiye iç siyasetinde ise 1950 seçimleri sonrası başlayan Çok Partili Dönem, dış ilişkiler gibi, ülkenin kaderini ve çehresini de değiştirmeye başlamıştır. 14 Mayıs 1950 tarihinde yapılan genel seçimlerde DP'nin seçimi kazanmasıyla İsmet İnönü cumhurbaşkanlığından ayrılmış ve yerine Celal Bayar, Türkiye Cumhuriyetinin 3. cumhurbaşkanı olarak göreve gelmiştir. Adnan Menderes başbakan olarak atanırken, DP'nin kurucularından Fuat Köprülü Dışişleri Bakanı, Refik Koraltan ise Meclis başkanı olmuşlardır (Çavdar, 2004: 13-15).

"14 Mayıs 1950 seçimi, demokrasi tarihimizde önemli bir dönüm noktasıdır. O gün halkımız sandıklara koşarak, özgür iradesiyle CHP iktidarına son vermiştir. 1950 seçimi seçmenin serbest iradesinin, oyunun, tercihinin sandığa yansıdığı ilk seçim olarak tarihimizde yer almıştır." (Çavdar, 2004: 13)

Büyük umutlar ve beklentilerle iktidara gelen DP'nin ilk yıllarında özellikle ABD'den gelen yardımlar sayesinde görülmemiş bir bolluk yaşanmıştır. 1952 yılında NATO'ya girilmesiyle, II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan yalnızlık tümüyle sona ermiş ve Türkiye, ABD'nin yardımlarını daha yoğun bir biçimde almaya başlamıştır. Dış politikadaki bu gelişmenin iç politikaya da yansıdığı bu dönemde, DP'nin gücü ve toplumdan aldığı desteği artmıştır (Feroz, 2012: 144-145).

"Türkiye, Şubat 1952'de NATO'ya girmesine izin verildiğinde, "mümkün olan her yerde Batı davasının savunucusu" olarak davranmaya başladı. ... Türkiye'nin Batı yanlısı dış siyaseti, ülkenin ekonomik gelişmesi için gerekli dış sermaye yatırımlarını cezbetme siyasetiyle tamamlandı." (Feroz, 2012: 144-145)

Ancak zaman ilerledikçe Demokrat Parti'nin iç ve dış siyasette, ekonomiden hak ve özgürlüklere kadar birçok konuda yaptığı çalışmalar muhalefetle arasındaki gerilimi arttırmıştır. Bu durum, Demokrat Parti'nin halk desteğini güçlendirmesi beklenen ve kurulan Vatan Cephesi'dir. Özellikle Batılılaşma sonucunda ülke genelinde yaşanan modernleşme sorunları, milliyetçi-gelenekçi bir kitlenin eski değerlere dönme çabası ve 1957 seçimlerinde Demokrat Parti'nin oy kaybetmesi ile Vatan Cephesi kurulmuştur. Milliyetçi bir söylemle beslenen Vatan Cephesi, ülkedeki siyasi gerilimi yükseltmiş, halk arasında ciddi ayrımlara sebep olmuştur (Doğaner, 2019: 177-178). Özellikle Vatan Cephesi gibi karşı-milliyetçi ruh, 1960 darbesinin yaşanmasında da önemli bir etken olacaktır.

Halkın çoğunluğu ile iktidara gelen DP, özellikle ekonomik alandaki çalışmalarıyla halktan ziyade, ticaret ile zenginleşen kentsoylularının ve büyük toprak sahiplerinin yanında olmuştur. Dış borçlanmaya dayalı bir kalkınma biçiminin benimsenmesiyle birlikte tarımsal üretimin arttığı görülür; ama bu artış, uzun vadede dış borçlanmanın çoğaldığı olumsuz bir dönemin de başlangıcını oluşturur. Köy Enstitülerinin kapatılması ise yaşanan sonuçlardan sadece bir tanesidir. 1930'lu yıllardan itibaren Atatürk'ün, köylülere toprak dağıtılmasını öngören girişimleri ise daha sonrasında bir söylevden öteye geçmez ve Toprak Reformu, 1961 Anayasası'na rağmen hayata geçirilemez. Aynı zamanda ulaşımındaki zorluklar, köy insanının dış dünya ile bağının zayıf kalmasını sağlamıştır (Türk Dil Dergisi, 1981: 430).

Türkiye'deki siyasi en önemli gelişmelerden birisi hiç şüphesiz 1960 askeri darbesidir. DP'nin vaat ettiği demokratik söylemler geçen on yıllık süreçte gerçekleşmemiş ve Türkiye demokratik bir yapı yerine daha otoriterleşme eğilimli bir yapıya geçmiştir. Sol düşünceye, aydın ve gazetecilere uygulanan baskıların artması, insan haklarının kâğıt üzerinde, bir söylevden öteye gidememesi, dışa bağımlılığın ve pahalılığın artması, çoğulcu bir yapının sağlanamaması ve en önemlisi, anayasal sisteme aykırı bir yaklaşımla bazı kesimlerin sindirilmeye çalışılmasıyla ülkedeki gerginlik artmıştır. Yaşanan gelişmeler sonucunda da 27 Mayıs 1960 günü, ordu, sivil yönetime el koymuştur. Bu müdahale, Cumhuriyet tarihindeki ilk askeri müdahale olması nedeniyle de Türkiye için önemli bir olaydır (Çavdar, 2004: 80-84). Bundan sonra Dünya genelinde başlayan ve Türkiye'de de etkisini hissettirecek olan 68 ruhu da bu dönemde yaşananlardan beslenmiştir.

Türkiye'de yaşanan ve genel hatlarıyla ele alınan yukarıdaki gelişmeler ışığında İstanbul kentinin 1950-1960 arası dönemi, yaşanan gelişmelerin en güçlü hissedildiği dönemdir. Türkiye'nin ve Dünya'nın en gözde kentlerinin başında gelen İstanbul, tarihin her döneminde nüfusu hızla artan, yaşanan sorunların neredeyse bir ülke özeti şeklinde yansıtan bir şehirdir (Gürel – Balta, 2011: 1-2). Her daim zıtlıkların ve ikilemlerin kenti olan İstanbul'un tarihini şu sözlerle özetlemek mümkündür:

“Şehrin büyüğü güzelliği ise Bizans'tan Osmanlı'ya, oradan Cumhuriyet Türkiye'sine gelişerek devreden siluetten ilham alır. 1950'lerin İstanbul'u bir yanıla Batılılaşma heyecanı ile inşaatlar ve meydan düzenlemeleri, öte yandan kendi hali-

ne bırakılmış, yıllanmış kenar mahalleleriyle farklı yönere bakan Janus heykelini andırır.” (Öztan-Korucu, 2017: 17)

İstanbul’un 1950 sonrası toplumsal yaşamını etkileyen en önemli olay şüphesiz aldığı yoğun göç dalgasıdır. Neredeyse tarihin her döneminde yoğun bir nüfusu olan, her kesimden insanın gözde kentlerinin başında gelen İstanbul, Demokrat Parti döneminde de bu özelliğini sürdürür. Ancak 1950 döneminde yaşanan göç dalgası, İstanbul’un bütün çehresini, kültürle dokusunu ve etnik, dinsel, yöresel olarak nüfus çeşitliliğini büyük ölçüde değiştirir. Sadece güzel ve gözde bir şehir olması değil, 1945 yılından başlayarak Demokrat Parti’nin ekonomi alanındaki yeni modelleri ile İstanbul çevresinde açılan çok sayıda fabrika, Anadolu ve Balkanlar olmak üzere birçok farklı kesimden göç almasına sebep olmuştur (Öztan-Korucu, 2017: 17-18). Günümüzde de hala yoğun göç alan İstanbul kenti, tüm dünyanın ilgi odağı olan bir şehir olduğundan yaşam koşullarını en kaliteli düzeyde tutmak önemli hale gelmektedir. Hızla artan nüfusla birlikte başlayan çarpık kentleşme, sağlık ve eğitim konularındaki yetersizlik, ekonomik ve idari açıdan sıkıntıları da beraberinde getirmektedir. İşte bu sebeplerle İstanbul kentinin en önemli konularının başında 1950 yılından günümüze, değişmeyen en önemli başlık göç olmuştur (Gürel – Balta, 2011: 2).

İstanbul’un bütün çehresini değiştirecek olan 1950 dönemi göçlerinin bir diğer nedeni de Demokrat Parti’nin Amerika gibi ülkelerden aldığı yardımlarla, ilk yıllardaki ekonomik refah koşullarıdır. Gelirlerin yükselmesi ile toplumun yaşam dinamikleri de eskiye oranla, görünürde daha renkli ve çekici bir hal almaya başlamıştır (Gürel – Balta, 2011: 2). Aynı zamanda Anadolu’nun birbirinden farklı kültürel yapıları sahip bölgelerinde yaşanan doğal afetler, kan davaları, yaşam koşullarının zorluğu sayesinde İstanbul, bütün Anadolu için, taşı toprağı altın bir kent imajına bürünmeye başlamıştır (Yıldırım, 2019: 546-550).

Meydana gelen bu göç olgusunun elbette bazı sonuçları vardır. Bunların başında konut yetersizliği, oluşan gecekondu mahalleleri, istihdam ve işsizlik, sağlık ve ulaşım gibi hizmetlerin aksaması, iş bulma imkânının azlığı, sağlık hizmetlerinde aksamalar ve oluşan kozmopolit yapı içinde yaşanan kültür çatışmaları gelmektedir. Genel olarak İstanbul silüetinden başlayan değişim ve dönüşüm, zamanla toplumun içine sızan karmaşık bir yapı halini almıştır (Öztan-Korucu, 2017: 18).

Göç ve gecekondu bağlamını Türkiye örneği üzerinden değerlendiren Kemal H. Karpat ise 1920'lerden başlayan göç dalgalarını bir üçüncü dünya ülkesi modelinden değerlendirmiştir. Karpat'a göre 1929 yılındaki büyük ekonomik bunalımın etkisiyle özellikle kırsal kesimden kentlere doğru artan göç olgusunun temelinde yoksulluk, düşük gelir, eğitim ve sağlık alanındaki yetersizlikler gelmektedir. Aynı zamanda 1950'lerde başlayan uluslararası ticaret olanakları, kentlerde büyük bir istihdam ve alım gücüne olanak sağlamış ve İstanbul, İzmir, Ankara gibi kentlere göç başlamıştır (Karpat, 2016: 35-41).

Şüphesiz 1950-1960 arasındaki dönemin ve sonraki yılların, İstanbul kenti bağlamındaki en önemli sosyal olgusu, göç ve bu göçün sonunda meydana gelen gecekondu kültürüdür. Günümüzden bakışla, gecekondu semtlerinin yapısını şu sözlerle özetlemek mümkündür:

“İstanbul, bugün eski İstanbul diyebileceğimiz şehri kuşatan bu gecekondu semtleri genç ve dinamik belediyelerce yönetilen ilçeler olarak karşımızda bulunmaktadır. Gecekondu, Türkiye'nin özellikle 1950–1980 yılları arasında karşılaştığı sorunlara, ortaya çıkan gelişmelere sınırlı bir biçimde, köylerden şehirlere doğru gelişen bir nüfus hareketinin ve bu doğrultuda karşılaşılan güçlüklerle bulunan çözümlerle gelişen, yeni boyutlar kazanan toplumsal bir hareketin adıdır.” (Tuna, 2010: 366)

Göç olgusunun sonucunda meydana gelen gecekondu bölgeleri aynı zamanda kendine has bir toplumsal yapının oluşmasına neden olmuştur. Erken yaşta evlenerek yüksek doğum oranlarına ulaşan ailelerde okuma yazma oranları düşük olmakla beraber belirli mesleki gelişim gözlemlenmemiştir. Kırsal bölgelerdeki yetersizlikten kaçarak kentlere gelen insanlar, bu sefer aynı yoksunluğu kent yaşamında hissetmiştir. Gelir sağlamak amacıyla kentin varlıklı bölgelerinde ve fabrikalarında çalışmaya başlayan gecekondu sakinleri, zaman içerisinde kente karşı kendilerine has bir tavır geliştirmişlerdir. Zaman içerisinde eğitilmiş kesimin artması ve kentli bir alt neslin ortaya çıkmasına geçen ilk dönem gecekondu yaşamında, kentin yerli halkına karşı özentili denebilecek, kimi zaman da öfkeli bir tavır ortaya çıkmıştır (Karpat, 2016:135-149). Bütün bu değişimlerle birlikte gecekondu halkı, farkında olmayarak yeni bir kentsel kimlik ve kültür ortaya çıkarmıştır.

Sosyolojik dönüşüm bağlamında önemli bir olgu olan gecekondulaşmayı, farklı bölgelerden göç eden kitlelerin, büyük ve yerleşik bir düzeni olan ketteki yaşam alanlarını kendilerinin çözmesi şeklinde tanımlamak mümkündür. İlegal bir davranış biçimi olan gecekondulaşma, şehrin mevcut ve yasal sınırlarının dışında kalan, kamuya veya özel mülkiyete ait arazilerin işgal edilmesi ile başlamakta ve burada yaşamak isteyen kişiler, kentin mimarisinden çok, basit bir yaşam alanı oluşturacak şekilde binalar inşa etmektedir. İlk aşamada tek katlı, basit binalar olan gecekondu- lar zaman içerisinde kat sayıları artan, o bölgede kültürel bir dinamik oluşturan ve o bölgeyi benimseyen, sahiplenen kenar mahalleleri meydana getirmişlerdir (Tuna, 2010: 365-366). Böylece, sadece İstanbul'un değil, Türkiye'nin birçok kentinde kültürel ve sosyo-ekonomik açıdan önemli değişimler de yaşanmaya başlayacaktır.

Türkiye'nin İstanbul gibi büyük kentlerinde cumhuriyet sonrası dönemde valilik ve belediye başkanlığı aynı kişi tarafından yönetilmektedir. 1956 yılında, valilik ve belediye başkanlığı ayrılana kadar, 1949-1957 tarihleri arasında Fahrettin Kerim Gökay İstanbul'un mülki amiri olarak görev yapmıştır. İstanbul'un kültürel yapısının belirlenmesinde yerel yönetim kadar, özellikle 1950 sonrasında Menderes Dönemi'nin de etkisi vardır. İstanbul'un hızla artan nüfus ve çoğalan sorunlarına bir çözüm getirme, oluşan yeni mahallelerin kent ile bağını kurma ve aksaklıkları çözme ve özellikle ulaşım, sağlık, eğitim gibi alanlarda önlemler alma Menderes Dönemi'nin, kent üzerindeki etkileridir. Hızla gelişen ve giderek kalabalıklaşan İstanbul'a çağdaş bir kent imajı vermenin, yol-meydan ve otomobil üçgeniyle çözülebileceği düşünülmüştür. Bu amaçla 1950-1960 yılları arasında yol ve meydan yapımı için 7.289 bina istimlak edilerek yıkılmıştır. Ancak bu durum sadece normal binaların değil, tarihi dokusu ile ünlü olan İstanbul'un birçok eski yapısına da zarar vermiştir (Tuna, 2010: 372).

İstanbul'un, 1949 yılından önce, yaklaşık dokuz yıl boyunca valilik görevini üstlenen Lütfü Kırdar döneminde özellikle mimari anlamda önemli değişimler yaşanmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile beraber, 1938 yılından itibaren hız kazanan II. Milli Mimari Akımının en güçlü etkisi İstanbul silüetinde hissedilir. İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi ve Harbiye Radyo Evi binaları ile İnönü Stadyumu gibi yapılar, 1950 sonrası İstanbul'un değişen çehresine en iyi örnektir (Genim, 2010: 280). Özellikle İstanbul mimarisi üzerine uzun yıllar çalışmış akademisyen, mimar Doğan Kuban ile yapılan söyleşiden, kentteki çarpık ve hızlı dönüşümün 1950 sonrasında

çok güçlü bir şekilde hissedildiği görülmektedir. Kuban, İstanbul'un semtlerinin ve dokusunun 1943'lerde çok ciddi bir değişime uğramadığını, ancak 1950'lerden sonra yapılan apartmanlar, kentteki yollar ve meydanlar ile ani bir değişim sürecine girdiğini ifade eder. Bu hızlı ve kontrolsüz büyüme, 1970 yılına gelindiğinde İstanbul için büyük sorunların da başlangıcı sayılacaktır (Doğan, 2010: 50-65).

İstanbul, cumhuriyetin ilanından sonra başkent unvanını kaybedince uzun bir süre atıl denebilecek şekilde, Anadolu'dan kopuk, kozmopolit yapısını güçlü bir şekilde sürdürürken Anadolu'nun merkezi olan kent Ankara'dır. Ancak bu dönemde Ankara kadar İstanbul'un da özellikle eğitim alanında güçlü bir kent olduğu görülmektedir (Doğan, 2010: 48-49). Menderes döneminin ekonomik planlamaları, Menderes'in, İstanbul'un fahri başkanı ilan edilmesi ve değişen kültürel yapı gibi birçok faktörle birlikte İstanbul, 1950 yılıyla birlikte yeniden eski popüler kent imajına kavuşmaya başlar. Bu değişim ilk zamanlar ışıltılı, batılı ve özenilesi bir tablo çizerken zaman içerisinde toplum içinde keskin ayrımlar oluşmaya başlar. Örneğin, sıcak yaz günleri İstanbul'daki plaj kültürü, kentteki çarpık dönüşümün en somut kanıtı gibidir. Sayfiye bölgelerinde uzun yıllardır devam eden plaj kültürü ile göçle kente gelen halkın plaj kültürü arasında büyük uçurumlar oluşur. Kıyafet tarzından bira tüketimine, geleneksel hamam eğlencelerinden beslenme alışkanlıklarına kadar geleneksel ile modern kültür arasındaki zıtlık, İstanbul gündelik yaşamının bir parçası haline gelir. İstanbul'un Büyükkada gibi korunaklı bölgelerinde, Beyoğlu gibi semtlerinde ve lüks otellerde batılı bir yaşam tarzı sürüp giderken kentin büyük bir çoğunluğu bu yeni, ışıltılı kültür ile geleneksel değerleri arasında sıkışıp kalmak üzeredir (Öztan-Korucu, 2017: 29-49).

Gündelik yaşamdan basındaki İstanbul'a, siyasi gelişmelerden Avrupai yaşam tarzının çelişkilerine kadar 1950-1960 arasındaki İstanbul kenti, Türkiye'deki ani ve çarpık dönüşümün vitrini gibi olmuştur. Sinema, tiyatro, müzik ve moda gibi birçok alanda yeniliklerin ışıltılı başrolünde olan İstanbul, aynı zamanda yaşanan uyum sorunlarının, sindirilemeyen değişimlerin de bir sahnesi gibi olmuştur, denebilir.

1.3. 1960 YILINA KADAR TÜRK SİNEMASI'NIN GENEL HATLARIYLA İNCELENMESİ

1950-1960 arasında Türk Sineması'nda İstanbul kent imgesinin ele alındığı çalışmanın bu bölümünde genel hatlarıyla ülke sinemasının doğuşuna ve 1960 yılına kadar ki gelişimine değinilecektir. Çalışmanın üçüncü bölümündeki çözümlemelerin kuramsal temelini oluşturması açısından kent kavramının, İstanbul tarihinin, Türkiye siyasi ve kültürel tarihinin genel hatlarıyla ele alınmasının son aşaması, Türk Sineması'nın doğuşu ve gelişimi olacaktır.

Yunanca hareket anlamına gelen "ki nema" kelimesinden türediği düşünülen sinema sanatı, diğer sanat dalları içinde en geç ortaya çıkan, teknolojik ilerlemeyle paralel gelişmiştir. 19. yüzyılın sonlarında temelleri atılan sinemanın, isminin de kökeninden hareketle, öncelikle görüntünün varlığı, bu varlığın hareket ettirilmesi ve sonrasında da başka kişi/kişiler tarafından izlenebilmesi gerekmektedir. Teknik olarak 1827 yılında Fransız Niepce'nin bulduğu fotoğraf, 1891 yılında Thomas Edison'un geliştirdiği düşünülen Kinetos-kop ve 1894'te de Lumiere Kardeşler'in icadları olan Sinematograf ile filmi bulan George Eastman çalışmaları, sinema sanatının ilk temel taşları olarak gösterilmektedir (Gökmen, 1989: 13).

Yaşanan bu gelişmelerin Türkiye'ye ulaşması, Lumiere Kardeşler'in Rusya ve Ortadoğu gibi birçok ülkeye operatörler göndermesi üzerinden gerçekleşmiştir. Operatörler, yolculuk sırasında, o dönem Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki İstanbul ve İzmir gibi kentlere uğrayarak bazı filmler çekmişlerdir (Onaran, 1994: 11). Türk Sineması'nın başlangıç tarihi olarak 1914 yılı işaret edilse de bu konudaki bazı bilgiler şu şekilde ifade edilmiştir:

"1. Dünya Savaşı'na girdiğimiz günlerde; yani, 14 Kasım 1914 günü orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay, Türk asıllı bir sinemacı ve de Osmanlı-Rus savaşı sırasında Rusların Ayastefanos'a (Yeşilköy) diktikleri anıtı kamerasıyla görüntülemişse, bu tarihi belge "ilk Türk filmi" dir. Ancak, son yıllarda çeşitli tartışmalara neden olan Uzkınay'ın 150 metre uzunluğunda (bazı tarihlerde ise bu 300 metre olarak yazılır) "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı tarih belgeselini gören çıkmamıştır. Ortada var olan ve sinema tarihi kitaplarında yayımlanan yalnızca söz konusu anıtın genel fotoğrafıdır. Konuyla ilgili elde somut belgeler veya 1914'lerden bu yana olaya açıklık getirebilecek bir tanık çıkmasa da, yeni belgeler

bulunana kadar "Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı", "ilk Türk filmi" sayılacak, 14 Kasım 1914 ise bir "doğum tarihi" olarak önemini koruyacaktır." (Özgüç, 1993: 13)

Fuat Uzkınay'ın bu denemesinden sonra Enver Paşa'nın Almanya'ya ziyaretinde gördüğü sinema sanatının ülkesinde de gelişmesini istemiştir. Bu amaçla Osmanlı ordusuna böyle bir çalışma için emir veren Enver Paşa'nın bu adımından sonra 1915 yılında, MOSD adı verilen ve orduya ait olan Merkez Ordu Sinema Daire'si kurulmuştur. Dairenin müdürlüğüne Weinberg'i, yardımcılığına ise Uzkınay getirilmiş, böylece Türk Sineması'nın ilk temellerinden sayılan bir adım, orduda atılmıştır (Özön, 1970: 10-11).

Türk Sineması'nın, kendi örneklerini ilk ortaya koyduğu bu tarihten önce bir geçmişi bulunmaktadır. Avrupa başta olmak üzere, yabancı ülkelerden sinemaların Osmanlı'ya gelmesi, sinema salonlarının açılmasıyla film gösterimlerinin yapılması, 1914 yılının öncesinde bir hazırlık dönemi olarak görülebilir (Özgüç, 1993: 13). Bu dönemin başlangıç tarihi ise Osmanlı padişahı II. Abdülhamid zamanında, Bertnard isimli bir Fransız'ın 1896 yılında sarayda yaptığı gösteri olarak kabul edilmektedir. Sarayda başlayan bu gösterimden sonra padişahın da izni alınarak, Beyoğlu başta olmak üzere İstanbul'un çeşitli yerlerinde kısa metrajlı filmlerin oynatıldığı bilinmektedir (Onaran, 1994: 11). Bu adım, sinema sanatının ülkede bir seyirci kitlesi kazanmasına, halkın sinemayı tanımasına ve aynı zamanda sinemayı üretecek olan kitlenin de oluşmasının bir adımı sayılabilir.

Film gösterimine olan yoğun ilgisinden yola çıkılarak sinema salonlarının öncüsü, 1908 yılında, Sigmund Weinberg tarafından İstanbul'da açılan Pathe Sineması'dır. Bu dönem 1914 yılında Türk Sineması'nın kuruluşu olarak görülen filmi yapan Fuat Uzkınay'ın da dâhiliye müdürü olduğu İstanbul Sultanisi'nde film gösterimleri düzenlemiştir (Yakar, 2013: 28). Pathe Sineması'ndan sonra İstanbul'da sırasıyla Talaş Sineması, Majik Sineması, Kemal Bey Sineması, Milli Sinema, Elhamra ve Opera Sinemaları açılmıştır. İstanbul'dan sonra en çok sinema açılan kent İzmir, sonrasında Ankara olmuştur Ancak sinema salonlarına gitmenin bir etkinlik haline gelmesi, yoğunlukla kentlerde yaşayan soylu, varlıklı ve entelektüel aileler arasında yaygınlaşmıştır. Anadolu'nun neredeyse tamamı ve kentlerdeki halkın çoğunluğu, sinemayı ya tanımıyor ya da sinemayı bir şeytan icadı olarak görüyordur (Onaran, 1994: 12-13). Halkın bu sanata olan mesafesi ve azınlık sayılabilecek bir kesimin

ilgisi dönemin toplumsal yapısına dair bir fikir veriyor olsa da bu gelişme Türk Sineması'nın başlangıç dönemine dair önemli bir süreçtir.

1914 sonrası Türk Sineması'nda iki yıl boyunca ağırlıklı olarak savaş konulu ve eğitici filmler gösterilmiş olsa da 1916 yılında artık özgün hikâyeler de sinemanın içinde yer almaya başlamıştır. Bu noktada sinema ve edebiyat ilişkisi, uyarlamaların neden önemli olduğu konusu önem kazanmaktadır. Öncelikle sinema sanatı, resimden müziğe, heykelden dansa kadar birçok sanat disiplini ile etkileşimde olsa da şüphesiz en güçlü bağıni edebiyatla kurmuştur. Gerek Amerika ve Avrupa Sineması'nı gerekse Türk Sineması'nı dikkate aldığımızda, kuruluşundan günümüze, özellikle edebiyat alanından çok sayıda uyarlamanın sinemada kullanıldığını söylemek mümkündür. Seyretmenin, izlemekten daha kolay ve tüketilebilir olmasının yanı sıra edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlamasının bir diğer önemli sebebi de ticari kaygılardır. Özellikle senaryo metninin teknik bir yazım türü olduğu düşünülürse, sinemanın ilk dönemlerinde senaryo ve hikâye kıtlığı yaşanmıştır. Aynı zamanda roman türünde, halkın daha aşina olduğu hikâyeleri sinemaya uyarlamak, geniş bir kitleyi sinema salonlarına çekmek anlamına da gelmektedir (Kale, 2014: 91-95). Bu konuda Türk Sineması da bu uyarlama ve edebiyat ilişkisine bağlı kalmış, konulu ilk film örnekleri edebiyat türünden uyarlamalardan olmuştur.

İstanbul'da sinema gösterimlerini sürdüren Weinberg, savaş üzerine, aktüel gösterimleri dışında, hikâyeler üzerinden bir film yapma isteği duymuştur. Bu amaçla çalışmalarını sürdüren Weinberg, aynı zamanda Şehzadebaşı'nda yönettiği tiyatro topluluklarının da etkisiyle bir tiyatro oyununu, filme çekmek istemiştir. Leblebici Horhor eserini çevirmeye başlamış, ancak bu girişimi başarısız olmuştur (Onaran, 1994: 13-14). Daha sonra birkaç farklı oyun üzerinde çalışan Weinberg, çıkan savaş, savaşa çağrılan oyuncular gibi nedenlerle bu girişimlerinden de hüsrarla vazgeçmek zorunda kalmıştır. Weinberg sonunda, Himmet Ağa'nın İzdivacı isimli eseri pelikül üzerine aktarmayı başarmış ancak 1916 yılında çıkan Osmanlı-Romanya savaşında "düşman uyruğu" unvanı ile tenkit edilerek Merkez Ordu Sinema Dairesi Başkanlığı görevinden alınmıştır. Yardımcısı Uzkınay'ın başkanlığa getirilmesiyle daire, Weinberg'in film projelerini bırakarak yeniden aktüel savaş hikâyelerine geri dönmüştür (Özön, 2010: 52-54).

Türk Sineması'nın temelini atıldığı yıllarda, savaş sürüp giderken Merkez Ordu Sinema Dairesi'ne alternatif olarak yeni bir oluşum meydana gelmiştir. 1913

yılında, İkinci Balkan Savaşı sırasında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nde sinema çalışmaları sürdürülmeye başlanır. Sedat Simavi'nin rejisör olduğu ekip cemiyetin başkanı Hikmet Hamdi'nin de desteği ile stüdyo kurmuş ve uzun, konulu ilk Türk Filminin ön hazırlıkları yapılmıştır (Onaran, 1994: 14). İlk olarak Mehmet Rauf'un 1909 yılında yazdığı tiyatro oyunu Pençe, 1917 yılında; ikinci olarak da Casus filmi İstanbul'da gösterilmiştir. Bu iki konulu filminden sonra, Türk Sineması'nın ilk tarihsel film denemesi olan Alemdar Vakası filmi için çalışmalar başlamış, ancak savaşın sona ermesi ve Mondros Ateşkes Antlaşması'nın imzalanmasıyla dağılan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ile bu çaba sona ermiştir (Özön, 2010: 58-59).

Başlayan Kurtuluş Savaşı ve Ankara ile İstanbul arasındaki gelişmeler sonucunda ülkenin gündemi farklı bir alana savrulurken savaşta ölen, yaralanan kişilere ve ailelerine yardım amacıyla kurulmuş olan Malûl Gaziler Derneği, Türk Sineması'nın devamında önemli bir rol oynar. Dağılan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin elindeki sinema ekipmanları, bu yeni kurulan derneğe verilmiştir. Uzkınay'ın, derneğin sinema çalışmalarının başına getirilmesinden sonra yeniden konulu film çekimlerine başlanmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye isimli romanı, önce tiyatroya uyarlanmış, 1919 yılında da sinema filmi için çekimlerine başlanmıştır. Ancak konusu itibari ile o dönem, işgal kuvvetlerine karşı bir protesto olarak algılanan film sansürlenerek Türk Sineması'nın ilk sansür olayının da gerçekleşmesine neden olmuştur. Malûl Gaziler Derneği daha sonra Yusuf Ziya Ortaç'ın Binnaz oyununu sinemaya uyarlayarak çekmiştir. İyi bir gelir elde eden dernek daha sonra Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası ve Bican Efendi'nin Rüyası ile Şarlo karakterinin benzeri, geleneksel tiyatrosunun tiplerinden yola çıkılarak hazırlanmış bir üçleme film çekmişlerdir (Onaran, 1994: 15). Genel olarak sinema dilinin ve teknik sorunların gözlemlendiği bu filmlerde, özellikle İstanbul kentinin bir fon olarak kullanılması ile Türk Tiyatrosu'nun tipler üzerinden hikâye üretme geleneğinin ön plana çıktığı görülmektedir (Özön, 2010: 66-69). Teknik ekipman yetersizliği ve savaşın olumsuz etkileri üzerinden şekillenen bu dönem, Türk sinemasının belki de emekleme dönemi olarak kabul edilebilir.

Türk Sineması'nın, bir endüstri olmaktan ziyade bir tüketim kültürünün ürünü olarak faaliyet gösterdiği düşünülen 1900'lerin bu ilk dönemlerinde özellikle devletin, sinema üzerindeki baskısı ve teknik ekipman/eleman eksiği dikkat çekmektedir. Bu nedenle kendine has bir kimlik oluşturmadığı düşünülen Türk Sineması'nın 1922

yılından sonraki süreci ise “Tiyatrocular Dönemi” olarak tanımlanan ve Muhsin Ertuğrul hâkimiyetindeki tartışmalı bir dönemdir (Başgüneş, 2009: 44). Aynı zamanda 1916-1922 arasındaki bu dönemde sinemanın tutarlı bir destek görmemesi, çekim süreçlerinin gayri resmi bir ortamda gerçekleşmesi, önemli ekipmanların yetersizliği, filmlerin hikâyesi için senaryo yazacak kişilerin yetersizliği gibi sebeplerle bu dönem Türk Sineması’nın çok önemli bir adım atmadığı görülmektedir. Ancak yine bu dönem yapılan sinema filmleri, kısıtlı imkânlarla da film çekilebileceğini gösterir. Aynı zamanda bir sinema seyircisi profilinin ve geniş kitlelere hitap edemese de sinema izleme alışkanlığının, İzmir ve İstanbul gibi kentlerde oluşması nedeniyle de önemli bir dönemdir (Onaran, 1994: 18-19).

Sinema izleme alışkanlığının gelişmesinde şüphesiz 1908-1938 yılları arasında açılan toplam 176 sinema salonunu da etkilidir. Galata ve Beyoğlu gibi gayrimüslim halkın yanı sıra Direklerarası gibi Müslüman halkın yaşadığı, sosyal yaşamının hareketli olduğu bölgelerdeki bu sinema salonları oldukça önemli kültürel merkezler halini almıştır. Zamanla İstanbul’un diğer semtlerinde de açılmaya başlayan salonlar arttıkça, sinema izlemek, tiyatrodan çok daha dikkat çeken bir kültürel aktivite halini almıştır. Hatta bazı tiyatro binaları, sinema salonlarına çevrilmiştir (Eyice 2006a: 42).

1922 yılına kadar gelişen sinema faaliyetlerinde şüphesiz oyunculardan senaryo hikâyelerine kadar tiyatrocuların desteği ön plandadır. Ancak 1922 yılında Muhsin Ertuğrul’un Almanya’dan İstanbul’a dönmesiyle Tiyatrocular Dönemi olarak bilinen dönem başlamış olur (Özön, 2010: 77-78). Ertuğrul, Almanya’daki hummalı sinema faaliyetlerine tanıklık etmiş, hatta bir sinema filmini hem yönetmiş, hem oynamış, hem de senaryosunu yazmıştır. Samsun, Kendi Kendinin Katili filmini, İsveçli Gustav Preiss ile çalışarak çeken Ertuğrul, bu filmde, hareketli kamera ile oyuncuları takip ederek sinema dilinde bir yenilik getirmeye çalıştıklarını aktarmıştır. Özellikle Avrupa sinemasının odağı haline gelen Berlin’de, 1919-1920 yıllarındaki film çalışmalarının merkezinde yer alan Ertuğrul, böylece sinema teknik bilgisi ve anlatım dili açısından zengin bir birikimle 1922 yılında Türkiye’ye dönmüştür (Ertuğrul, 2007: 271-280).

“Bir önceki dönemde Temaşa Dergisi’nde film eleştirileri yapan Ertuğrul, 1912’den beri Fransa’da ve Almanya’da edindiği deneylerle tiyatronun yanı sıra sinemaya da yakınlık duymuş; hatta Almanya’da İstanbul Film Şirketi’ni kurarak,

kendi hesabına "Isdırap" adlı bir film de çevirdikten sonra 1922 de İstanbul'a dönmüştü." (Onaran, 1994: 21)

Muhsin Ertuğrul'un yanısıra Türkiye'deki sinema faaliyetleri içerisinde önemli bir diğer isim ise Kemal ve Seden kardeşlerdir. Özellikle 1950 sonrası Türk Sineması'nda Halk Sinemacısı unvanı alacak olan Osman Fahir Seden'in de aynı aileden olduğu Kemal Film ile Ertuğrul'un yolları, İstanbul'da kesişmiştir. 1914 yılından sonra sırasıyla Ali Efendi Sineması, Kemal Bey Sineması, Kuledibi ve Millet Sineması ile Park Sineması'nı açan Seden ailesi 1921 yılında Sinema İşleri Şirketi'ni kurarak yapımcılığa soyunmuştur. Teknik ekipmanları, Malûl Gaziler Cemiyeti'nden kiralarak film çekimleri için stüdyolar hazırlayan Seden kardeşler böylece Kemal Film'i de kurmuş olurlar (Gürmen, 2007: 13-15). Türkiye'ye dönen Muhsin Ertuğrul ile çalışmaya başlayan Kemal Film'in çekmeyi planladığı ilk film İstanbul'da Bir Facia-i Aşk'dır. Çekimleri sırasında işgal kuvvetlerinin baskısı nedeniyle sorun yaşanmış ve ancak bir yıl sonra İstanbul'un kurtuluşu sonrasında Boğaziçi Esrarı adıyla yayımlanan film ile Türk Sineması'nda da yeni bir dönem başlamıştır (Çelik, 2013: 97-99).

Ateşten Gömlek filmi, ilk filmlerinden iyi gelir elde eden Kemal Film'in ikinci filmi olmakla birlikte Türk Sineması'nda önemli bir dönem başlamıştır. Kemal Film ile çektiği Kız Kulesi'nde Bir Facia, Leblebici Horhor ve Sözde Kızlar filmlerinden sonra Sovyetler Birliği'ne giden Ertuğrul, 1928 yılında Türkiye'ye dönene kadar da ülke Cumhuriyet'in İlanı ve ülkedeki büyük ekonomik, kültürel değişimler ile sıkıntılı bir süreçten geçmektedir. Kemal Film ise sinema filmleri çekmek yerine, Osman F. Seden'in yeniden film yapım işine döndüğü 1951 yılına kadar Amerika ve Avrupa'dan film ithal ederek sinema sektöründeki yerini sürdürmüştür (Gürmen, 2007: 17-20). Kemal Film'in film çekmemesi ve ülkedeki köklü rejim değişikliği nedeniyle 1928 yılında İpek Film kurulana kadar Türk Sineması'nda da önemli gelişmeler olmamış, sinema daha çok yurt dışından getirilen filmlerin salonlarda gösterimi ile devam ettirilmiştir (Özön, 2010: 98-99). Amerika ve Avrupa filmlerinin ülkeye girişi ve seyirci ile buluşması, aynı zamanda 1950 dönemi İstanbul ve Türk Sinema imgesinin de temellerinin atıldığı dönemdir.

Türk Sineması'nda Tiyatrocular Dönemi'nin hala devam ettiği 1928 sonrasında İpek Film ve Ertuğrul işbirliği ile çekilen filmlerde özellikle Darülbeyaz'dan çok fazla oyuncu, tasarımcı ve yazar çalışmıştır. 1928 yılında Muhsin Ertuğrul, İpek Film ile Ankara Postası ve Kaçakçılar isiminde iki sessiz film çekmiştir. Ancak Kaçakçılar

filmi yaşanan vahim bir trafik kazası nedeniyle bir yıl sonra, İstanbul Sokaklarında isimli ilk sesli film ile yarı seslendirilmiş olarak gösterime sokulmuştur (Onaran, 1994: 26). Kaçakçılar filminin çok fazla insan tarafından seyredilmesinden güç alan İpek Film, Ertuğrul ile çalışmayı sürdürür. 1931 yılında Bir Millet Uyanıyor filmini çeken Ertuğrul'un bu filmi, sinema kariyerindeki en başarılı filmlerin başında yer almaktadır. Bunun yanı sıra İpek Film'in açtığı sinema salonları ve konulu, sesli, uzun metraj filmlerle Türkiye'deki insanlar için sinema artık hayatın bir vazgeçilmezi haline gelmektedir (Önöz, 2010: 105-107). Ağâh Özgüç, Ertuğrul'un sinema yaşamını şu sözlerle özetlemektedir:

"Tiyatrocular dönemi"nin mimarı olan Ertuğrul'un genel yapısıyla sinemasına baktığımızda yine de bu tarihsel sürece dayalı üç önemli film görürüz: "Ateşten Gömlek" (1923), "Bir Millet Uyanıyor" (1932) ve "Bataklı Damın Kızı Aysel" (1934). Türk sinemasında "ilk kurtuluş savaşı filmleri" ve "ilk köy filmi"ni oluşturan bu çalışmalar ne kadar abartıdan ve de teatral havadan kurtulamasa da dönemin koşulları içinde çeşitli özellikler taşıyacaktır. Çünkü Muhsin Ertuğrul, her şeyden önce operet filmleriyle olsun, ilk kez Müslüman Türk kadın oyuncularını (Neyyire Neyir, Bedia Muvahhit) kamera karşısına çıkarmakla (Ateşten Gömlek) olsun ve de günahları ne olursa olsun bir "öncü"dür. Övüldüğü kadar da tartışılan bir sinemacı olan Ertuğrul'un sinema serüveni, 1953 yılında halk önüne çıkan "ilk renkli Türk filmi" "Halıcı Kız" ile sona erer (Özgüç, 1993: 16).

Türk Sineması'nda kapanan Tiyatrocular Dönemi'yle sinema sektörü, 1939 yılından 1950 yılına kadar Geçiş Çağı olarak tanımlanan bir döneme girmiştir. Türkiye'de Atatürk'ün ölümüyle değişen yönetim, Dünya'da ise yaşanan büyük dünya savaşıyla başlayan gerginlikle her anlamda tedirgin edici bir süreçten geçmektedir. Avrupa'daki kıtlık ve insanlık suçları, Amerika-Rusya ilişkilerindeki gerginlikler ile Türkiye'nin bu arenada bir taraf olmaya zorlanmasıyla Türk Sineması'ndan Avrupa Sineması neredeyse silinmiştir. İlerideki kültürel ve gündelik yaşamı etkileyecek Amerikan filmlerinin Türkiye sinemalarında gösterilmesi de bu döneme rastlamaktadır. Yine Türkiye'deki Arabesk kültürünün de temellerini atacak olan Mısır filmlerinin ve farklı bir alternatif olan Hindistan filmlerinin de 1938 yılından sonra Türk seyircisine sunulduğu görülmektedir (Özön, 2010: 125-127).

1940-1950 yılları arasındaki dönemde Türkiye için sinema sanatı daha tanıdık, daha bilindik ve belirli bir kitleye sahip sanat dalı olarak giderek popülerliğini

arttırmaya başlamıştır. Ankara gibi şehirlerde, Ankara Film Şirketi (1946) ve benzeri yapılanmalar oluşmuş, film yapımı ve salonlar açma gibi görevler üstlenmişlerdir. Aynı zamanda, sinema ile dolaylı bağlantılı olsa da, özellikle sinemadaki ünlü olmaya başlayan isimlerin yer aldığı magazin dergilerinin ilk temelleri atılırken öte yandan önemli bir gelişme daha olur; nitelikli sinema kitapları ve yazıları da basılmaya başlanır. Prof. Rankin'in yayımlanan "Sesli Sinemalar ve Televizyon" eseri, bu gelişmeye bir örnek olarak verilebilir (Gökmen, 1989: 158-162). 1950'lere adım atıldığında, sinema sanatı artık Türkiye'nin gündeminde olan, dikkat çeken, çok sayıda yapım şirketi ve sinema salonuna sahip, önceki yıllara göre yükselişte olan kültürel bir sektör haline dönüşmüştür.

Türk Sineması'nın Geçiş Çağı olarak bilinen bu dönemde, Ertuğrul dönemi-nin hızını kesen ve tiyatro dışından yönetmenlerin film çekmeye başlaması önemlidir. Almanya'da fotoğrafçılık eğitimi ve sonrasında Fransa da stüdyo çalışmalarına katılan Faruk Kenç, Türkiye'ye dönmesinin ardından film çekmek için hazırlıklara başlar. 1939 yılında çektiği Taş Parçası filmi, yine bir Reşat Nuri Güntekin oyunun uyarlamasıdır. Kenç sinema serüveninde hala tiyatroculardan etkilenmeye devam etse de tiyatro dışından, teknik bilgiye sahip ilk sinemacı olması açısından önemlidir (Özgüç, 1993: 17-18).

"Buna karşılık en belirgin özelliği Faruk Kenç'in tiyatro dışından gelmesi ve yine 1944 yılından başlayarak Oya Sensev, Sadri Alışık, Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Mahir Özerdem gibi tiyatro dışından yeni oyuncularını sinemaya getirmesiydi. Ve 1939'dan 1960'lara kadar sürdürdüğü sinema yaşamında en dikkati çeken "Yılmaz Ali"yle (1941) ilk polisiye ve serüven filmi denemesini ortaya koyacaktı. Faruk Kenç'in ardından 1941-49 yılları arasında bir dolu yönetmen işbaşı yapar Türk sinemasında. Ne var ki büyük bir bölümü Muhsin Ertuğrul'un mirasçıları, izcileridir."

"Bağımsız sinemacılardan Baha Gelenbevi (1907-1984), Şakir Sırmalı (1916), Turgut Demirağ (1921-1987), Çetin Karamanbey (1922) ve Aydın Arakon (1918) dikkati çekebildiler. Ancak bu tarihsel süreç içinde hiçbiri, belli ölçülere dayalı atılımlar dışında bir "çıgır" açamadılar. Türk sinemasına yeni bir dönem getiremediler." (Özgüç, 1993: 17-18)

Türk Sineması için bugün kabul edilen en önemli dönemlerden birisi Ömer Lütfi Akad'ın sinemaya gelişi. Sinemacılar Kuşağı olarak bilinen bu dönemin ön-

cülerinden olan Ömer Lütfi Akad, ilk olarak 1949 yılında, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarladığı Vurun Kahpeye filmini çekmiştir. Bu ilk filmiyle beklenenden fazla bir başarı elde eden Akad'ın asıl başarısı 1952 yılında çektiği Kanun Namına adlı filmle olacaktır. Aynı zamanda birçok Türk Sinema Tarihçisi için Sinemacılar Kuşağının başlangıç yılı sayılan 1952 yılı, Kanun Namına filminden dolayı seçilmiş bir tarihtir (Onaran, 1994: 53).

“Kanun Namına özgün bir anlatımın ve sinema dilinin oluşumudur. Kent yaşamını doğal mekânlar içinde veren Akad, 1955'de Beyaz Mendil ile bu kez de kırsal kesime yönelip yeni bir başarı daha elde edecektir. Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde "ilk ustalardan biri" olarak yerini alan Akad'ın daha sonra yapacağı filmlerde görüleceği gibi sineması durağandır. Buna karşılık da ele aldığı öyküde çerçevelediği resimlerin iç dinamiği bu durağan anlatıma bir hareket kattığı inkâr edilemez.” (Özgüç, 1993: 20)

Ömer Lütfü Akad'ın yine bu dönemde çektiği diğer önemli filmlerden bazıları ise İpsala Cinayeti, Öldüren Şehir, Beyaz Mendil, Meçhul Kadın, Ak Altın, Meyhane-cinin Kızı, Zümrüt ve Üç Tekelekli Bisiklet olarak sıralanabilir. Ömer Lütfi Akad gibi Türk Sineması için önemli bir sinemacı da yine aynı dönemde filmlerini çekmeye başlayarak kendi tarzını oluşturmaya başlamıştır. Dönemin gazetelerinde sinema eleştirileri yapan Metin Erksan, 1952 yılında ilk filmi Karanlık Dünya'yı çekmiştir. Âşık Veysel'in hayatından yola çıkarak hazırlanan filmin senaryosunu ise şair Bedri Rahmi Eyüboğlu kaleme almıştır (Onaran, 1994: 56-61). Metin Erksan'dan sonra Türk Sineması'na Muharrem Gürses, Atif Yılmaz, Memduh Ün gibi isimlerin de dâhil olmasıyla güçlü bir on yıl da yaşanmıştır, denebilir. Bu dönemin bir diğer önemli gelişmesi ise özellikle 1950 öncesi dönemde, Muhsin Ertuğrul'un da etkisiyle Türk Sineması'nın oyuncu kadrolarının neredeyse Darülbeydi başta olmak üzere, tiyat-roculardan oluşmasıydı. 1950 yılından itibaren Türk Sineması artık kendi isimlerini ve kamera yüzlerini yaratmaya başlayacak, bu yüzler zaman içerisinde Türkiye'nin önemli isimleri haline geleceklerdir (Özön, 2010: 194-200).

1950-1960 döneminin bir diğer önemli gelişmesi ise 1953 yılında yayımlanmaya başlayan Yıldız ve 1956 yılında yayım hayatına başlayan Yeni Yıldız isimli popüler sinema dergileridir. Bu dergilerin oldukça popüler olan isimleri, orta ve kentli kesimin yaşamına sokmasıyla başlayan Batılı tarzdaki yaşam, yine bu kesimden ülke geneline yayılmaya başlayacaktır. Özellikle İstanbul ve İzmir gibi büyük şehir-

lerde bu dergilerin etkisi zaman içerisinde görülecektir. Ayrıca 1952 yılında Türk Film Dostları Derneği'nin kurulması, bu dernek bünyesinde ve bazı özel gruplar arasında sinema söyleşileri de yapılmaya başlanmıştır (Başgüney, 2009: 45-46).

Sonuç olarak 1950 yıllarından sonra Türk Sineması, çok sayıda yeni yönetmenin, yapım şirketinin ve sinema salonunun katılımıyla zenginleşen, nitelik ve nicelik olarak daha fazla filmin çekilmeye başlandığı bir dönemdir. Aynı zamanda özellikle Amerikan kültürünün ülkeye empoze edilmesine olanak sağlayacak çok sayıda yabancı filmin gösterildiği de bir dönemdir. 1950-1960 dönemi Türk Sineması'nda, sonraki yılları etkileyecek önemli filmler yapılmış olsa da bu döneme damgasını vuran temel tavır, tüketime yönelik bir sinema anlayışıdır (Başgüney, 2009: 44-45). Bu durumun toplum ile karşılıklı bir etkileşim içinde olduğu, zaman içerisinde orta ve kentli sınıfın imkânlarının, yaşam biçiminin ve düşüncelerinin sağaltılmadan geri kalan çoğunluğa baskın olduğu görülmüştür.

İKİNCİ BÖLÜM

FİLMOGRAFİ

2.1. 1950-1960 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA İNCELENEN FİMLER

Türk Sinema tarihine bakıldığında zaman 1923-1939 yılları arasındaki Tiyatrocular Dönemi ile 1952-1963 yılları arasındaki Sinemacılar Dönemi, kuruluş ve erken gelişim dönemindeki iki önemli süreçtir. Bu iki sürecin arasında 1938-1952 dönemi olarak görülen bir Geçiş Dönemi vardır. Özellikle Ömer Lütfi Akad'ın sinemaya adım atmasının bir milat olarak kabul edildiği bu geçiş dönemi, sinemadaki anlatım dilinin de değişmeye başladığı bir dönemdir (Onaran, 1994: 53). Bunlara ek olarak Türkiye siyasi tarihinde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi önemli bir dönüm noktasıdır. Bu siyasi gelişmeyi takip eden yıllarda, ekonomik ve kültürel değişimler, refah seviyesinin nispeten büyük kentlerde ve kırsal alanda da artmasına neden olan ekonomik yardımlar ve göç gibi kitlesel olaylar neticesinde değişen bir Türkiye silüetinin en göze çarpan şehri, bir bakıma vitrini de İstanbul olmuştur (Gürel – Balta, 2011: 2). Bu bağlamda incelenecek olan filmler, konularından hareketle genel bir değerlendirme ile bu bölümde ele alınacaktır.

2.1.1. Lüküs Hayat - 1950

Türkiye için en tartışmalı ve önemli konulardan birisi Batılılaşma kavramıdır. Ülkedeki kültürel yapının ciddi kırılmalar yaşadığı 1950 döneminin ilk yıllarına damga vuran, bir bakıma bu on yıllık sürecin özeti olabilecek eski-yeni, geleneksel-batılı, fakir-zengin gibi ayrımların iki örneği Ömer Lütfi Akad'ın 1950 yapımı Lüküs Hayat, 1952 yapımı Kanun Namına ve 1956 yapımı Kalbimin Şarkısı filmleridir. Aslında 1933 yılında Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen bir operetten uyarlanan film, lüks hayat hayali kuran bir grup insanın, kısa yoldan zengin olma çabasını anlatmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun bazı öğelerinden yararlanan film, genel olarak tek mekânda geçmektedir. Hem şehrin kenar mahallelerinde yaşayan alt sınıf ile hem de varlık içinde yüzen üst sınıfın, çarpık Batılılaşma macerası ironi ve komedi kullanılarak ele alınmıştır. Kalbimin Şarkısı filminde de müzisyen bir ailenin, modern kent yaşamında var olma mücadelesi ve yıkıma giden süreci ele alınmaktadır (Özgül, 1974: 122/296).

Hilal Akgül'ün "Cumhuriyet'in 10. Yılında Bir Muhalif Operet Olarak: Lüküs Hayat" makalesinde altını çizdiği üzere, bu operet yazıldığı dönem dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Yüksek bir milliyetçi-ulusalcı coşkuyla, gelişimin ve medeniyetin simgesi olarak hedef gösterilen nokta ile Anadolu'da ve İstanbul gibi büyük kentlerdeki insanların koşulları arasında büyük bir uçurum bulunmaktadır (Akgül, 19). İşte bu muhalif operetten uyarlanan sinema filminin de hedefi, şu sözlerle ifade edilmektedir.

"Bir diğer deyişle, Lüküs Hayat'ı ortaya çıkartan, Türkiye'nin 1930'lu yılların başında içinde bulunduğu olumsuz ekonomik koşullardır. Ancak Lüküs Hayat, bu koşulları ortaya çıkartan nedenleri ya da bu koşulların ortaya çıkmasıyla ilgili olabilecek kişileri ve/veya kurumları taşlamaktan çok, bu koşullara son derece duyarsız kalan, ekonomik açıdan yüksek tabakaları, bir diğer deyişle sosyetei taşlamaktadır. Kısacası eserin muhalefeti sosyetei yöneliktir." (Akgül, 20-21)

Yönetmen : Ömer Lütfi Akad

Senaryo : Ömer Lütfi Akad (Aynı İsimli Operetten Uyarlama)

Görüntü Yönetmeni : Yuvakim Filmeridis, Kriton İlyadis

Müzik : Carlo Capocelli Orkestrası

Yapımcı : Erman Film

Oyuncular : Sezer Sezin (Şadiye), Settar Körmükçü (Rıza), Halide Pişkin (Zeynep), Muzaffer Hepgüler (Memiş), Yaşar Nezihi Özsoy (Fıstık), Hulusi Kentmen, Mahmure Handan, Lebibe Çakın, Muazzez Ülkerer, Renan Fosforoğlu, Rasih Ertuğ, Adile Naşit.



Resim 2.1 : Lüks Hayat Filminden Bir Sahne

2.1.2. İstanbul Geceleri - 1950

Mehmet Muhtar tarafından 1950 yılında çekilen İstanbul Geceleri filmi, kırsal kesimden İstanbul'a geldiklerinde tesadüfen yolları kesişen Şaban ve Recep isimli iki erkeğin başından geçenlere odaklanmaktadır. İstanbul'un ışıltılı gece hayatının tadını çıkarmak isteyen Şaban ve Recep, özellikle 1950'lerde sıklıkla işlenen köşeyi dönme, dolandırılma konularını içeren hikâyede, kaldıkları otelin sahibi tarafından dolandırılırlar. Durumu fark eden iki erkeğin, içine düştükleri dünyada, kentteki yozlaşmış kültürün parçaları olma süreçleri ironik ve komik bir dille aktarılmıştır (Özgül, 1974: 133). Müziğin ve dansların sıklıkla kullanıldığı film siyah-beyazdır ve genellikle iç mekânlarda geçmektedir.

Yönetmen : Mehmet Muhtar

Senaryo : Turgut Demirağ – Oya Sensev

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Müzik : Kadri Şençalar

Yapımcı : Turgut Demirağ

Oyuncular : Vahi Öz (Şaban), Ziya Keskiner (Recep), Osman Al-
yanak (Refik), Sadri Alışık (Kemal), Mustafa Çağlar, Aziz Şenses, Nimet Tanrıöver
(Selma), Ayça Selika (Mine), Zenne Necdet (Refik'in Annesi).



Resim 2.2-2.3 : İstanbul Geceleri Filminden Sahneler

2.1.3. Kanun Namına - 1952

Ömer Lütfi Akad'ın Kanun Namına filminde ise çarpık bir batılılaşma modelini benimseyen geleneksel bir ailenin parçalanma öyküsü işlenmektedir. Modern kent yaşamının tehlikelerinin farkında olmayan Namık üzerinden ilerleyen hikâye ayrıca biçimsel olarak da dikkat çekmektedir. Final sahnesinin ilk sahneye bağlanmasıyla açılan filmde, ahlaksal parçalanmanın nasıl olduğu aktarılmaktadır (Mutman, 2017: 9-12). Film, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan toplumsal olaylardan yola çıkılarak oluşturulmuş ve bir motor tamircisi ustanın yaşadığı olaylar, filmin merkezi-

ne oturmaktadır. Sıradan bir yaşamın, değişen yeni toplum düzeni içinde nasıl parçalandığı, alt sınıftan bir erkeğin kötücül dönüşümü ve işlediği cinayetlerin öyküsü dikkat çekmektedir.

Hikâyeyi semantik düzeyde okursak malum karşıtlıklar dizisini buluruz. Modernlik ve Gelenek; Yozlaşma ve Saflık; Madonna (Ayten) ve Fahişe (Perihan); İlimlilik ve Aşırılık; Basit Halk ve Yoz Zenginler; Aile/ Huzur/Sevgi ve Seks/Alkol/Gece Yaşamı. Ve son olarak bir yanda estetiği, teknolojisi ve düzeni, öte yanda karmaşası ve tehlikeleri ile ortadan ikiye bölünen büyük şehir (modern evren). Bu karşıtlıklar birbirini çağrıştırarak ve kışkırtarak öyküyü ahlaksal bir alegori biçiminde organize ederler. (Mutman, 2017: 12).

Yönetmen : Ömer Lütfi Akad

Senaryo : Osman F. Seden

Müzik : Kadri Şençalar

Yapımcı : Osman F. Seden – Şakir Seden

Oyuncular : Gülistan Deniz (Ayten), Ayhan Işık (Nazım Usta), Muzafer Tema (Halil), Talat Artemel (Şevket), Pola Morelli (Perihan), Neşe Yulaç (Nezahat), Settar Körmükçü (Mahmut Usta), Muazzez Arçay (Zehra), Nubar Terziyan (Kâmil usta), Temel Karamahmut, Osman Türkoğlu, Osman Alyanak, Gülderen Ece, Muhterem Nur, Kadri Ögelman, Rıza Tüzün, Renan Fosforoğlu, Saadettin Erbil, Kerim Pamukoğlu, Mümtaz Alparslan.



Resim 2.4 : Kanun Namına Filminden Bir Sahne

2.1.4. Hep O Şarkı - 1965

Atıf Yılmaz'ın 1965 yılındaki Hep O Şarkı filmi, İstanbul kentinin alt ve üst sınıf çatışmasının iyi bir örneğidir. Bu film, 1950-1960 yılları arasında çekilen, toplumsal alt yapıyı ve İstanbul kent imgesinin temellerinin atıldığı filmlerin bir bakıma, 60'lı yıllara yansımasıdır. Aynı zamanda özellikle 1950-1960 arasındaki filmlerde sıklıkla kullanılan ve kadının toplumsal cinsiyet üzerinden temsilinde baskın bir eril söylem söz konusudur. Kadınların ya kötülüğün temsili ya da kurban olarak sınıflandırıldığı çoğu filmin örneklerinden birisi de Hep O Şarkı filmidir (Hıdıroğlu-Kotan, 2015: 56).

Gösterişli ve lüks bir yaşam içindeki Mine, nişanlısı Burhan ile dayısını ziyaret için gittikleri köyde yaşamını tümüyle değiştirecek Makas Ali isimli bir gençle tanışır. Bu tanışma ilk etapta iki farklı dünyadan insanın birbirini merak etmesi ve girilen bir iddia üzerinden gelişirken zamanla bir aşk hikâyesine dönüşür. Köydeki yaşamından koparak büyük şehirde ünlü bir şarkıcı olmaya başlayan Makas Ali, bu yeni ve karışık dünyaya uyum sağlayamaz.



Resim 2.5 : Hep O Şarkı filminden bir sahne

Yönetmen : Atıf Yılmaz

Senaryo : Safa Önal

Müzik : Grafson Plak

Yapımcı : Nüzhet Bırsel – Özdemir Bırsel

Oyuncular : Zeki Müren (Makas Ali ve Zeki), Belgin Doruk (Mine), Avni Dilligil (Şerif Baba), Mualla Fırat (Rezzan), Reha Yurdakul (Burhan), Bedia Muvaahhit (Madam Verjin).

2.1.5. Beklenen Şarkı - 1953

İstanbul kent imgesi bağlamında, toplumsal yaşamdaki uçurumun merkeze alındığı Beklenen Şarkı filmi, yönetmen bakımından Cahide Sonku'nun yarım kalan filmin yönetmen koltuğuna geçmesiyle dikkat çekmektedir. Film, dönemin diğer birçok filminde ele alınan, batılı ve geleneksel değerler ile zenginlik ve fakirlik imgeleri üzerine kurulmuştur. Müzik eğitimi alan ve oldukça mütevazı bir yaşam süren Zeki isimli bir öğrencinin zengin ve sanata düşkün bir kadın olan Seniha Hanım ile tanışmasını konu edinmektedir. Kendi küçük dünyası ile zengin ve gösterişli yaşam arasında gidip gelen Zeki'nin ahlaki ve düşünsel olarak yaşadığı ikilemler, gururlu ama fakir ve zengin ile cüretkâr iki kadın arasında sıkışıp kalması, filmin genel hikâyesini oluşturmaktadır (Özgül, 1974: 148).



Resim 2.6 : Beklenen Şarkı filminden bir sahne

Beklenen Şarkı filmi, dönemin Türkiye ortamında, çok partili döneme geçişin bir simgesi haline gelen batılı ve geleneksel değerlerin müzik üzerinden ele alınması açısından önemlidir. Bu dönemde, yaşanan kültürel değişim ve şok etkisinin sonucunda popüler olmaya başlayan Batı müziğinin yanı sıra halk müziği ve sanat müziğini de kapsayan “Anadolu-pop” türü ortaya çıkmıştır. İşte Zeki Müren ve Beklenen Şarkı filmi, bu müzik türünün ve doğal olarak yeni kültürel sentezin de önemli örneklerinden birisidir (Meriç, 2009: 208).

“Sinemada da “yeni sinema” dalgasının esmeye başladığı dönemdir bu. Melodramlar ve şarkılı filmler alabildiğine artarken sosyal sorunları dile getiren gerçekçi filmler de sinemalarda birbiri ardına gösterime girer. Film müziği çalışmaları hızlanmış, filmler için özgün müzikler üretilirken şarkıcılı filmler de artmıştır. Zeki Müren, bu dönemin yıldızıdır: 1953'te Beklenen Şarkı'yla başlayan film macerası, Son Beste, Berduş, Kırık Plak, Hayat Bazen Tatlıdır, Bahçevan, Hep O Şarkı, Düğün Gecesi gibi filmlerle sürmüştür ve Zeki Müren 1960'lı yılların yıldız oyuncularından biri olmuştur.” (Meriç, 2009: 208)

Yönetmen : Cahide Sonku, Sami Ayanoğlu, Orhan M. Arıburnu

Senaryo : Sadık Şendil

Müzik : Sadi Işıl

Yapımcı : Sonku Film – Cahide Sonku

Oyuncular : Zeki Müren (Zeki), Cahide Sonku (Seniha Hanım), Sami Ayanoğlu (Gazino Patronu), Jeyan Ayrıl (Türkân), Bedia Muvahhit (Zeki'nin Annesi) Mühip Arcıman, Necmi Oy (Makbule'nin kocası), Melahat İçli (Makbule), İbrahim Delideniz, Refik Kemal Arduman (Radyo Müdürü), Rıza Tüzün, Abdurrahman Palay, Faik Coşkun, Kemal Tözem, Talât Artemel, Hadi Hün (Türkan'ın babası).

2.1.6. Mahallenin Namusu İffet - 1953

Avni Dilligil, 1950 yılından sonra, özellikle Ömer Lütfü Akad'ın ardından sinemaya rejisör olarak adım atan, tiyatro kökenli sinemacılardandır. İstanbul Şehir

Tiyatrosu bünyesinden sinemaya adım atan Dilligil'in dikkat çeken filmlerinden birisi Mahallenin Namusu İffet filmidir (Özön, 2010: 167).

1953 yapımı filmde, yine dönemin popüler konularından birisi olan değişim; aile, namus, ahlak gibi değerler üzerinden ele alınmaktadır. Özellikle eski Osmanlı dönemi mimarisinden kalma evlerde yaşayan yoksul kesim içindeki yozlaşma, modern yaşama özenmenin, para ve güç hırsının yıkıcı sonuçları ele alınmıştır. Bütün bu sonuçlar oldukça yıkıcı ve yok edicidir.



Resim 2.7 : Mahallenin Namusu İffet filminden bir sahne

Yönetmen : Avni Dilligil

Senaryo : Avni Dilligil

Müzik : Kadri Şençalar

Yapımcı : Güven Film - Yoakim Filmerides

Oyuncular : Hulki Günay (Bilal), Avni Dilligil (Mahmut Efendi), Cahit Irgat (Yakup), Aliye Rona (Melek), Nevin Aypar (İffet), Kadir Savun (Ali), Muazzez Arçay (Feraset Hanım), Belkıs Dilligil (Afet), Annie Ball, Hazım Körmükçü, Settar Körmükçü (Saffet), Zeki Alpan, Salih Tozan (Tamirci), Leman Akçatepe, Sıtkı Akçatepe.



Resim 2.8 : Mahallenin Namusu İffet filmindeki gecekondu mahallesi

2.1.7. Halıcı Kız - 1953

Türk Sinemasının ilk renkli filmi olması açısından dikkat çeken 1953 yapımı Halıcı Kız, Tiyatrocu Sinemacılar kuşağının önemli ismi Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Filmin beklenen gişeyi ve beğeniyi almamasıyla aynı zamanda Ertuğrul'un son filmi olan Halıcı Kız'da gerçek bir yaşam öyküsünün uyarlaması bulunmaktadır. Anadolu'daki bir köyde başlayan ve Eskişehir üzerinden İstanbul'a devam eden bir sürecin anlatıldığı filmde, Gül halı dokuması yapan genç bir kadındır. Aşk uğruna yaşadığı toplumsal baskıları hiç sayarak sevdiğinin arkasından gitmektedir (Özgül, 1974: 217). Film genel olarak Anadolu'daki yaşam ile İstanbul'daki değişimi akıp giden bir hikâye içerisinde ele almaktadır.



Resim 2.9 : Halıcı Kız filminden bir sahne

“Halkın Sinemacısı” olarak adlandırılan Osman Fahir Seden, sinemacı bir ailenin üyesi olarak sektöre oldukça yakın bir kişidir. 1955 yılında yönetmenlik kariyerine geçmesiyle Türk Sineması’nın en önemli yönetmenleri arasına girmiştir. İlk filmlerini örnek aldığı Ömer Lütfi Akad etkisinde çeken Seden, zamanla kendi üslubunu oturtmayı başarmıştır. Artık Anadolu’nun her köşesine yayılmaya başlayan elektrik ile sinemaya olan ilgi de 1950’lerin ortalarında artmıştır. Temelde var olan İstanbul imgesinin gösterişli ve üst-sınıf hikâyelerinin yerini de artık alt ve orta sınıf hikâyeleri almış, yelpaze genişlemeye başlamıştır. Bu genişlemenin önemli temsilcilerinden birisi olan Seden, geniş halk kitleleri tarafından da benimsenmiştir. Genel olarak değerlendirildiği zaman Seden’in “şiddet” olgusunu değerlendiren filmleri ön plandadır. Neredeyse bütün filmlerinde, gündelik ve sosyal yaşamın içinde var olan şiddeti sergileyen yönetmen, bir ahlak dersi vermekten öte, toplumsal büyük resmi göstermeyi tercih etmiştir (Gürmen, 2007: 31-33).

“Halıcı Kız: Afiş; filmin konusunu, görüntü ögesi ve tipografik düzenlemesi ile yeteri kadar vurgulanmaktadır. Kadın figürünün giyim ve duruşuyla, erkek figürlerin konumu ve halı unsurları dönemi yansıtmaktadır. Afişin kompozisyon düzenlemesinde kadının sosyokültürel açıdan toplumdaki değişimi yansıtılmaktadır. Kadının iş yaşamına katılması ile geleneksel kültürün çatışmasını ele almaktadır. Romantik bir yaklaşımla geleneksel yaşam anlatılmaktadır.” (Candemir, 2006: 10)

Yönetmen : Muhsin Ertuğrul

Senaryo : Muhsin Ertuğrul – Mebrure Alevak

(Vedat Nedim Tör Aynı Adlı Eserinden Uyarlama)

Müzik : Hasan Ferit Alnar

Yapımcı : Doğan Kardeş Yayınları A.Ş.

Oyuncular : Heyecan Başaran (Gül), Asuman Korad (Hasan), Müfit Kiper (Recep), Handan Uran, Ağâh Hün, Neriman Esen, İbrahim Delideniz, Viktoria Haçıkıyan, Mehdi Yeşildeniz, Kemal Tözem, Kadri Ögelman, Münir Özkul, Sadri Alışık, Şükran Güngör, Kamuran Yüce, Ertuğrul Bilda, Suat Taner, Altan Karındaş, Suna Pekuysal, Aysel Gürel.



Resim 2.10 : Halıcı Kız filminden bir sahne

2.1.8. Leylaklar Altında - 1954

1950 dönemi Türk Sineması'nın önemli yönetmenlerinden birisi olan Suavi Tedü, Muhsin Ertuğrul'un yetiştirdiği ve Şehir Tiyatrolarından gelen jenerasyonun bir üyesidir (Özön, 2010: 128). 1954 yılındaki *Leylaklar Altında* ve 1957 yılındaki *Anası Gibi* filmlerin her ikisi de kadın odaklıdır. Resim çizen, teknelerle gezen, eğitilmiş ve üst sınıftan kadınların merkezindeki filmlerde, üst sınıfın yaşamındaki sorunlar ele alınmaktadır. Yeni yaşam biçiminin etkilerini, İstanbul'un eski ve yeni çatışmasını üst sınıf aileler üzerinden gösteren Tedü, İstanbul'un boğaz manzarasını ve doğal güzelliklerini filmin fonunda sıklıkla kullanmaktadır.



Resim 2.11 : Leylaklar Altında filminden bir sahne

Leylaklar Altında filminin konusu ise Lale isminde, babasının ölümüyle birlikte yaşam koşullarının zorluklarına direnmeye çalışan bir kadının ekseninde dönmektedir. Görme engelli bir yazarın yanında çalışmaya başlayan Lale, zamanla bu adamın geçmişindeki kötü hikâyeyi öğrenir. Bir ihanetle biten evliliğin bedelini ödeyen

adam, kadınlardan nefret etmektedir. Ancak Lale'nin dünyasına girmesiyle birlikte kadınlara olan tavrı değişecek, kaybettiği aşkını ve geçmişini yeniden kazanacaktır.

Yönetmen : Suavi Tedü

Senaryo : Suavi Tedü

(Mebrure Alevok'un Aynı Adlı Romanından Uyarlama)

Müzik : Baki allıoğlu

Yapımcı : Lale Film – Cemil Filmler

Oyuncular : Lale Oraloğlu (Lale), Suavi Tedü, Neriman Köksal, Reşit Gürzap, Perihan Tedü, Talat Artemel, İbrahim Delideniz, Fatma Bilgen, Refik Kemal Arduman, Fatma Andaç, Necla Sertel, Feridun ölgeen, şaziye Moral, Esen Görkmen.



Resim 2.12 : Leylaklar Altında filminden bir sahne

2.1.9. Kanlarıyla Ödediler - 1955

Osman Fahri Seden'in 1955 yılında çektiği ve ilk filmi olan Kanlarıyla Ödediler, daha sonra çekeceği İntikam Alevi, Beraber Ölelim ve Sönen Yıldız filmlerinde olduğu gibi şiddet olgusunu toplumsal boyutta ele almaktadır. Kanlarıyla Ödediler filmi, İstanbul'un zor ve gösterişli yaşamında, geleneksel aile değerlerinden koparak aynı kadına âşık olan iki erkek kardeşin trajik hikâyesini anlatmaktadır (Gürmen, 2007: 31).



Resim 2.13 : Kanlarıyla Ödediler filminden bir sahne

Vizyona girdiği dönemde içerdiği şiddet ve sahnelerdeki ilkel kötülük yüzünden oldukça dikkat çeken filmde, kötücül bir kadın yüzünden iki oğlunu kaybeden bir babanın acısına odaklanılmıştır. Batılı yaşam tarzını benimseyen Gönül isimli kadın, Turgut ve Nazmi isimli iki kardeşi, cazibesi ile tavlayarak bir aileyi yok oluşa sürükler. İç aksiyondan ziyade o güne kadar görülmemiş dış aksiyon sahneleri ile Türk Sineması için önemli bir film olan Kanlarıyla Ödediler filmi, Seden'in kendini ispatladığı en önemli filmidir. Toplumsal yaşamdaki sadist kötülüğü bütün çıplaklığı ile perdeye taşıyan Seden, bunun için fondaki İstanbul imgesini de güçlü bir motif olarak kullanmıştır (Özgül, 1974: 283).

Yönetmen : Osman F. Seden

Senaryo : Osman F. Seden

Müzik : Fehmi Ege ve Orkestrası

Yapımcı : Kemal Film - Osman F. Seden

Oyuncular : Eşref Kolçak (Turgut), Neriman Köksal (Gönül), Talat Artemel (Talat Baba), Mualla Kaynak (Nejla), Kenan Pars (Nazmi), Kadir Savun, Kenan Mun, Oya Sensev, Toma Balcı.



Resim 2.14 : Kanlarıyla Ödediler filminden bir sahne

2.1.10. Ebediyete Kadar - 1955

Turgut Etingü tarafından 1955 yılında çekilen Ebediyete Kadar filminde, genç, zengin ve güzel bir kadın ile hasta ve yaşlı kocası arasındaki karmaşık ilişki ele alınmıştır. Tutkularını dizginleyemeyen genç kadın, Turan isimli bir adamla tanışır ve bu aşk tutkusu uğruna bütün servetini kaybeder. Kadının gidişinin üstüne kızının ölmesi ile sonuçlanan filmde, modern yaşam tarzının kötü taraflarıyla yok olan bir aile dramı gösterilmektedir (Özgül, 1974: 274).

Filmde sıklıkla İstanbul'un boğaz ve Osmanlı'dan beri süregelen yalılarındaki gösterişli yaşama odaklanılmıştır. O dönemdeki diğer birçok film gibi yeni değerleri benimseyemeden yaşamına adapte etmeye çalışan insanların dramına değinilmiştir. Batılı yaşam tarzının, eğlenme, masraflı ve savruk bir yaşam sürme, giyim, kuşam ve kötü alışkanlıklarla özdeşleştirilmesi ise dikkat çeken diğer bir konudur. Bu yaşam tarzının sonucu ise geleneksel değerlerle korunan aile kurumunun, çocukların ve içindeki tüm bireylerin yıkımıyla sonuçlanmaktadır.



Resim 2.15 : Ebediyete Kadar filminden bir sahne

Yönetmen : Turgut Etingü

Senaryo : Turgut Etingü

(Ziya Şakir'in Eserinden Uyarlama)

Görüntü Yönetmeni : Yuvakim Filmeridis

Müzik : Metin Bükey

Yapımcı : Güven Film - Yoakim Filmeridis

Oyuncular : Gülistan Güzey (Nermin), Turan Seyfioğlu (Nihat), Feridun Çölgeçen (Feridun), Neriman Köksal, Atıf Kaptan, Mualla Sürer, Muazzez Arçay, Füsun Erbulak (Jale-Çocuk oyuncu), Hulusi Kentmen, Sedat Demir, Nazım İnan, Reşit Gürzap, Reşit Baran, Feridun Çölgeçen, Uğur Kıvılcım.

2.1.11. Son Beste - 1955

Turgut Etingü'nün yönetmenliğini yaptığı 1955 yılındaki Son Beste filmi, Arşavir Alyanak tarafından çekilen, müziğin ön planda olduğu bir hikâyeye sahiptir. Zeki Müren ve Belgin Doruk'un başrollerinde olduğu filmde iyi bir müzisyen olan Zeki'nin yine iki kadın arasında kalması anlatılmaktadır. Osmanlı imgelerinin ve İstanbul silüetinin yer aldığı filmin bir nostalji havası taşıdığı dikkat çekmektedir (Özgül, 1974: 290).



Resim 2.16 : Son Beste filminden bir sahne

1950 dönemindeki birçok filme damga vuran ve Zeki Müren'in "müzikli dramaları" ile özdeşleşen en önemli unsur modernizasyonu "nostalji" ile bütünleştirmesidir. Konservatuvar eğitiminin yanında eski ve önemli müzisyenlerden eğitim alan Zeki Müren, kendi tarzını yine 1950 yılında oluşturmaya başlamıştır. Klasik ve radyo üslubu ile piyasa olmayan ama geniş halk kitlelerine ulaşan müzik tarzının yanı sıra giyimi ve konuşması ile bu tarzı bütünlemiştir. Rol aldığı filmlerde kendi müzik tarzını ve özellikle bestelerini de seslendiren Zeki Müren bir yandan da plak ve radyo ile müzisyen kimliğini güçlendirmiştir (Çak-Beşiroğlu, 2017: 74-77)

1950 sonrası Türk Sineması'ndaki müzikli dram filmlerinin en iyi örneklerinden birisi de Son Beste filmidir. Film, baştan sona, dönemin önemli imgelerinden birine dönüşecek Zeki Müren'in şarkılarına odaklanmaktadır. Ayrıca yine bu dönem filmlerinde görünen önemli noktalardan birisi kadın ve erkek karakterlere biçilen toplumsal rollerdir. Kadının evdeki melek, namus ve fedakârlık ile özdeşleştirilmesinin karşısında erkek ise bu korunması gereken sembolü ya sahiplenir ya da onu parçalar. İstanbul imgesi bağlamında ise bu modern ile gelenek arasında gidip gelen kentin içinde, bu karşıt ve çarpık duyguların kolaylıkla adapte oldukları görülmektedir (Çıraklı-Yemez, 2017: 135).

Yönetmen : Arşavir Alyanak

Senaryo : Arşavir Alyanak

(Kerime Nadir Romanından Uyarlama)

Müzik : Sadi Işıl

Yapımcı : Erman Kardeşler – Hürrem Erman

Oyuncular : Zeki Müren (Zeki), Belgin Doruk (Nermin), Neşe Yulaç (Semra), Bedia Muvahhit (Ruhsar), Reşit Baran (İhsan Hoca), Behsat Budak (Mustafa), Tevhit Bilge (Tayfur), Mümtaz Ener (Faik Paşa), Osman Zıt, Vahi Öz (Paşanın kâhyası), Feridun Çölgeçen, Muazzez Arçay (Hatice), Dursune Şirin (Gülten), İhsan Aşkın, Fadıl Garan.

2.1.12. Berduş - 1957

Zeki Müren'in başrolünde yer aldığı 1957 yapımı Berduş filminde de ötekilerin, İstanbul'daki alt sınıf insanların yaşamlarına odaklanılmaktadır. Abisi Zehir Ali tarafından okuldan alınarak birçok işte çalıştırılan Berduş isimli bir gencin hikâyesi yine bir şiddet ekseninde ele alınmıştır. Berduş, varlıklı bir ailenin kızına âşık olur ve o evde çalışmaya başlar ancak ne yaparsa yapsın onu çevreleyen, kötü ve şiddet dolu dünyadan kaçmayı başaramaz (Özgül, 1974: 320). Ayrıca Berduş filminin bir diğer önemli özelliği, Beyoğlu'ndaki sinemaların hiçbirinin Türk filmlerine yer vermemesine rağmen Seden, bu tabuyu yıkarak Berduş filmini gösterime sokmuştur.

"1956-57 mevsiminde Lüks Sineması'nın perdesinde kaçınılmaz biçimde Amerikan filmleri boy gösteriyordu. Türk Sinemasından bir örnek ise Zeki Müren'li Osman Fahir Seden imzalı filmlerdir. Berduş filmi genel istek üzerine değişik tarihlerde aynı mevsim içinde Lüks'de iki kez gösterime sunuldu." (Gülşah Nezaket Maraşlı, 143 Aktaran Özgül, 1974: 320)



Resim 2.17 : Berduş filminden bir sahne

Yönetmen : Osman F. Seden

Senaryo : Sadık Şendil

Müzik : Zeki Müren

Yapımcı : Kemal Film – Osman F. Seden

Oyuncular : Zeki Müren (Bedri), Deniz Tanyeli (Filiz), Turan Seyfi-oğlu (Ali), Feridun Karakaya (İbo), Melahat İçli (Bedri'nin Yengesi), Ahmet Tarık Tekçe, Şaziye Moral (Büyükanne), Ali Üstündağ, Ali Seyhan.



Resim 2.18 : Berduş filminden bir sahne

2.1.13. Anası Gibi - 1957

1957 yapımı Anası Gibi filminde toplumun alt sınıfından bir anne-kızın, lüks ve modern yaşam uğruna parçalanmaları, kendileri ile başka hayatları yok etmeleri dikkat çekmektedir. Genç bir fabrikatör olan Namık ile ilişki yaşamaya başlayan Kamuran, bu adamla evlenerek istediği yaşam tarzına sahip olur. Ancak kocasını aldatan Kamuran, eşinin, daha sonra hayatına giren bütün erkeklerin yaşamlarını ağır ve sarsıcı şekilde yok eder (Özgül, 1974, 473). İstanbul kentinin Osmanlı döneminden kalma değerleri ve modern bir yalısında başlayan hikâyede kentin sıkışmış ve dönüşmüş iki boyutu gözler önüne serilmektedir.

Yönetmen : Muzaffer Arslan

Senaryo : Orhan Kemal

(Mebrure Alevok'un Eserinden Uyarlama)

Görüntü Yönetmeni : Cezmi Ar

Yapımcı : As Film – Muzaffer Arslan

Oyuncular : Altan Karındaş (Kamuran), Suavi Tedü (Münir), Nedret Güvenç (Süheyla), Abdurrahman Palay (Ekrem), Reşit Gürzap (Namık), Şaziye Moral (Nigar), Dursune Şirin (Gece Anne).



Resim 2.19 : Anası Gibi filminden bir sahne

2.1.14. Altın Kafes - 1958

Seden'in 1958 yılındaki Altın Kafes filminde de yine Zeki Müren başrolde. Gül ve Zeki isimli iki gencin evlenme hayalinin sınıfsal farklılıklar yüzünden gerçekleşememesini konu almaktadır. Alt sınıftan olan Zeki, varlıklı bir ailenin kızı olan Gül ile evlenebilmek için çalışıp bir araba alır ve bu sayede Leyla isimdeki bir kadınla tanışır. Böylece bir gazonoda çalışmaya başlayan Zeki'nin kapalı ve geleneksel dünyası büyük bir yıkıma uğrayacaktır (Özgül, 1974: 341).

Yönetmen : Osman F. Seden

Senaryo : Sadık Şendil

Görüntü Yönetmeni : Kriton İlyadis

Yapımcı : Kemal Film – Osman F. Seden

Oyuncular : Zeki Müren (Zeki), Nilüfer Aydan (Gül), Sadri Alışık, Sezer Sezin (Leyla), Münir Özkul, Atıf Kaptan, Üftade Kimi, Müfit Kiper, Melahat İçli, O. Nuri Ergün, Behzat Balkaya, Hasan Ceylan, Küçük Ahmet, Yetvart Tezeryan, Mehmet Ali Akpınar, Muammer Gözalan.



Resim 2.20 : Altın Kafes filminden bir sahne

2.1.15. Bir Şoförün Gizli Defteri - 1958

Atıf Yılmaz'ın 1958 yılındaki Bir Şoförün Gizli Defteri filmi İstanbul kentinin alt ve üst sınıf çatışmasının iyi bir örneğidir. Aynı zamanda özellikle 1950-1960 arasındaki filmlerde sıklıkla kullanılan ve kadının toplumsal cinsiyet üzerinden temsilinde baskın bir eril söylem söz konusudur. Kadınların ya kötülüğün temsili ya da kurban olarak sınıflandırıldığı çoğu filmin örneklerinden birisi de Hep O Şarkı ve Bir Şoförün Gizli Defteri filmleridir (Hıdıroğlu-Kotan, 2015: 56). Atıf Yılmaz'ın bu iki filminden sonra özellikle 1980 sonrası filmlerindeki kadının temsilinde ciddi bir değişim görünmektedir.

“Atıf Yılmaz filmlerinde kadına yüklenen geleneksel ataerkil bakışın aksine, bir kadın temsili olduğu iddia edilebilir; kadın, nesne durumundan özne statüsüne kavuşturulmak istenmiştir. En azından, kadının nesne konumunun filmler aracılığıyla tartışıldığı söylenebilir. Yılmaz, kadına yüklenen geleneksel tanımlamaları kırarak kadının yeniden anlamlandırılması konusunda bir farkındalık oluşturma çabasıdır. Ataerkil bakıştaki kadın imgesi altında yatan edilgenlik, ikincil konum, nesne statüsü ve ötekilik durumu yerine Yılmaz filmleri kadını eril söylemden farklılaştırarak birey statüsüne taşımaktadır.” (Hıdıroğlu-Kotan, 2015: 56)



Resim 2.21-2.22 : Bir Şoförün Gizli Defteri filminden sahneler

Yönetmen : Atıf Yılmaz

Senaryo : Atıf Yılmaz

(Aka Gündüz'ün Eserinden Uyarlama)

Yapımcı : Duru Film – Süreyya Duru

Oyuncular : Eşref Kolçak (Erol), Çolpan İlhan (Çiler), Nurhan Nur (Temiz), Nilüfer Sezer, Saime Bekbay (Mehtap), Ahmet Tarık Tekçe (Sıtkı), Kemal Ergüvenç (Şefik), Kadir Savun (Kazım), Eşref Vural (Baba Nuri), Faik Coşkun.

2.1.16. Gurbet - 1959

Zeki Müren'in başrolde olduğu Gurbet filmi 1959 yılında gösterime girdiğinde çok ses getirmişti. Bunun en temel nedeni, Zeki askere gittiği zaman nişanlısı yaşamın zorlukları karşısında dayanamaz ve kötü yola düşer. Zeki, nişanlısının kötü yola düşmesiyle onu dövmüş ve o dönem toplumdaki imajı çok sevecen olan Zeki Müren'e ait bütün kalıpları yıkmıştır (Gürmen, 2007: 97-99). Bunun temelinde de yine Seden'in şiddetin bütün insanları ele geçirme durumunu göstermek arzusu yatmaktadır.



Resim 2.1: Gurbet filminden bir sahne

“Seden, 1960 öncesinde, dönemin en sevilen ses sanatçılarından Zeki Müren’in başrolde oynadığı Berduş, Gurbet, Kırık Plak, Altın Kafes gibi filmlere imza attı. Söz konusu filmler, Seden’e doğal mekânları kullanma, büyük şehir atmosferini inceleme ve müzikten dramatik bir öge olarak faydalanabilme açılarından çok şey kattı ve özellikle de görsel düzenlemeler adına oldukça başarılı bulundu.” (Gürmen, 2007: 33)

Yönetmen : Osman F. Seden

Senaryo : Osman F. Seden

(Sadık Şendil’in Eserinden Uyarlama)

Yapımcı : Kemal Film – Osman F. Seden

Oyuncular : Zeki Müren (Zeki), Mualla Kaynak (Aliye), Kenan Pars (Ziya), Feridun Karakaya (İbo), Münir Özkul (Dörtduvar Ahmet), Melahat İçli (Şermin), Neşet Berküren (Nuri), Turhan Göker, Nubar Terziyan (Sefa).



Resim 2.2: Gurbet filminden bir sahne

2.1.17. Kırık Plak - 1959

1959 yapımı Kırık Plak filmi yine Seden’in müzik ve iç mekân kullanımında kendini gösterdiği bir filmidir. Öte yanda dönemin batılı yaşam tarzı ile geleneksel

kalıpları arasına sıkışan bir sanatçının ikilemini yansıtmaktadır. Bu ikilem İstanbul kentinde idealize edilmektedir.

Zeki Müren'in başrolündeki filmde, Zeki'nin en büyük ikilemi iki kadın arasındadır. Bir yanda ona şöhreti getirecek Nermin, diğer yanda öğrencisi ve mütevazı yaşamıyla Leyla arasında bocalayan Zeki, Leyla ile olan sade yaşamı seçer. Ancak güç tutkusu olan Nermin ve eşinin kötülüğü ile büyük bir yıkım yaşanır. Filmde, İstanbul'un gösterişli dünyasından taşradaki yoksulluk ve kaosa uzanan Anadolu'nun gerçekleri gözler önüne serilmektedir (Özgül, 1974: 396-397).

Yönetmen : Osman F. Seden

Senaryo : Bülent Oran – Zeki Müren

Müzik : Zeki Müren

Yapımcı : Kemal Film – Osman F. Seden

Oyuncular : Zeki Müren (Zeki), Belgin Doruk (Leyla), İzzet Günay, Ayfer Feray (Nermin), Hayri Esen (Asım), Ahmet Tarık Tekçe (Nuri), Nubar Terziyan (Polis Ali), Mualla Sürer, Hüseyin Kâşif, Asım Nipton, Ziya Metin (Sacit), Behzat Balkaya, Muammer Gözalan, Güney Dinç, Osman Türkoğlu, Mehdi Yeşildeniz.



Resim 2.25 3: Kırık Plak filminden bir sahne

2.1.18. Şoför Nebahat - 1959

Kadın kimliğinin 1950 dönemi sinemasında ele alınmasının farklı bir örneği Metin Erksan tarafından Duru Film'e çekilen, 1959 yapımı Şoför Nebahat filmidir. Nuri Baba olarak bilinen ve sevilen bir adamın kızı olan Nebahat, babasının ölümü üzerine maddi sorunlar yüzünden taksinin şoför koltuğuna geçer. Nişanlısından mahalledeki insanlara kadar herkesin tepkisini çeken bu durum, Neşet isimli kötü bir adamın çevirdiği dolaplardan tesadüfen tanıştığı bir avukat sayesinde kurtularak mesleğine ve kimliğine sahip çıkmıştır. Evrensel sanat ve toplumcu gerçekçi gibi kavramları iyi bilen, aydın kesiminden sayılan Metin Erksan'ın bu yaklaşımı ile dönemin kadın imajında güçlü, kendi ayakları üstünde duran başlığı eklenmiştir (Onaran, Abisel, 1994: 58-60).

Döneminde ve sonraki yıllarda oldukça sevilen bu kadın imajının odaklandığı Şoför Nebahat filmi, 1970'li yıllarda bu sefer Süreyya Duru'nun yönetmen koltuğuna oturması ve Fatma Girik'in başrolüyle yeniden çekilmiştir.



Resim 2.26 : Şoför Nebahat filminden bir sahne

Erksan aynı zamanda ilerleyen yıllarda tarihsel konuları içeren filmler de çekmiştir. Tarihsel gerçekliğin bilimsel bir hassasiyetle ele alınmasını savunan Erksan, Cumhuriyet Tarihindeki önemli olaylara değinmiştir. Bunların yanı sıra birçok

makale de yazan Erksan, sadece sinemacı değil yazar kimliğiyle de dikkat çekmektedir (Kayalı, 2004: 42-48).

Yönetmen : Metin Erksan

Senaryo : Metin Erksan, Atilla İlhan (Ali Kaptanoğlu) Atıf Yılmaz

Yapımcı : Duru Film

Oyuncular : Sezer Sezin (Nebahat), Kenan Pars (Bülent), Kadir Savun (Salim), Talat Gözbak, Sami Hazinses, Semih Sezerli, Ziya Metin, Diclehan Baban, Erol Taş, Aclan Sayılğan. Abdullah Ataç, Osman Türkoğlu, Mehdi Yeşildeniz, Selahattin İçsel, İclal Genç, Atilla Engin.

2.1.19. Gönül Kimi Severse - 1959

Gönül Kimi Severse filmi, 1950 döneminin son yıllarında Asaf Tengiz tarafından çekilmiştir. Dönemin koşullarını ve bozulan geleneksel aile döngüsünü ele alan hikâyesinde, yasak aşk yaşayan evli bir adam ile evine dönmesi için her türlü fedakârlığı yapan karısının trajik hikâyesini anlatmaktadır (Özgül, 1974: 389).

Dönemin Türk Sinemasındaki kadın ve fedakârlık imgelerinin yine iç içe geçtiği Gönül Kimi Severse filminde mutluluk ve aile kavramlarının temelindeki yönelim fedakârlıktır. Ahmet ve Filiz'in mutlu olabilmesi için, tüm yaşanan olumsuz koşullara karşı sabretmek, alttan almak, yolunu bulmak gerekmektedir (Çıraklı-Yemez, 2017: 135). Bir bakıma filmdeki karakterler, İstanbul gibi bir kentin ikilemlerini çözmekle mutlu olmak arasında bırakılmaktadır.



Resim 2.27 : Gönül Kimi Severse filminden bir sahne

Yönetmen : Asaf Tengiz

Senaryo : Asaf Tengiz

Müzik : Zeki Duygulu

Yapımcı : Güven Film

Oyuncular : Muzaffer Tema (Ahmet), Serpil Gül (Filiz), Feridun Karakaya (Cilalı İbo), Turgut Özatay (Suphi), Melahat İçli (Altındış Necla), Avni Dilligil (Baba Nevres), Osman Alyanak (Kuklacı Haydar), Keriman Lav (Dansöz)

2.1.20. Annemi Arıyorum - 1959

Faruk Kenç'in yönettiği ve 1959 yapımı Annemi Arıyorum filmi, İzmir'de babası ve kardeşi ile yaşayan Belgin isimli bir kızın, bütün yaşamını arkasında bırakarak İstanbul'a gelme serüvenini anlatmaktadır. Belgin'in amacı, yıllar önce evden kaçan annesini bulmaktır (Özgül, 1974: 376).



Resim 2.28 : Annemi Arıyorum filminden bir sahne

Yönetmen : Faruk Kenç

Senaryo : Faruk Kenç

Görüntü Yönetmeni : Kazım Koşkan

Yapımcı : İstanbul Film – Faruk Kenç

Oyuncular : Belgin Doruk (Belgin), Mahir Özerdem (Mahir), Atıf Kaptan (Kaptan), Halide Pişkin, Mehmet Karaca (Mehmet), Vedat Karaokçu, Kenan Büke (Köstebek Kenan), Üftade Kimi (Nermin), Faik Coşkun, Aynur Akın (Şarkıcı).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 – 1960 ARASI TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL İMGESİ- NİN İNCELENMESİ

3.1. 1950 - 1960 ARASI TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL İMGESİNİN İN- CELENMESİ

“1950-1960 Arası Türk Sineması’nda İstanbul İmgesi” çalışması kapsamında, ele alınacak olan filmlerin çözümlenmesinde dönemin siyasi, kültürel ve toplumsal gelişmeleri önemli bir çıkış noktasıdır. Bu noktalar bağlamında ele alınacak filmler, batılılaşma, gecekondu, gündelik yaşam, popüler kültür, azınlıklar ve müziksizlik gibi alt başlıklar üzerinden değerlendirilecektir.

Bu alt başlıkların Türkiye’deki 1950-1960 dönemindeki anlamı, etkileri ve yarattığı değişimleri toplumsal olduğu kadar sanatsal anlamda da ele almak gerekmektedir. Elde edilen bulgular, belirli filmler üzerinden yorumlanarak bir çıkarım yapılmak üzere değerlendirilecektir.

3.1.1. Türkiye’de Batılılaşma ve İstanbul Kentindeki Yansıması

Batılılaşma kavramı, Türkiye özelinde değil, küresel anlamda yaşanan kültürel, sosyal, ekonomik, siyasi değişimlerin genelini kapsayan bir yaklaşım olarak değerlendirilmelidir. Öncelikle Doğu kültürünün ve bilimsel gelişmelerin çok daha üst düzeyde olduğu 14. ve 15. yüzyıldan sonra, ekonomik gelişmelerin tetiklediği büyük bir değişim başlamış, Batı toplumlarının bütün dünyayı etkileyecek olan dönüşümü de ortaya çıkmıştır. Bu dönüşümü başlatan en güçlü noktalardan ilki yönetim şeklinin ve sosyal yaşamın değişmeye başladığı Fransız Devrimi, bu devrimin bir anti-özgürlükçü devrimle burjuva sınıfını kusursuz bir güç dengesi haline getirmesidir. Artık aristokrat ve halk sınıfı arasında yeni bir sınıf olan Burjuva sınıfı, toplumsal yaşamın belirleyici bir gücü haline gelmiştir. Özellikle ticari gelişmelerin, daha çok üretme ve daha çok kazanma dengesiyle perçinleşen Sanayi Devrimi sonucunda kıta Avrupası bazında bilimsel, teknolojik ve kültürel gelişmeler hız kazanmıştır. Artık Batı kültürü, Doğu’dan beslenen değil, Doğu toplumlarını sömürgesi olarak kullanan bir güç haline dönüşmeye başladıkça ekonomiden siyasete, kültürden bilimsel gelişmelere kadar “Batılı” olma düşüncesi “gelişme, modernleşme” gibi kavramlarla birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Sezik-Ağır, 2016: 226).

Küresel olarak zaman içerisinde etkisini gösteren Batılılaşma kavramının Türkiye özelindeki karşılığı ise Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayan ıslahat çalışmalarına kadar dayanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu, kurulduğu dönemden gerileme devrine kadar Batı toplumları da dâhil olmak üzere birçok coğrafyada güçlü bir imparatorluk olarak var olmuştur. Ancak zaman içerisinde yeni ticaret yollarının keşfedilmesi ve Amerika kıtasının keşfi ile başlayan süreçte artık güç dengeleri değişmeye başlamıştır. Batı toplumu, bilimsel alandaki gelişmelere hız kazandırırken Osmanlı İmparatorluğu gibi doğu toplumlarının bu hıza yetişememesi, aynı zamanda 18. yüzyıldan sonra başlayan ulus devlet modelinin temellerinin atılmasıyla dünya artık güçlü ve kitlesel bir değişimin eşiğindedir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyıldan sonra yaşadığı gerileme süreci sonunda Batı'nın yönetim, eğitim, bilim ve sanat alanındaki gelişmeleri ile ekonomik büyümeyi hızlandırma amacıyla başlayan Batılı azınlıklara sağladığı ayrıcalıkları Batılılaşma modelinin de başlamasına neden olmuştur (Şahin, 2006: 235).

“Bu şekilde XVIII. yüzyıl başlarında Avrupa'yı daha yakından tanımak amacıyla başlayan temaslar Osmanlı yöneticilerinde, zamanla batılılaşma yanlısı bir zihniyet değişimine yol açmış, bu değişim aynı zamanda XIX. Yüzyıldaki geniş çaplı batılılaşma faaliyetlerinin de alt yapısını teşkil etmiştir.” (Şahin, 2006: 235)

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerini yaşadığı 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlatılan bütün yenilikçi, modern çabaların temelinde Batı kültürünün, özellikle Fransa modelinin, etkisini görmek mümkündür. Ancak Batılılaşma olgusunun en güçlü etkisi Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Halkın, merkeze baskı uygulaması şeklinde değil de tepeden, merkezden tabana bir baskı, zorlama şeklinde ortaya çıkan Cumhuriyet sonrası batılılaşma hareketi, Türkiye'nin kaderini ve kültürel çevresini tümüyle değiştirmiştir. Bu değişimlerin en güçlü ve net şekilde ortaya çıktığı dönem ise şüphesiz 1950'ler sonrasıdır (Kaçmazoğlu, 2012: 47).

“Türk Kamu Yönetiminde değişimin başlangıcı ise Tanzimat'a kadar uzanmaktadır. 1930'lı yılların yöneticileri tarafından 'Batılılaşma' ile başlatılmış olan değişim faaliyetleri çok partili hayata geçilmesi ile farklı bir boyut kazanmış ve 1990'lı yıllarda küreselleşmenin etkisi ile hızı artmıştır.” (Sezik-Ağır, 2016: 226)

Türkiye'deki batılılaşma sürecinin Cumhuriyet sonrası etkisinin hissedildiği en güçlü alanlardan birisi de ekonomik liberalizm ve bireycilik anlayışının yerleşmesidir. Böylece ülkede yeni bir toplumsal sınıf oluşmuştur. Oluşan bu yeni sınıfın yaşam şekli, Batı modelinde bir toplum yaratma hayalinin en somut göstergelerinden birisidir. Amerika başta olmak üzere Avrupa ülkelerindeki gündelik yaşam, kültürel gelişmeler ve sanat algısı, Türkiye özelinde uygulanmaya çalışılmıştır. Ancak bu uygulama ilk olarak İstanbul ve daha sonra İzmir, Ankara gibi büyük şehirlerde, yine belli bir kesimin özelinde kendisini göstermiştir. Bir kesim Batı modelinin tümüyle uygulanmasını ve Doğu kültürünün bir gerilik olduğunu savunurken bir kesim ise Doğu ile Batı kültüründen bir sentez yaratmanın doğruluğunu savunmuştur (Kaçmazoğlu, 2012: 47). Ancak nasıl bir yol izlenirse izlensin Batılılaşma, Türkiye özelinde tartışmalı ve sorunlu bir değişim olma özelliğini korumuştur.

Sinema bağlamında Batılılaşma kavramı değerlendirildiğinde ise Osmanlı döneminden başlayarak yaşanan bütün gelişmelerin batı eksenli olduğu görülmektedir. Osmanlı saraylarındaki sinema gösterimlerinden başlayarak 1950'lere kadar ki bütün sinema kültürü, neredeyse Batı yaşam tarzının ve kültürünün, ülkemize empoze edilmesi şeklinde yaşanmıştır. Türk Sineması, kendi kültürel dinamiklerinden ziyade, Amerika ve Avrupa ülkelerinin kültürel dinamiklerinin taklidi ve sürekli gösterilmesi ile temellerini oluşturmuştur (Özön, 2010: 35-40).

Batılılaşma kavramının, 1950 dönemi Türk Sineması'ndaki yansımaları ise bu noktada önemlidir. Ele alınan filmlerdeki hikâyeler, karakterler, gündelik yaşam değerlendirildiğinde, İstanbul özelindeki Batılılaşma etkisi dikkat çekicidir. Ancak bu batılılaşma bilimsel, sanatsal ya da kültürel bir sıçrama ve sentezden çok, çarpık bir kültürel şok olarak İstanbul yaşamında etkili olmuştur. Lüküs Hayat, Beklenen Şarkı, Kanun Namına ve Son Beste gibi İstanbul'da geçen çoğu filmlerde görüldüğü üzere, Batılılaşma toplumsal yaşamı ikiye bölmüş ve kültürel anlamda halkın çarpık bir yaşam tarzını benimsediğinin altı çizilmiştir. Lüküs Hayat filmi başta olmak üzere, dönemdeki filmlerin genelinde alt sınıf ve üst sınıf olarak ikiye ayrıldığı; üst sınıfın Batılı olan yaşam tarzını olumsuz bir tavırdan yaşadığı, alt sınıfın ise bu yaşama olan özentisinin yıkımla sonuçlanması irdelenmiştir. Lüküs Hayat filmi bu ayrımı, komik bir dille ifade etmiş olsa da Kanun Namına gibi filmlerde, bu farklılığın yıkıcı yönleri vurgulanmıştır. Lüküs Hayat filminde dikkat çeken bir diğer özellik, alt sınıfın Batılı kültürden uzak olmasının bir sonucunun kabalıkla, üst sınıfın ise Batılı kültürü benim-

sedikleri için kibarlıkla vurgulanmasıdır. Ancak film, her iki sınıfsal yapıyı da onaylamaz ve maskeli balo gibi bir simgesel anlatımla, her iki sınıfın da taktıkları maskelerle kendi kültürel kodlarından uzak olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Ayrıca gerek üst sınıf gerekse alt sınıf, İstanbul yaşamının iki ayrı kutbunda, kente mal edilen o samimi ve kültürel kimlikten artık uzaktır.

Geleneksel-Batılı ile eski-yeni kutuplar genel olarak Batılılaşma ekseninde ayrıştırılmıştır. Özellikle İstanbul kenti, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olmasından dolayı eski kültürel dokunun taşıyıcısı ama aynı zamanda Batılılaşmanın da vitrini olarak görülmüştür. İşte bu keskin ve hızlı değişim içindeki İstanbul insanı, yaşanan değişimi çarpık ve yıkıcı bir şekilde hisseden belki de en büyük ve güçlü kesimdir. Kanun Namına filminde, "Hırs, insanın gözünü kör eder" vurgusu yapılmakta, lüks ve yeni yaşam tarzı ise hırsın kaynağı olarak gösterilmektedir. Nazım, Nezahat gibi karakterler, lüks ve Batılı yaşam tarzının gözlerini boyaması ile olumsuz, yıkıcı tavırlar takınacaklardır. Yine aynı yıkıcı etki Mahallenin Namusu İffet filminde de karşımıza çıkmaktadır. Parasız ve işsiz olan Bilal (Hulki Günay), hamile bıraktığı İffet'in (Nevin Aypar) hayatını hiçe sayarak paranın ve gücün arkasından gider. Bütün bu savrulmalar ise bir yıkımla sonuçlanacaktır.

İstanbul'da güçlü bir şekilde hissedilen batılı yaşam tarzının zarar verdiği toplumsal değerlerden bir tanesi de "namus" kavramıdır. Özellikle kadın bedeni ve aile kurumu üzerinden ilerleyen namus vurgusunda, batılı yaşam tarzı, klasik anlamda namus algısını ve aileyi parçalayan bir öge olarak gösterilir. Elbette bu bakış açısı sosyolojik anlamda dönemin bütün verilerini kapsamamaktadır. Ancak filmlerin genel olarak vurguladığı nokta, bir anda yaşamlarına giren ve "Kültürel Şok" yaşatan batılılaşmanın, Avrupa kökenli yaşam tarzının ahlaki anlamda yozlaşmaya neden olmasıdır. Mahallenin Namusu İffet, Leylakların Altında, Gurbet, Berduş gibi filmlerde bu kültürel değişimin olumsuz etkileri görülmektedir.

Özellikle Osmanlı döneminden kalma bir yaşam biçimi olan "mahalle" kültürü de 1950 dönemi filmlerde ele alınmaktadır. Mahallenin Namusu İffet filmindeki mahalle ortamı oldukça yozlaşmıştır. Çevrelerini saran kent yaşamındaki para, güç, lüks yaşam gibi çekici unsurlar, mahalledeki insanların yaşamlarını negatif yönde etkilemiştir.

Kanlarıyla Ödediler filmi, batılılaşma ile gelen yeni yaşam tarzının yıkımını en vurucu şekilde işleyen filmlerden birisidir. Geleneksel değerlere bağlı, nargile içip Müslüman inancını yaşayan Kenan (Talat Aydemir) isimli bir babanın iki oğlu Nazmi (Kenan Pars) ve Turgut (Eşref Kolçak) arasındaki savaş, yıkımla sonuçlanır. Ancak bu filmde de altının çizildiği üzere genel olarak filmlerdeki erkek karakterler, kötülüğün ana sebebi değil, kötü kadınların ya da düzenin bir kurbanı olarak gösterilmektedir. Kanlarıyla Ödediler filmindeki her iki erkek de gece hayatına ya da güç ve para hırsına kapılmış olsa da netice de ahlaksız bir kadın olan Gönül'ün (Neriman Köksal) ve yeni, batılı, kentli yaşamın kurbanıdır.

Bu noktada altının çizilmesi gereken önemli bir durum da “adalet” kavramının, incelenen filmlerde doğru şekilde işlememesidir. Gurbet, Anası Gibi, Altın Kafes, Bir Şoförün Gizli Defteri gibi filmlerde türlü entrikalarla ve bilgisizliğin kötüye kullanması ile özellikle alt sınıftan kişilerin ya da üst sınıftan “masum” kadınların oyuna getirilmesi söz konusudur. Ancak hiçbir durumda adalet sistemi, haklı olandan ya da güçsüz olandan yana işleyememektedir. Alt sınıftan kişiler, karşılaştıkları haksızlıkla, iftirayla nasıl baş edeceklerini bilmez ya da onurlu bir duruş sergilemek uğruna adaletsizliği kabul ederler. Bu durumun temelinde ise sözde modern yaşamın getirdiği bilgi, güç ve donanımı kötüye kullanma durumu yatmaktadır. Yani genel bir değerlendirme ile eşitlik ve ideal bir toplum yaratma hayalinin temellerinin atıldığı ve Fransa modelinden alınan kanunlar, İstanbul yaşamındaki, özellikle alt sınıftan insanların haklarını koruyamamaktadır. Bu adaletsiz sistemin sebeplerine ya da eleştirilerine değinilmemektedir. Kurban ya da zalim figürleri üzerinden ilerleyen bir yıkımda, haklı ve mağdur olanlar adaleti ya cinayetle ya da kendi canlarıyla sağlamaktadırlar.

Batılılaşma kavramının filmlerdeki en somut örneklerinden birisi de “Kadın” imgesi üzerinden yapılan ayrıştırma. Kanun Namına, Leylakların Altında, Ebediyete Kadar ve Son Beste gibi filmlerdeki iyi kadınlar, geleneksel değerlere bağlı, mütevazı ve iyi niyetli olarak gösterilirken filmdeki kötücül kadınlar, batılı yaşam tarzını benimsemiş, şımarık ve amiyane tabirle ahlaksızdır. İyi kadınlar, kötü kadınların entrikalarına karşı koyamaz ve bütün yaşamları alt üst olur. Son Beste filmi de bu iki ve kötü kadın ikilemini kullanmaktadır. Anası Gibi ve Ebediyete Kadar filmlerinde ise iyi kadın karakterler ahlaki açıdan iyi insanlar olmalarına rağmen, dışarıdaki gösterişli yaşamın, alkolün, diğer erkeklerin kurbanı olmaktadır. Bir hata ya da bir entri-

kaya kurban gitme sonucunda anne sıfatını almış bu kadınların hata yapmaları da affedilmez ve bu hata onların yıkımlarıyla sonuçlanır.

Giyim ve yaşam tarzının ötesinde, insani anlamda da geleneksel olan saf ve iyi, batılı olan kadınsa kurnaz ve kötücüdür. Bir bakıma İstanbul yaşamında beliren bu iki kadın modeli, akıl ve duygusallık arasında bir tarafın elçileri gibidir. Yerel olan, geleneksel olan, Batılı olan kötücül kadınla mücadele edemeyecek kadar donanımsız ve duygusaldır. Ancak Leylakların Altında gibi bazı filmlerde başrol kadın karakter, kentli-üst sınıftandır. Sanatla ilgilenir ve ahlaki açıdan üst değerlere sahiptir. Bu donanımına rağmen, kötücül olan kadının oyunlarından kurtulamaz. Kanlarıyla Ödediler filmindeki erdemli ve modern kadın da, evlerine gelen, gece hayatını, alkolü, kontrolsüz davranışları benimsemiş olan kötü kadınla mücadele edememektedir.

Kentli ve batılı normlara uygun kadının genel olarak olumsuz gösterildiği bu filmler içerisinde sadece Beklenen Şarkı'da hikâyeye dahil olan kadınlar olumlu olarak gösterilmiştir. Zeki'nin annesi (Bedia Muvahhit), kötücül bir oyuna dahil olan erkekleri zekası ve bilgisiyle yenerek onların oyunlarını bozmaktadır. Şoför Nebahat filmindeki Nebahat (Sezer Sezin) karakteri ise erkeklere özgü olan bir mesleği yerine getiren, lafını sakınmayan ve güçlü bir kadın figürü çizmektedir. Ancak Nebahat rolündeki sorun da kadının, erkekleşerek, bir erkek gibi giyinerek ve argo konuşarak, sokaktaki yaşama uyum sağlamasıdır. Nebahat'ın yeniden kadınsı özelliklere döndüğü nokta evlenmesidir. Filmin açılışında ütü yapan, zarif, kibar ve narin bir profil çizen kadın, ancak kaba, sert ve argo konuşarak İstanbul'un sokaklarında var olabilmektedir. Leylaklar Altında da ise resim sanatıyla ilgilenen bir kadın imajı çizilir ancak bu bir yaşam tarzından çok hobi aşamasında kalır. Yine Berduş filmindeki Filiz (Deniz Tanyeli) varlıklı bir ailenin kızı olarak iyi eğitim almıştır, modern yaşam tarzını benimsemiştir. Ancak yine alt sınıftan insanların para hırsı ve oyunlar üzerinden, yanlış anlaşılmalara kaçınılmaz olan yıkım gerçekleşecektir.

Filmlerdeki batılılaşma vurgusunun bir diğer örneği ise köylü-kentli veya taşra-kent üzerinden yapılmasıdır. İstanbul Geceleri filminde, köyden gelen, saf ve şaşkın Recep (Ziya Keskiner) ve Şaban'ın (Vahi Öz) taşralı olma halleri komedi yaratmaktadır. Kentteki insanın kurnazlığı karşısında köyden gelenlerin cahil olması, filmde sürekli irdelenmektedir. Özellikle gece hayatının ve paranın, İstanbul kentindeki yozlaşmaya neden olması gösterilmektedir. Hep O Şarkı filminde ise Anadolu'ya giden bir kentli kız Mine'nin (Belgin Doruk), turist gibi davranarak bu dünyaya

olan mesafesinin altı çizilmektedir. Üstü açık, spor arabasındaki kadın ile traktör kullanan Makas Ali (Zeki Müren) arasındaki fark, dil, tavır, giyim üzerinden verilmektedir.

1950-1960 arasında bu filmlerde aile kavramı ise Batılı yaşam tarzının sarstığı en önemli toplumsal yapı olarak dikkat çekmektedir. Kanun Namına filminde, zengin ve batılı yaşayan insanlar, aile kurumunun geleneksel tavrına aykırı olmasının yanı sıra kötücül bir yapıda ele alınmıştır. Aile ne kadar yeni yaşama özense de duvarında bir Osmanlı tarzı giyimle görünen erkek tablosu ile eski saat dikkat çekmektedir. Filmde, batılı tarzda yapılan sade bir düşün ile zengin evlerindeki alkol ve uyuşturucu batağındaki insanlarla, Batılılaşmanın çarpık yönü, İstanbul'daki insan profilleri üzerinden sert bir şekilde vurgulanmıştır. Son Beste filmi Osmanlı dönemi İstanbul görselinin olduğu bir tablo ile açılışı yapar. İnsanlar, yeni yaşamın zengin, paraya dayalı ve acımasız düzenine dayanabilmek için eskiye ait, özellikle Osmanlı İstanbul'una ait ne varsa satmak zorundadır. Beklenen Şarkı'da eski ve yeni olmak üzere iki dönem üzerinden ilerleyen hikâyede sadece bir nesil atlamasıyla yaşanan değişim gözler önüne serilmektedir. Sadece bir nesil önce fesli, eski tip bir konakta geçen hikâye, bir nesil sonra giyim-kuşamla, konağın yaşamıyla tümüyle değişmiş, Osmanlı kültürünün yerine Avrupa yaşam tarzı gelmiştir.

Hep O Şarkı, Halıcı Kız, İstanbul Geceleri ve Gurbet filmlerinde altı çizilen bir diğer nokta ise İstanbul'un, "taşı toprağı altın kent" imajının temellerinin atılması durumudur. Anadolu'da yaşayan, hayalleri olan insanlar için İstanbul bir yükselme, sınıf atlama ve şöhret olma fırsatı olarak görülmektedir. Ancak hiçbirisi, İstanbul'un bu büyüğü dünyasında umduğunu bulamaz. Hatta Hep O Şarkı filminde Makas Ali'nin (Zeki Müren) âşık olduğuna kavuşması için "salon usullerini" öğrenmesi, Anadolu kimliğini bırakıp batılı ve modern bir kimlik benimsemesi gerekmektedir.

Sanatın yaşama yansımalarında ise batılı etkiler dikkat çekmektedir. Zeki Müren filmlerinin neredeyse tamamında ve diğer birçok filmde, müzikal anlamda batı enstrümanlarının kullanıldığı, özellikle piyanonun her varlıklı ailenin evinde olduğu dikkat çekmektedir. Leylaklar Altında filminde ise Rönesans dönemi resim sanatının önemli türlerinden portrenin varlıklı bir kadının hayali olduğu görülmektedir. Film boyunca Lale isimli kadın (Lale Oraloğlu), bir şövale ve tablo ile resim çizmektedir. Ancak bu etkiler İstanbul yaşamının tamamına yansıyan bir eylem değil, daha çok varlıklı/zengin kesimin imkânları ve hobisi ile sınırlı kalmaktadır.

Filmlerdeki genel hikâyelerde, modern olduğu iddia edilen yeni toplumsal yaşama uyum sağlayamayan ve geleneksel yaşam modelinin kurbanı insanların hikâyeleri aynı zamanda “Aşk” konusu üzerinden ele alınmıştır. Kanun Namına, Son Beste, Berduş, Anası Gibi, Bir Şoförün Gizli Defteri, Gönül Kimi Severse gibi filmlerdeki aşk hikâyeleri, batılı unsurların saldırısı sonucu yıkıma ve ayrılıkla sonuçlanmaktadır. Öte yanda aşkın önündeki en büyük engel, genellikle para olarak gösterilmektedir. Gönül Kimi Severse ve Berduş gibi filmlerde gösterildiği gibi sevenler ya parasızlık yüzünden kavuşamaz ya da farklı sosyal sınıflardan olmaları önlerindeki en büyük engeldir.

Yaşam tarzı olarak değerlendirildiğinde ise genel olarak incelenen bütün filmlerde üst sınıfın günlük yaşamı eğlence, boş zaman geçirme, dedikodu, hırs ve güç savaşı üzerinden ilerlemektedir. Alt sınıf ise gündelik yaşamında iş, dedikodu, yükselme hırsı ve çürüme olguları üzerinden bir yaşam dinamiği kurmaktadır. Üst sınıfın benimsediği batılı yaşam tarzında sadece alkol, sigara, seks ve para vardır. Alt sınıf ise bu yaşam tarzının içinde ya bilgisizliği ile yok olur ya da ahlaki değerlerindeki kırılmadan dolayı felakete sürüklenir. Ancak gerek alt sınıf, gerekse üst sınıf için “Batılılaşma” olgusu, tek boyutlu, gündelik yaşama sirayet eden bir ölçüde yaşanmaktadır. Aynı zamanda gösterişli ve ışıltılı batılı yaşam tarzını sürdürmenin en önemli koşulu da zenginlik olarak gösterilmektedir. Müziğe, alkole, giyim-kuşama ulaşmanın yolu zenginlikten geçmektedir. Bu zenginlik ise filmlerde olumsuz, yıkıcı, yok edici bir unsur şeklinde gösterilmektedir.

Altın Kafes, Gurbet, Gönül Kimi Severse filmleri örneğinden hareketle yaşam tarzının en büyük ayrımının zenginlik ve fakirlik üzerinden yapıldığını görmek mümkündür. Üst sınıf genel olarak üstü açık spor arabalarla gezen, alkol ve gece hayatı ile bütün ahlaki değerlerini kaybetmiş, şık kıyafetleri ve gösterişli yaşamları ile ahlaken çürümüşlerdir. Alt sınıfın yaşadığı mahalle hayatı ise bazı filmlerde ideal olarak gösterilse de yaşam koşulları, giyim-kuşamları ve eğitim, sağlık gibi temel gereksinimleri oldukça sorunludur. Üst sınıf şımarık, ahlaksız bir profil çizerken alt sınıf genel olarak ahlaklı, görgüsüz ve cahildir. Bir Şoförün Gizli Defteri’nde “Kasımpaşa Muhitinde” oturuyor olmanın, bu modern olmayan mahallede yaşamının utanılması gereken bir durum olduğu dile getiriliyor.

1955 sonrası Altın Kafes, gibi filmlerde ise alt sınıftan erkeklerin giderek yaşamına sinen ve neredeyse tek eğlenceleri haline gelen futbol ögesi dikkat çekmek-

tedir. Özellikle Roma döneminden kalma, büyük hipodrom tarzı alanlarda, halkın siyasi gündemden uzaklaştırılmasının ve toplu eğlencelerle meşgul edilmesinin modern versiyonu futbol maçlarıdır. Evlerindeki duvarlarda, iş yerlerinde, sokakta, mahallede en büyük gündem futbol maçlarıdır artık.

İstanbul'da güçlü bir şekilde hissedilen ve batılılaşmayla birlikte gelen yeni yaşam tarzının kenti ikiye böldüğünü söylemek mümkündür. Bir tarafta gecekondu semtlerinde, mahallelerde yaşanan bir ortak yaşam söz konusudur. Öte tarafta ise üst sınıfın evlerde, özel alanlarda ve eğlence ortamlarında sıkışmış bir yaşamı söz konusudur. Neredeyse bütün filmlerde gösterilen, bu iki sınıftan bir kişinin, diğer sınıfla iletişime geçmesi, bağ kurması ya da onlara dahil olması mutlaka bir yıkımın da habercisidir. Şoför Nebahat, Kırık Plak, Gurbet, Berduş, Kanlarıyla Ödediler gibi filmlerde görüldüğü üzere İstanbul çok derin bir uçurumla ikiye ayrılmış bir kenttir.

İstanbul imgesi üzerinden batılılaşma kavramının incelendiği filmlerde görüldüğü üzere, kentin Avrupalı ve Geleneksel olarak ikiye bölündüğü görülmektedir. Batılı olan yani ideal şekilde gösterilen yaşam tarzının sadece toplumu kötü etkileyecek ahlaksız yönlerinin alınmasının getirdiği yıkım, neredeyse bütün filmlerde işlenmektedir. Geleneksel değerlerin, Anadolu'ya özgü yaşam biçiminin ise bir alt kültür modeli olarak yer aldığı görülmektedir. Batılılaşma özellikle kadın bedeni üzerinden aileyi ve namus kavramlarını yozlaştırmaktadır.

3.1.2. İstanbul Mimarisi, Gecekondulaşma, Ulaşım ve Kent Görünümü

İstanbul, Bizans'tan Osmanlı'ya tarihteki iki büyük imparatorluğun başkenti olmuş, her dönemde coğrafi ve ekonomik birçok sebeple yoğun göç almıştır. Bunun sonucunda bütün bu kültürel, siyasi ve ekonomik değişimlerin en güçlü yansımalarından birisi de kentin mimari dokusundaki tarihsel mirasıdır. Sosyal ve kültürel hayatın parçası olan gündelik yaşam, sadece insanlara değil kentin görünüşüne de etki etmiş, sonunda tarihle modern görünümün iç içe geçtiği, toplumun birçok katmanını yansıtan binalar, yollar, meydanlar ortaya çıkmıştır (Gürel – Balta, 2011: 2). Bu görsel farklılıkların ve keskin değişimlerin mimari yansımaları ise sinemadan tiyatroya, resimden romana kadar birçok sanat dalı için güçlü bir İstanbul imgesi oluşturmuş, sanatsal üretimlerin arka fonunu oluşturmuştur.

20. yüzyıla girildiği zaman İstanbul, mimari anlamda, özellikle tarihi yapılar ve kültürel zenginliği yansıtan dokusu sayesinde etkileyici bir atmosfere sahiptir. Özel-

likle Bizans ve Osmanlı döneminden kalan tarihi yapılar ile doğal güzellikleri ile büyüleyici bir görünüme sahip İstanbul, 1900'lu yılların başında bütün bu güzelliğini örten sorunlarla yüzleşmeye başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşe girmesi, birçok cephede süren savaşlar ve iç isyanlarla maddi sorunlar, şüphesiz kentin görünümüne de yansımıştır. Kentin birçok yerinde sürüp giden irili, ufaklı yapılar, yetersiz bütçe nedeniyle bakımsız sokaklar ve yoksullaşan bir imparatorluğun sonucundaki yoksulluk artık İstanbul'un çehresine hâkim olmaya başlamıştır (Genim, 2010: 277).

1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra keskin bir dönüşüm olmasa da oluşan yeni ulus bilincinin gölgesinde, mimari bir tasarım anlayışı da İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde kendisini göstermeye başlamıştır. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi olarak anılan bu süreçte yapılan yeni binalarla İstanbul, özellikle devlete ait kamu binalarında sınırlı kalsa da artık yeni bir görünüme kavuşmaya başlamıştır (Genim, 2010: 277). Bir bakıma İstanbul, bütün bu süreçler sonunda 1950 yılına geldiği zaman artık nüfus popülasyonu olarak değil aynı zamanda mimari ve kent kimliği açısından da çok geniş bir perspektife sahiptir, denebilir. Osmanlı, Bizans ve Batı tarzı mimarinin iç içe geçtiği bir İstanbul imgesi 1950 yılının en belirgin özelliğidir.

Mimari ve kentin silueti anlamında yaşanan bu değişimin en belirgin sebeplerinden bir tanesi de yaşanan toplumsal değişimlerin, ihtiyaçlar, beklentiler ve kamulaşma ile yerel ve genel yönetimlere bağlı olmasıdır. Toplumsal yaşamdaki ani değişim ve göç, sanayileşme gibi etkenlerle birlikte artık kamunun ihtiyaçlarını karşılamak üzere bir örgütlenme modeli oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu model, bir yenilik düşüncesinden çok mecburiyet olarak yaşanmıştır (Sezik-Ağır, 2016: 226). Aynı zamanda İstanbul'un inşaat, yol, meydan ve ulaşım gibi konularda değişmesinin yerel yönetimlerle de ciddi bir ilişkisi bulunmaktadır. Belediyelerin kurulması ile genel yönetimin ulaşamadığı kent sorunlarına ve beklentilerine yönelik adımlar atılmıştır (Kuban, 1998: 37-39).

Kentin görünümünü ve sosyal yaşamını belirleyen en önemli etkenlerden birisi de göç olgusudur. Tarihin her döneminde büyük göç akımlarına maruz kalan kentin Cumhuriyet sonrası dönemde de popülasyonu sürmüştür. Özellikle 1950 yılından sonra Anadolu'nun birçok yerinden yoğun göç alan kent, aynı zamanda dış ülkelerden de göç almıştır. Kentin değişimin merkezi, yeni yaşam tarzının simgesi

haline gelmesiyle birlikte gözde bir kent olmuştur. Aynı zamanda gücün, paranın ve şöhretin de merkezi haline gelmesi kentin göç almasındaki en büyük etkindir (Gürel – Balta, 2011: 2). Ancak bu ani ve hızlı göç durumu kentin yaşamını olduğu kadar mimarisini de önemli ölçüde etkilemiştir. Konutların çarpıklığından ulaşım sorunlarına, yol ve meydanların yetersizliğinden kentin ikiye bölünen üst ve alt sınıf farkından dolayı birçok sorun, ikilem de yaşanmıştır.

Demokrat Parti'nin aldığı maddi destekler ve sanayileşme ile gelen toplumsal refah, gelirlerin belli kesimler için ani yükselişi ile yeni ihtiyaçlar gündeme gelmiştir. Kültürel etkinlikler, ulaşım, eğlence gibi ihtiyaçların yanı sıra sağlık ve eğitim gibi konularda da çok büyük beklentiler kentin ana gündemini oluşturmuştur. Göçle gelen Anadolu ve diğer bölgelerden insanlar ile kentin üst-varlıklı sınıfı arasındaki gerilim ise bu noktada, mimari anlamda kendisini göstermektedir (Gürel – Balta, 2011: 6).

Göç, toplumsal değişim ve siyasi etkenlerle birlikte İstanbul'un mimari görünümü ve kent silüetindeki değişimi Türk Sineması'nın 1950-1960 döneminde çekilen filmlerinde de belirgin bir şekilde görülmektedir.

İlk olarak İstanbul'un görünümüne dair dikkat çeken detay, kentin özellikle merkezi konumdaki, ulaşım olanaklarının bol olduğu, deniz ve çevresindeki bölgelerde görünen kalabalıktır. Halıcı Kız, İstanbul Geceleri gibi filmlerde dış gözle kente gelen insanların içine düştüğü kaos ve sürekli bir yere giden kalabalık vurgusu önemlidir. Gurbet, Kanlarıyla Ödediler, Kanun Namına filminde ise bu kalabalık vurgusunun yanı sıra Anadolu'dan göçle gelen alt sınıftan, evsiz veya işçi kesimi özellikle ön plana alınmıştır. Ebediyete Kadar görüntülerinde ise yatlar, tur gemileri ve boğazdan görünen yalılar ile kentin keyifli yüzünü yaşayan varlıklı kesim ön plandadır.

Kentin, filmler üzerinden incelenmesinde dikkat çeken bir diğer detay ise Anadolu ve Avrupa yakaları arasındaki farktır. Anası Gibi filmi örneğinde, Avrupa yakasında iş hayatı, kalabalık, trafik ağırlıklı olarak görünürken Anadolu yakası çok daha kırsal, ağaçlı ve sakindir. Anadolu yakasındaki mimari, yol ve tarihi doku Avrupa yakasına göre çok daha sadedir. Altın Kafes filminde dikkat çeken geniş ve ağaçlı yolların olduğu Anadolu yakasında ayrıca büyük fabrikalar ve fabrikada çalışan kesimin yaşadığı alt sınıf mahalleleri dikkat çekmektedir.

Kent imajı açısından ilk olarak İstanbul'un en dikkat çeken mimari görünümü camilerdir. Neredeyse her filmde, İstanbul boğazından görünen camiler uzaktan ya da çevresinden görülmektedir. İstanbul Geceleri, Kanun Namına, Mahallenin Namusu İffet, Berduş filmlerinde modern ve tarihi dokuya sahip İstanbul imajı iç içe geçmiştir. İstanbul'un genellikle aydınlık kent imajı çizdiği çoğu filmin aksine Kanun Namına filminde sisli ve bulutlu, karanlık bir kent görünmektedir. Bir cenaze salâsı eşliğinde İstanbul'un tarihi camileri görünür ve ardından eski dönemlerden kalma evlerle alt sınıftan insanların dünyasına geçiş yapılmaktadır. Dönem filmlerinde genel olarak camiler, inanç gibi kutsallık atfedilen durumlar alt sınıfla özdeşleştirilmektedir.

Kente dair bir diğer simge yapı olan Haydarpaşa ise genellikle kente ilk defa gelen Anadolu insanının İstanbul'a girişinde kullanılmaktadır. Halıcı Kız ve İstanbul Geceleri filmlerinde, taşradan gelen insanlar kenti ilk olarak trenden indikten hemen sonra bu simge yapının merdivenlerinden görürler. Büyülü ve görkemli bir kent imajı çizmekle birlikte, kente gelen insanların şaşkınlıkları da dikkat çekmektedir. Kusursuz bir İstanbul manzarası onlara çok daha büyümlü bir dünya vaad etmektedir. Halıcı Kız filminde, kente gelen Gül (Heyecan Başaran), bütün kenti sanki turistik bir gezi gibi dolaşmaktadır. Bir bakıma kentin tanıtımının yapıldığı bu bölüm, hikâyeden bağımsız gelişmekte ve kentin tarihi, doğal güzellikleri gösterilmektedir.

Galata Kulesi ve Kız Kulesi ise kentin en eski ve görkemli tarihi yapılarından olmasına nazaran İstanbul Geceleri, Mahallenin Namusu İffet, Gurbet filmleri dışında pek fazla gösterilmemektedir. Bu yapıların genellikle kentin gayrimüslim kesimiyle özdeşleştirilmesinden kaynaklı olarak az gösterilmesi mümkün görünmektedir. Dönemin siyasi yaşamındaki gelişmeler ve yaşanan etnik-dini kökenli olaylar sonucunda daha çok cami gibi mimari unsurlara yer verilmiş olabilir. Sebebi ne olursa olsun bu tip kentle özdeşleşen tarihi dokuya sahip yapıların fonda bir silüet olarak yer aldığı dikkat çekmektedir. Yaşamsal alanlara sahip, kentle bütünleşmiş tarihi yapılardan çok kentin manzarasını tamamlayan öğeler olarak kullanılmıştır.

Cumhuriyet sonrası Türkiye'sinde ve 1940'lardan itibaren İstanbul, İzmir ve Ankara gibi büyük kentlerde görünmeye başlayan Ulusal Mimari örneği kamu binaları bazı filmlerde özellikle vurgulanmaktadır. Daha çok Cumhuriyet'in kurulmasının ardından Osmanlı ve Avrupa tarzının kesiştiği, İstanbul, İzmir, Ankara gibi illerde örnekleri görülen bu mimari, bir bakıma değişimin şehirdeki yansımasıdır. Örneğin

Beklenen Şarkı filminde, Ulusal Mimari örneğine uygun olarak yapılmış bir müzik okulu görünmektedir. Okulun iç ve dış tasarımı, mimari açıdan oldukça şık, gösterişli ve temizdir. Son Beste’de ise oldukça temiz ve şık görünen hastane binası da yine Ulusal Mimari’nin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Anası Gibi, Bir Şoförün Gizli Defteri, Şoför Nebahat filminde de yol sahnelerinde, çevrelerini saran ve kentin merkezinde konumlanmış, Batı ve Ulusal Mimari örneği gösterişli apartmanlar, binalar görünmektedir.

İstanbul imgesinde görünen bir diğer önemli ayrıntı da kentin içinde, merkeze yakın yerlerdeki plajlardır. Bazıları halka açık, alt kesimden insanların gittiği plajlardır. Ancak filmlerde vurgulanan ve bir yaşam biçimi şeklinde gösterilenler ise lüks plajlardır. Mahallenin Namusu İffet gibi filmlerde dikkat çektiği üzere zengin/varlıklı kesimden insanlar bu plajlarda, yabancı müzikler eşliğinde eğlenmektedir.

Ayrıca Gönül Kimi Severse, Gurbet filmlerinde dikkat çeken ve alt sınıfın yaşamında önemli bir yer tutan futbol stadyumları görünmektedir. Futbol izleme alışkanlığı ve futbolculara olan hayranlık, dönemin diğer moda, sinema gibi alanlarına alternatif olarak gelişmektedir. Hem mimari açıdan kentin görünümüne yerleşen stadyumlar hem de futbol algısının 1956 sonrası filmlerde ön planda olduğu görünmektedir.

Kentli üst-sınıf insanların evleri açısından değerlendirildiği zaman filmlerde üç tip ev modeli karşımıza çıkmaktadır. Birincisi Osmanlı esintisi taşıyan, büyük bahçeli, genellikle ahşaptan konaklardır. Lüküs Hayat, Leylaklar Altında, Anası Gibi filmlerindeki büyük ve bahçeli konaklar buna örnektir. Bu konaklar içinde yaşayan ailelerin büyükleri ve yaşam tarzları da genel olarak gelenekseldir. Batılılaşma ve yeni nesil yaşam standartlarından uzak, köken olarak varlıklı ailelerin devamı şeklinde görünür. Eşyalar, konuşmalar da yine bu yaşam tarzını desteklemektedir.

İkincisi yeni, modern mimari ile yapılan, yine bahçeli ve lüks villa tipi evlerdir. Bu evler genellikle deniz manzaralı, kentin merkezinden uzak ve içi lüks mobilyalarla döşelidir. Hep O Şarkı, Altın Kafes filmlerinde üst sınıftan insanların yaşadığı, geniş bahçeli, manzaralı veya gösterişli semtlerde, oldukça şık döşenmiş villa tipi evler dikkat çekmektedir.

Üçüncü tip evler ise az görülmekle birlikte apartman daireleri şeklinde, içi şık mobilyalarla döşenmiş, özel alanlardır. Kanun Namına, Hep O Şarkı, Beklenen

Şarkı, Bir Şoförün Gizli Defteri gibi filmlerde üst sınıftan insanlar, apartman gibi yapılarda, daha çok daire olarak tanımlanan yerlerde yaşamaktadır. Özellikle Hep O Şarkı filminde taşradan İstanbul'a gelen Ali, yüksek apartmanları görünce büyük bir şaşkınlık yaşarken Leylaklar Altında da kentin merkezindeki apartmanlar dikkat çekmektedir.

Üst sınıftan zengin ve varlıklı insanların evlerinin iç görünümünde ağırlıklı olarak telefon, abajur, jaluzi ve piyano gibi Anadolu'da, alt sınıftan insanların yaşadığı mahallelerde görünmeyen eşyalar dikkat çekmektedir. Ayrıca bazı filmlerde, yine üst sınıftan insanların evlerinde, Batı klasik sanatlarına uygun tablolar ve büyük heykeller dikkat çekmektedir.

Alt sınıf insanların yaşadıkları evler ise yine kendi içinde iki tip üzerinden görülmektedir. İlkinde cumbalı, ahşaptan evler ve içleri daha geleneksel tarzda, az ve yaşamı idame ettirme odaklı evler dikkat çekmektedir. Hep O Şarkı, Mahallenin Namusu İffet, Halıcı Kız, Son Beste, Şoför Nebahat filmlerindeki alt sınıftan mahallelerde, bugün bilinen anlamıyla bir gecekondu mimarisine rastlanmamaktadır. Bunun aksine Osmanlı döneminde önemli insanların yaşadığı ve artık alt kesimin yerleştiği mahalle yapısı alt sınıfla özdeşleşmiştir. Bu değişim aynı zamanda kentteki dönüşümün de göstergesidir.

Mahalle kültürünün ya da alt sınıftan insanların yaşadıkları alanlarda gecekondulaşma ise ancak 1954 sonrası filmlerde daha net görülmektedir. İstanbul Geceleri, Kanun Namına, Mahallenin Namusu İffet, Anası Gibi filmlerde alt kesimden insanlar genel olarak Osmanlı mimarisinden kalma, ahşap ve cumbalı evlerin olduğu mahallelerde yaşamaktadırlar. Hatta İstanbul Geceleri filminde, bir evin penceresindeki kafesler dikkat çekmektedir. Halıcı Kız'da ise mahallenin bütün ihtiyaçlarının karşılandığı ve varlıklı kesimlerde görünmeyen bakkal modeli görünür. Bir Şoförün Gizli Defteri ise Osmanlı döneminde önemli bir semt olan Haliç kıyıları ile Balat sırtlarındaki ahşap cumbalı evler görünür. Bu evler artık kentin ayrıcalıklı kesiminin değil, alt sınıftan insanların yaşadığı yerlerdir.

İkinci model de betonarme ya da kerpiçten, günümüzde de karşılaşılan gecekondulaşma tipi tek veya iki katlı evlerdir. 1958 yılında çekilen Altın Kafes, Gönül Kimi Severse filmlerinde, daha önceki yıllarda çekilen ve görülen cumbalı, ahşap evler yerine bugün bildiğimiz anlamdaki betonarme veya kerpiçten evlerin olduğu

gecekondulaşma yapıları vardır. Gönül Kimi Severse filmindeki gecekondu evlerinin duvarlarında, Anadolu'dan kalma bir gelenek olan ve duvara asılan halılar dikkat çekmektedir.

Gecekondu ya da Osmanlı mimarisine yakın ahşap evlerin iç kısımlarında ise fark edilir bir yokluk hali göze çarpmaktadır. Evlerdeki eşyalar lüks olmaktan ve teknolojiden uzak daha çok yaşamsal amaçlara hizmet etmektedir. Yatak, dolap, koltuk, perde gibi eşyalar dışında evlerde farklı eşyalar yoktur.

Buradaki önemli nokta ise 1950 sonrası dönemde artık popüler kültür ve Amerikan Yaşam Tarzının, diğer bir deyişle "Amerikan Tarzı Life Style" durumunun üst sınıfa kadar giderek orta ve alt sınıftan insanların da yaşamına sızmasıdır. Bu durumun en temel nedenlerinden birisi siyasi olarak Demokrat Parti'nin sürdürdüğü politikalarıdır. Ancak kültürel ve gündelik yaşam anlamında Amerikan Life Style tarzının görünen en somut nedeni kitle iletişim araçlarının yayılması ve böylece popüler kültürün artık her kesimden insan tarafından özümsemesidir. Tüketim kültürünün bir ideoloji olarak halk kimliğine yerleşmesi, ekonomik politikaların metalaşması ve "istediğin her şeyi alabilirsin" duygusu ise Anadolu'dan önce İstanbul kent kimliğine hızla yerleşmiştir. İstanbul artık her imkânın ulaşılabilir olduğunu vaad eden, göz kamaştırıcı ve bir o kadar da yıkımlara gebe bir şehirdir (Oktay, 1995: 13-15). Bu durum zaten ilerleyen yıllarda "Taşı Toprağı Altın İstanbul" imgesinin temellerinin atılmasına ve 60'lı yıllardaki yeni göç dalgasının da nedeni olacaktır.

"Resimli Ay'ın Mart-Nisan 1930 tarihli 1 ve 2'nci sayılarında da "Televizyon Yakında Evlere Girecek" adlı yazıda, televizyon denen ve "bir yerden bir yere fotoğraf resim nakline hizmet eden bir aletin radyoya tatbikinin mümkün olduğu" bildirilerek "Öyle ümit edilir ki bir kaç sene içinde televizyon da radyo gibi gayet ucuz bir fiyatla her eve girebilecektir. (...) Bu ihtira radyoya tatbik edilince opera ve tiyatroları eve kadar sokmak ve evi terk etmeksizin hem operayı hem tiyatroyu takip etmek mümkün olacaktır" denilmektedir." (Oktay, 1995: 61)

Osmanlı döneminden kalma geleneksel kültürel doku ile Cumhuriyet rejiminin getirdiği yeni düzen arasında sıkışıp kalan İstanbul kenti, birçok ekonomi paketi, siyasi hamleler ve yapılan düzenlemelerle birlikte Türkiye'nin vitrini konumuna gelmiştir. Bu vitrin, diğer kentlerin aksine oldukça hızlı değişen, gösterişlidir. Özellikle serbest piyasa ekonomisi gibi Türkiye için çok farklı bir yapının sisteme girmesiyle

birlikte artık dış dünya ile etkileşim artmıştır. 1950 yılından başlayarak 1980 yılındaki askeri darbeye kadar lüks ve modern yaşam tarzını benimseyen İstanbul, Amerikan Life Style Tarzı en uç noktalara kadar yaşamıştır. Öte yanda bu yaşam tarzını isteyen, ulaşma çabası içinde olan alt kesim ise pahalı ve lüks sayılan birçok eşyaya, yaşam tarzına sahip olmaya başlamıştır. Buzdolabı, radyo gibi birçok ev eşyası artık alt sınıftan insanların da evlerine girmeye başlamıştır. Bu “lüks ihtiyaçları” karşılamayan halk ise karaborsa, bavul ticareti veya kaçakçılık gibi yöntemlere yönelmeye başlamıştır (Bali, 2018: 17-20). Sonuç olarak bu yeni ihtiyaçların karşılanması hangi yöntemle olursa olsun, 1950-1960 dönemi İstanbul imgesinde artık Amerikan Life Style Tarzı güçlü bir şekilde kendisini hissettirmiş ve dönemin sinemasında da bu durum gözler önüne serilmiştir.

Bu durumun en önemli sonucu ise hangi kesimden olursa olsun, insanların artık saygınlık ve prestij gibi kavramlara, toplumsal yaşamda görünür ve dikkat çekici olma duygusuna sahip olma arzularıdır. Toplumda saygınlık isteyen insanlar, özellikle lüks yaşam hayali kuran alt ve orta sınıftan insanlar için modern ve Amerikanvari bir yaşam, saygınlık için önemlidir (Bali, 2018: 170-171). Bu hayalin en somut göstergesi ise fakir insanların zengin bir yaşam tarzı için sıkışmaları, parçalanmaları veya yıkıma gitmeleridir. Dönemin filmlerine bakıldığında da zaten bu durum hikâyelerin ana ekseninde, neredeyse her filmde bir şekilde kendisine yer bulmuştur.

Üst sınıfın ve soylu kesimin, çoğunluğu oluşturan İstanbul halkından bu denli uzak olması ise yine dönem filmlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Filmlerde de görüleceği üzere gecekondu veya kenar mahallelerde yaşayan insanların evleri, yaşam tarzları ile azınlık olarak görünen ve lüks içinde yaşayan insanların yaşamları birbirine taban tabana zıttır. Hatta bu lüks içinde yaşayan insanlar neredeyse çevrelerinde olan, sokaklarda karşılaştıkları ve evlerinde çalışan alt sınıftan insanları unutmuş gibidirler. Bu durumun sebebi olarak da özellikle Tanzimat Dönemi’nde başlayan ve “aşırı batılılaşma” olarak görülen kültürel dönüşüm yatmaktadır. Yeni Osmanlı aydınları artık 1950’li yıllarda Tanzimat döneminden sonraki “hayattan ve halktan kopuk” kesime dönüşmüştür. Konfor, zevk, gösteriş ve ulaşılmaz olma gibi özelliklerle bezeli bu yeni kesim, geleneksel değerlerden dini inançlara, aile kurumundan gündelik yaşama, sanattan konuşma diline kadar hayatın her alanında ait oldukları İstanbul kültüründen kopmuştur (Mert, 2019: 386-389). Sadece yaşam tarzı değil,

evler, mimari ve evlerin iç dünyasındaki bu uçurum da İstanbul imgesini merkeze alan filmlerde açıkça görülmektedir.

Filmlerde taşradan köylerde, küçük kasabalardaki hikâyelerde ise o yöreye uygun, mimari açıdan Anadolu esintisi taşıyan evler görünmektedir. Hep O Şarkı filmindeki köyde görünen evler bu şekildedir. Halıcı Kız filmindeki Isparta köyündeki evler ise kerpiçten, iki katlı, eski mimariden evlerdir.

Ayrıca yine Halıcı Kız filminde, Gül'ün (Harika Başaran) yolculuk sırasında Eskişehir'e kadar geldiği, dönemin ruhuna uygun olan kara tren bozulus. Eskişehir'den İstanbul'a yapılan yolculukta motorlu tren olarak vurgulanan, modern bir ulaşımdan bahsedilmektedir. Bu durum da yine Anadolu ile İstanbul arasındaki ulaşım ve mimari gibi konularda yaşanan farklı gelişme hızına örnek olarak gösterilebilir.

Beklenen Şarkı gibi filmlerde, bazı hikâyeler anne-baba gibi önceki nesil ile filmin geçtiği zaman üzerinden iki katmanlıdır. Bu filmlerdeki eski dönem mimarisine bakıldığı zaman Osmanlı dönemini anımsatan konaklar ve cumbalı, ahşap evler görünmektedir. Kanlarıyla Ödediler filminde ise bahçeli ve varlıklı bir ev imajı çizen konakta, Osmanlı ve dini geleneklere bağlı babanın ağırlığı hissedilmektedir. Ancak bu bağlılık ile evde yaşayan yeni nesil arasında ciddi bir tezatlık göze çarpmaktadır. Bu noktada, kısa bir dönem içinde 1920'lerden 1950'lere gelindiğinde, İstanbul'un mimariden yaşam tarzına kadar geçirdiği hızlı değişim dikkat çekmektedir. Bu da İstanbul kentinin, özellikle batılılaşma ve siyasi gelişmeler gibi konularda yaşanan değişimlerin çok hızlı yansıdığı bir kent olduğunu göstermektedir.

Özellikle kentin dokusunda geçen bu dönem filmlerinde iç mekânlardaki tezatlık bazı filmlerde net bir şekilde bellidir. Ebediyete Kadar ve Son Beste gibi filmlerde, varlıklı muhitlerdeki bir konağın mimarisi, evin içindeki avize, mobilya gibi eşyalar gelenekseldir. Ancak içindeki piyano, telefon gibi aletler ile kişilerin kıyafetleri batılı tarzıdır. Berduş'ta ise Bedri'nin (Zeki Müren) çalışmaya gittiği, geleneksel tarzda yaşam süren ailenin yaşadığı konağın bahçesinde Batı tarzında heykeller, havuz ve peyzaj çalışmaları görünürken evin içi tümüyle alaturkadır.

İstanbul'da belediyeçilikle başlayan 1930 sonrası dönem ve 1950 Demokrat Parti iktidarı ile hızlanan yol, meydan, köprü, üst ve alt geçit gibi modern kent imajına uygun yapılar bu dönem filmlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Kanun Namına, Hep O Şarkı, Leylaklar Altında, Berduş, Şoför Nebahat filmlerinde geniş yollar, merdiven-

lerle çıkılan büyük ve betondan meydanlar ile köprüler dikkat çekmektedir. Berduş, Kanlarıyla ödediler de ise özellikle devasa elik konstrüksiyon köprüler, bu köprülerin altındaki bölmelerde yaşıyan, zaman geçiren alt sınıftan insanlar görülmektedir.

Kentin genellikle betonlaşan veya eskiden kalan yapılarının dışında kırsalda ve kentin yakınında olan mesafeli yerlerde yeşillik vurgusu yapılmıştır. Leylaklar Altında, Ebediyete Kadar filminde, diğ r filmlere oranla dikkat çeken detaylardan bir tanesi iki tarafı özel bir peyzaj ile ağılandırılmış, geniş ve asfalt yolladır.

İstanbul'un merkez  yerlerinde, boğaza bakan yerlerinde ve lüks semtlerinde görünen geniş, bakımlı yollar, meydanlar alt sınıfın yaşıdığı semtlere ve gecekondü mahallelerine gidildiğinde görülmemektedir. Mahallenin Namusu İffet, Gönül Kimi Severse, Gurbet, Berduş filmlerindeki mahallelerde asfalt yollar yoktur. Bunun yeri-ne topraktan, bakımsız ve toz-duman içindeki yollar dikkat çekmektedir. Ayrıca kentin merkezi yerlerindeki modern ve betondan yapılan meydan algısı mahallelerde, geleneksel olarak bilinen mahalle meydanı şeklindedir. Bu meydan, bütün evlerin baktığı, halkın toplandığı, eğlendiğı veya kavga ettiğı yerler olarak görünür.

Demokrat Parti'nin yol, meydan ve arabalarla daha gelişmiş bir ülke imajına uygun olarak Kanun Namına, Berduş, gibi filmlerde tramvaylar, üstü açık Amerikan arabaları ve yolları kaplayan araç trafiğı dikkat çekmektedir. Özellikle ulaşım sırasında giyimleri, ellerindeki gazete ve tavırlarıyla modern görünümlü insanlar ise Kanun Namına gibi filmlerde dikkat çekmektedir.

Ayrıca yine bu dönem filmlerde dikkat çeken bir diğ r ulaşım aracı da buhar gücüyle çalışan vapurlar ve gemilerdir. Boğazın içindeki Haliç ve Balat kıyılarındaki devasa limanlar, limanların yanı başındaki tamirhane ve tersaneler, tarihi dokuya uygun olan eski tip kayıkların önüne geçmektedir. Hep O şarkı, Berduş, Mahallenin Namusu İffet, Kanun Namına, Kanlarıyla  dediler, Gurbet gibi filmlerde kentin tersane, tamirhane gibi liman bölgelerindeki yaşam ile boğaz manzaralı lüks semtlerdeki yaşam arasında büyük bir uçurum dikkat çekmektedir.

Hep O şarkı filminde ise dikkat çeken bir diğ r önemli ulaşım aracı uçaklardır. Kentin, o dönem için önemli sayılan havaalanı ve uçakla seyahat eden, üst sınıftan insanlar görünmektedir.

3.1.3. İstanbul’da Günlük Yaşam ve Popüler Kültür

Türkiye’nin değişen dinamikleri ile beraber İstanbul’un sadece görünümü, mimarisi değil aynı zamanda gündelik yaşama sirayet eden birçok özelliği de hızla değişime uğramıştır. Bu kimi zaman ağır bir geçiş gibi olsa da büyük oranda kültürel şok etkisinde ani bir değişim şeklinde olmuştur. Özellikle Cumhuriyet’in ilanından sonraki süreçte 1950 yılında değişen iktidar ve siyasi politikalarla birlikte Türkiye artık kültürel kapitalizmin bir parçası haline gelmiştir. İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentler de bu parçanın en görünen modelleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Cantek, 2019: 69).

Gündelik yaşam İstanbul yaşamının iki ana kolunu oluşturan üst/varlıklı/zengin sınıf ile alt/işçi/göçmen sınıflar üzerinden büyük kırılmalara neden olmuştur. Üst sınıf için bu kırılma Batıdan gelen teknoloji, eğlence, müzik ve sanat gibi unsurların çok daha olumsuz yönlerinin kabulü şeklindedir. Alt sınıfta ise bu durum bir bakıma “mahallenin ölümü” imgesiyle değişmiştir. Alt kesimden insanlar artık içinde bulundukları korunaklı mahalle yaşamının içine sığamaz oldular ve gündelik yaşamlarını etkileyen kültürel bir devrimle parçalandılar. Bu parçalanma gerek üst gerekse alt sınıf için aile, ahlak, din, yaşam şekli gibi birçok alanda kendisini hissettirmiştir (Cantek, 2019: 70-72).

İstanbul’un gündelik yaşamını belirleyen bir diğer önemli faktör de göçlerdir. Göçlerle Anadolu’nun çeşitli yerlerinden gelen ve geleneksel olarak yaşam sürdüren insanların büyük ve modern bir kentle yüzleşmesi ile yeni bir değerler bütünü de kendisini göstermiştir. Müzik dinleme kültüründen giyim-kuşama, eğlenme biçimlerinden yemek yeme alışkanlıklarına kadar birçok detay büyük ölçüde değişmiş, özellikle alt sınıfın yaşadığı semtlerde yeni bir ahlaki biçim oluşturmuştur. Aynı zamanda makineleşme, sanayi alanında İstanbul’da açılan fabrikalar, Marshall Yardımı ile ülkeye giriş yapan nakit para, değişen siyasi yapı bütün olarak İstanbul’un yaşam tarzında büyük ve ani değişimlerin temelini oluşturmaktadır (Kaynar, 2019: 541-549). Bu değişimler de Türkiye’nin vitrini olarak kentin, neredeyse her alanında yeni bir imajın oluşmasına nedendir.

Demokrat Parti’nin Amerika ile yaptığı anlaşmalar, İkinci Dünya Savaşı sonrası alınmış olan Marshall Yardımlarının etkileri, iskân çalışmalarının bir anda hızlanması, yolların, köprülerin yapılması ve fabrikaların kontrolsüz bir hızla açılması

dönemin Dünya ekonomisindeki kapitalizmden beslenmektedir. Bu durum da Anadolu'da ve Osmanlı dönemi İstanbul'unda hâkim olan kitle ve geleneksel kültür yerine popüler kültür akımının yer almasına neden olmuştur. Bir bakıma modern yaşamın yansımasıyla bir halk kültürü olan popüler kültür, en çok tercih edilen anlamında kullanılmaktadır (Erdoğan, 2004: 3-4). Değişen ve çehresinde çok farklı renkleri barındıran İstanbul da dönemin popüler kültür akımından en çok etkilenen kenttir.

“Halk olarak adlandırılan serbest kölenin yaşam tarzı onun belirlediği, onun biçimlendirdiği ve onun değiştirdiği bir yaşam tarzı değildir; o yaşam tarzı onunla vardır, onunla yaratılmıştır, ama onun özgür iradesinin ifadesi değildir. Dolayısıyla popüler kültür halkın kültürü değildir. Popüler kültür geniş iş bölümü etrafında kurulan kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültürdür. Bu biçim olmayınca, örneğin teknolojik çoğaltma, seri üretim, tv veya basın olmayınca, bu araçlara dayanan böyle bir kültür biçimi de olmaz.” (Erdoğan, 2004: 4)

Popüler kültürle birlikte hızlı değişen toplumsal yapının 1950'li yıllardaki en güzel özeti, Ayasofya önünde, son model Amerikan arabası ile poz veren insanların olmasıdır. Kent, tarihi ve kültürel geçmişi ile bir anda bütün sokaklarına inen popüler kültür akımının arasında sıkışıp kalmış gibidir. Bu durum, lüks yaşamı benimseyen üst sınıf ve kültürel şokla bütün değerlerini kaybetme noktasına gelen alt sınıf için görece farklı yıkımlara neden olsa da genel itibari ile kitlesel ve olumsuz bir değişimi beraberinde getirmiştir (Öztan-Korucu, 2017: 14-16).

“Şehrin büyüğü güzelliği Bizans'tan Osmanlı'ya, oradan Cumhuriyet Türkiye'sine gelişerek devreden siluetten ilham alır. 1950'lerin İstanbul'u bir yanıyla Batılılaşma heyecanı ile inşaatlar ve meydan düzenlemeleri, öte yandan kendi haline bırakılmış, yıllanmış kenar mahalleleriyle farklı yönleri bakan Janus heykelini andırır.” (Öztan-Korucu, 2017: 17).

Bütün bu değişimlerle birlikte 1950-1960 arasında çekilen ve Türk Sineması'nın da önemli bir dönemine tanıklık eden sinema filmleri, aynı zamanda İstanbul'un gündelik yaşamına ve popüler kültürüne dair fikir vermektedir.

Filmler üzerinden gündelik yaşama dair bir değerlendirme yapıldığında, yine alt ve üst sınıf farkı dikkat çekmektedir. İşçiler, lüks evlerdeki hizmetçiler, mahallelerde yaşayan insanlar gibi alt sınıftan insanların oluşturduğu kesimin gündelik ya-

şamında sürekli bir çalışma ve mücadele tavrı dikkat çekmektedir. Her durum, hayat mücadelesinin zorlukları yahut geleceğe dair büyük hayaller üzerinden kurgulanmaktadır.

Zengin ve varlıklı insanların konumlandığı üst sınıftan insanların gündelik yaşamına egemen olan genel tavır ise eğlenmek, hırsları için savaşmak ve birilerinin hayatını kötü yönde etkileyecek oyunlar kurmak üzerinden ilerlemektedir. Bunun bir örneği olarak yeme içme alışkanlıklarına bakıldığında zaman üst sınıfın, büyük ve gösterişli masalarda, batılı tarzda sofralarda yemek yedikleri görülmektedir. Leylaklar Altında, Altın Kafes filmlerinde boğazda peçete kullanmak, çatal bıçak, kadehlerde şarap ve şık porselenler ile onlara hizmet eden ve yine batılı tarzda giyinmiş hizmetçilerin olduğu yemek yeme alışkanlıkları dikkat çekmektedir. Alt sınıfın ise çok daha salaş masalarda veya mahalledeki küçük sofralarda, kalabalık bir şekilde yemek yedikleri görülmektedir.

Yine dini inanç ve ibadet konularında üst sınıftan ya hiç kimsenin inancı görünmez ya da geleneksel değerlere bağlı, büyüklerin inançlarını az da olsa yaşadıkları görülmektedir. Son Beste’de âşıkların İstanbul’da çok sayıda bulunan belli türbelerde dua etmeleri dışında ibadet anlamında, dinî kimlik anlamında hiçbir bulguya rastlanmamıştır. Ayrıca azınlıklar veya farklı dinden insanların ibadetleri ve inançlarına dair hiçbir örnek durumla karşılaşılmamaktadır.

Gündelik yaşamın en önemli göstergelerinden birisi olan kıyafet ise yine iki sınıf üzerinden değişmektedir. Üst sınıfın, çalışan, ünlü veya konak sahibi varlıklı insanların kıyafetlerinde ise iki farklı tavır dikkat çekmektedir. Birinci kesim son derece Avrupalı kıyafetler giyinmektedir. Fraklar, takım elbiseler, kravatlar, şık takımlar erkeklerin kıyafetlerini yansıtırken kadınların genel olarak tayyör, şık elbiseler, eldiven, şapka giyindikleri dikkat çekmektedir. İkinci kesim ise batılı yaşam tarzını benimsemeyen, genellikle geleneksel değerlere az da olsa bağlı kalan varlıklı ailelerde, özellikle yaşlı kesimde görülmektedir. Fes, örtü, kasket gibi kıyafetlerle geçmiş alışkanlıklarına bağlı kalmaktadırlar. Alt sınıf ise ya bakımsız, eski ve hiçbir özelliği olmayan ya da Osmanlı ve Anadolu tarzına uygun kıyafetler giyinmektedir.

Ayrıca alt sınıftan üst sınıfa yahut taşradan modern kente gelen insanların da kıyafetlerinde değişim görülmektedir. Bir bakıma kıyafet ve tavırla birlikte kişilerde görünen bütün detaylar sınıfsal bir gösterge gibidir. Bir Şoförün Gizli Defteri, İstanbul

Geceleri, Hep O Şarkı, Halıcı Kız gibi filmlerde, kent ya da zenginlik olarak konum atlayan kişilerin kıyafetleri, konuşmaları, beklentileri ve davranışları tümüyle değişmektedir. Hep O Şarkı filminde görüldüğü üzere de İstanbul'a gelmek ya da toplumun üst sınıfı tarafından kabul görmek için şık ve modern, Avrupa veya Amerikan tarzını yansıtan kıyafetler alınmaktadır. Yerel ve geleneksel kıyafetler, İstanbul'un ışıltılı dünyasında kabul görmek için asla yeterli değildir.

Son Beste filminde ise lüks bir eğlenceye katılmanın şartı smokin giyinmektir ve Zeki (Zeki Müren) bu smokini giyinmeden o eğlenceye katılamamaktadır. Yine Berduş filminde, Bedri (Zeki Müren) karakteri sokaklarda yaşarken kasket takmakta, ancak zengin bir evde çalışmaya başladıktan sonra hasır, melon şapka ile bütün tarzını değiştirmektedir. Gurbet filminde ise Zeki (Zeki Müren) ve arkadaşlarının yaşadığı fakirhanede yaşamaya başlayan kadının çuvaldan elbise yapması ve bunun moda olduğunu dile getirmesi dikkat çekicidir. Özellikle dönemin İstanbul yaşamındaki moda ve popüler olanla ironi yaratması açısından önemlidir.

Beklenen Şarkı, Lüküs Hayat filminde alt sınıfın klasik Osmanlı dönemindeki delikanlılar gibi giyindikleri görülürken üst sınıf son derece Avrupai bir tarzı benimsemiştir. Halıcı Kız'da köydekilerin geleneksel kıyafetleri ve İstanbul Geceleri'nde, Anadolu'dan gelen Şaban (Vahi Öz) ve Recep'in (Ziya Keskiner) kıyafetleri, turistik bir gezideki kostüm gibi ilgi çekmektedir. Hep O Şarkı filminde kentten gelenlerin kıyafetleri şık ve Avrupa tarzında iken köyde yaşayanların kıyafetleri yöreseldir. Özellikle o yıllarda moda olmaya başlayan kürk, şapka, abartılı takı kullanımı dikkat çeker. Mahallenin Namusu İffet'te üst sınıf kadınlar oldukça gösterişli giyinirken mahallede yaşayan kadınların basma elbiseleri vardır.

Son Beste, Berduş, Leylakların Altında, Ebediyete Kadar, Altın Kafes, Bir Şöförün Gizli Defteri örneklerinde ise genel olarak zengin ve varlıklı kesimden insanların son derece pahalı, şık gösterişli kıyafetleri dikkat çekerken mahallelerde, gecekondualarda yaşayan insanların özensiz, kirli, ucuz elbiseleri ön plandadır.

Kırık Plak, Ebediyete Kadar, Leylaklar Altında gibi filmlerde özellikle varlıklı, zengin erkeklerin Avrupa'dan gelme, popüler bir alışkanlık olan "Ropdöşambır" giyindikleri görülmektedir. Ebediyete Kadar, Anası Gibi filmlerinde dönemin Avrupa modasına uygun şortlar, mayolar kadınların günlük ve eğlence zamanlarındaki kıya-

fetleridir. Son Beste filminde pantolon giyinen kadın ata binerken, Anası Gibi’de pantolon giyinen kadının bisiklet sürmesi dönemin İstanbul imajı açısından önemlidir.

Yine bu filmlerde pipo içen erkeklere rastlamak mümkündür. Kanlarıyla Ödediler de ise Osmanlı döneminin en önemli kahvehane kültürü olan nargile içen insanlar görünür.

Ayrıca neredeyse incelenen bütün filmlerde önemli bir nokta ise kurumsal firmalarda, kamu kuruluşlarında ve resmi makamlarda çalışan insanların genellikle erkek olmasıdır. Bu erkekler ise takım, kravat, yelek ve melon şapka gibi kıyafetler giyinmektedir. Beyaz yaka olarak tabir edilen kesimden herkes artık batılı kıyafetleri kullanmaktadır.

İstanbul kentine özgü olan ve özellikle 1950 yıllarına damga vuran Fransız ekolü eğlenceler neredeyse birçok filmde karşımıza çıkmaktadır. Ev partileri, otellerin lobilerindeki toplantılar veya gece kulüplerindeki eğlenceler üst sınıfın temel eğlence alışkanlıklarıdır. Semt olarak da İstanbul’un önceki yıllarından kalma bir alışkanlıkla Pera olarak bilinen bölge, Galata, Sarıyer gibi bölgeler eğlencenin merkezi olarak görülmektedir. Ancak bu eğlenceler genel olarak ahlaksız yaşamın, kötü alışkanlıkların ve iyilerin yaşamlarındaki kötü olayların başlangıcı olarak gösterilmektedir.

Lüküs Hayat filminde, lüks konağın sahibinin düzenlediği maskeli balo tümüyle Avrupa tarzıdır ve dönemin İstanbul’unda dikkat çekmektedir. Ancak maskeli balodaki kıyafetler Osmanlı paşaları, fesli adamlar, Mısırlı zenginler gibi, Avrupa’nın 19.yüzyıldaki oryantalist yaklaşımına benzemektedir. Kanun Namına filminde daire ya da villa tipi evlerdeki, alkol ve sigara dumanları altındaki zengin eğlenceleri dikkat çeker. Ancak bu eğlenceler ahlaksız, sahte ve kötücül olarak gösterilmektedir. Özellikle Kanun Namına, Hep O Şarkı, Anası Gibi filmlerinde uyuşturucu kullanımı, üst sınıfın eğlence alışkanlıklarında egemen bir alışkanlık olarak gösterilmektedir.

Birçok filmde İstanbul’un gece hayatının kulüplerde yoğunlaştığı görülür. Özellikle vals, tango gibi dansların yapıldığı, dansözlerin gösteri yaptığı eğlencelere örnek olarak Mahallenin Namusu İffet, Kanlarıyla Ödediler gösterilebilir. Gece kulüplerindeki eğlencelerin genellikle olumsuz gösterildiği filmlerin aksine Kırık Plak filmindeki ortam son derece saygılı, nezih ve ideal olarak gösterilmiştir. Olumsuz gazino ve eğlence hayatının aksine Kırık Plak filmindeki olumlu imajın nedeni ise biz-

zat Zeki Müren'in sinema filmlerinin ve plak satışlarının başarılarını gazino yaşamına yansıtmasıdır. İyi bir müzik eğitimi alan Zeki Müren, 1953 yılında Beklenen Şarkı filmiyle birlikte şöhretin kapılarını aralar ve daha da önemlisi halkın sevgisini kazanmaya başlar. Giderek dikkat çeken ve sahne hayatında da boy göstermeye başlayan Zeki Müren, filmlerdeki başarısının da etkisiyle sahip olduğu modern ama alaturka formu kendi tarzında yorumlayarak gazino yaşamına aktarmıştır. Bu aktarımın temelinde ise gazinoların üst ve zengin, şımarık kesimin pervasızca eğlendiği bir mekânın ötesinde, müziğin ve eğlencenin özel bir alanı olduğunu ispatlama çabası bulunmaktadır (Çak-Beşiroğlu, 2013: 78-82). Zeki Müren'in bir oyuncu, müzisyen ve besteci olarak İstanbul'un gazino ve sinema dünyasında kurduğu bu denge, ilerleyen bölümde daha ayrıntılı ele alınacaktır.

Dönem filmlerindeki gazino kültürünün negatif ve olumsuz yönünün bu kadar çok vurgulanmasının bir diğer sebebi de Türkiye'de ve özellikle İstanbul'da çok sayıda gazino olmasıdır. Önemli bir müzisyen olan Sadun Aksüt'ün kitabında da belirttiği üzere İstanbul için gazinolar yaşamın önemli bir parçasıdır.

"Yurdun her şehrinde olduğu gibi, İstanbul'da da halkın ilgisini en çok çeken eğlenceler çalgılı gazinolardır. Fasıllarıyla, solistleriyle, dansözleriyle, folklorcularıyla, orkestralarıyla, şovmenleriyle ünlü pek çok gazino vardı İstanbul'da..." (Aksüt, 2017: 147)

Gerek klasik alaturka fasılların gerekse modern ve batılı müziklerin, gösterilerin ve sanatçıların yer aldığı bu gazinoların 19. yüzyıla kadar uzanan temelleri olsa da özellikle Cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki değişim şoku bu kültürü de derinden etkilemiştir. Zeki Müren, Kırık Plak gibi birçok filminde İstanbul imgesi bağlamında kullandığı gazino hayatını nezih, kaliteli ve bir müzik yuvası şeklinde kullanmıştır.

Hep O Şarkı, Anası Gibi filmlerinde üst kesimden insanların, İstanbul imgesine uygun bir eğlence anlayışı ise yat gezileri ve yatlarda verilen partilerdir. Yine İstanbul'un boğaz ve deniz unsurlarına uygun olarak Mahallenin Namusu İffet de plaj, deniz kenarındaki kafelerde düzenlenen eğlenceler dikkat çekmektedir. Leylaklar Altında filminde ise İngiltere'den gelen bir alışkanlık olan beş çayı, varlıklı sınıf için oldukça keyifli ve popüler kültüre örnek olarak gösterilecek etkinliktir. Gönül Kimi Severse, Bir Şoförün Gizli Defteri'nde ise Beyoğlu semtinde sinemaya giden, tatlıcılarda zaman geçiren gençler görülür.

İstanbul gecelerinin en büyük eğlencelerinden birisi de düzenlenen büyük balolar, kokteyller ve davetlerdir. Batı orkestralarının müzikleri eşliğinde eğlenen üst sınıfın gösterildiği filmlere örnek olarak Ebediyete Kadar, Son Beste, Leylaklar Altında gösterilebilir. Ev partilerine örnek olarak da Anası Gibi, Berduş gibi filmler gösterilebilir. Bu ev partilerinin son derece ahlaksız ve kötü alışkanlıklara uygun yerler olması dikkat çekicidir.

Türküler veya yöresel müziklerle, bağlama, ut gibi yerel enstrümanlarla yapılan eğlenceler ise genellikle salaş meyhanelerde, cezaevlerinde, mahallelerde görülmektedir. Kanlarıyla Ödediler, Gönül Kimi Severse filminde bağlama ile türküler söyleyen insanlar dikkat çekmektedir. Son Beste filminde de Zeki Müren'in, bir bağlama eşliğinde Anadolu havası okuduğu görülmektedir.

Filmlerdeki tavır ve ilişkiler ise genellikle iki uçta gösterilmektedir. Kanun Namına, Mahallenin Namusu İffet, Kanlarıyla Ödediler, Anası Gibi filmlerindeki kadınların ve erkeklerin oldukça rahat, ahlaki duygulardan yoksun davranış kalıpları rahatsız edici gösterilir. Özellikle seks olgusu, kişisel bir özgürlük ve istek değil aksine yozlaşmanın, ahlaksızlığın göstergesi şeklindedir.

Alt sınıfın ilişkilerinde ise genellikle dedikodu, lüks ve gösterişli yaşama dair hayaller ile para üstüne birilerini tuzağa düşürme görülürken bazı filmlerde, alt sınıfın ikili ilişkilerinde vurgulanan temel duygular dostluk ve güvendir. Mahallenin Namusu İffet, Lüküs Hayat, Şoför Nebahat filmlerinde, özellikle mahalle yaşamında sürekli dönen dedikodular, yozlaşmış aile ilişkileri ve görgüsüz insanlar dikkat çekmektedir. Ayrıca Kanlarıyla Ödediler gibi filmlerde yine alt sınıfın yaşam tarzı ve ilişkilerinde ezilmişlik, sıkışma, çaresizlik vurgusu ön plandadır. Altın Kafes, Berduş, Gurbet gibi filmlerde ise alt sınıfın yozlaşmış ya da görgüsüz gösterilen davranış modelinin aksine, dostluğun, birlikte eğlenmenin vurgusu yapılmaktadır.

Sınıfsal ayrımın İstanbul kent imgesi bağlamında ele alındığı bu dönem filmlerinin birçoğunda alt sınıftan insanların, üst sınıftan yaşamlara özendiği, bu yaşama uyum sağlamak ve kavuşmak için olumlu ya da olumsuz birçok yol seçtiği görülmektedir. Kanlarıyla Ödediler, Mahallenin Namusu İffet, Lüküs Hayat gibi filmlerde paranın gücüyle sınıf atlamak isteyen insanların komik ya da trajik öyküleri dikkat çekmektedir. Halıcı Kız filmindeki sınıfsal atlama daha çok kültürel bir değişim, Anadolu'nun geleneksel ve eski değerlerinden kurtulup İstanbul'un vaad ettiği ışıltılı ve lüks

dünyaya kavuşma şeklindedir. Ancak birçok filmde görüldüğü üzere sınıfsal olarak yükselmek, değişmek ve o ısıtılı dünyaya ulaşmak isteyen neredeyse bütün kahramanlar, bu amaçlarını ya gerçekleştiremez ya da gerçekleştirmek uğruna çok fazla şey kaybeder.

Evlerde, meyhane veya işyerlerinde, duvarlara asılan ve artık popüler kültürün kendini göstermeye başladığı afişler, posterler önemli bir ayrıntıdır. Lüküs Hayat ve Altın Kafes filmlerinde ev, meyhane gibi mekânların duvarlarındaki film afişleri dikkat çekmektedir. Dönemin magazin ve lüks yaşam popülerliğinin bir göstergesi olarak Kanun Namına filminde sokaklardaki kozmetik ürünlerinin reklamları dikkat çekmektedir. Bu reklamlar gerçekten filmlerin sponsorluğu veya sokaklarda var olan afişlerin denk gelmesi olabilir. Altın Kafes, Kırık Plak, Gurbet ve Berduş da ise dergilerin, maç bilgisi veren gazetelerin, futbolculara ait afişlerin işçi sınıfının, mahalle yaşamının bir parçası olduğu görülmektedir.

Gündelik yaşam ve popüler kültür öğelerinin yaşamın her alanında kendisini gösterdiği İstanbul, Türkiye'nin batıya açılan kapısı olmakla birlikte Anadolu yaşam tarzının da göçlerle birlikte güçlü bir şekilde hissedildiği bir kenttir. Bunun yanı sıra Osmanlı döneminden gelen kültürel ve geleneksel öğeler ile 1950 yılının İstanbul yaşamında bir kaos, karmaşa ve birbirinden farklı seyreden kültürel gelişmelerin olduğunu genel anlamda ifade etmek mümkündür.

3.1.4. İstanbul'da Kültürel Çeşitlilik, Azınlıklar ve Dil

Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan ve kozmopolit bir yapıdaki İstanbul, birçok farklı dilden, dinden ve etnik kökenden insanın yaşadığı bir nüfus popülasyonuna sahip olmuştur. Buna ek olarak Bizans İmparatorluğu döneminden kalan ve limanlar, ticaret gibi nedenlerle kentin içinde yaşayan çok farklı milletten insan yaşamıştır. 1885 yılında, İstanbul'daki bir nüfus sayımına göre nüfus dağılımı dinlere göre şu şekildedir: Müslümanlar %44, Ortodoks-Rum %17, Ermeni %17, Yahudi %5, Katolik %1. Ayrıca çok sayıda Bulgar, Latin, Afrikalı, Çerkez, Laz, Kürt gibi diğer etnik gruplardan insanlar yaşamaktadır (Çelik, 1996: 33-34). Kentin 19. yüzyıldaki bu kozmopolit yapısı, kültürel özelliklerin, dinsel ritüellerin, dil kullanımının ve geleneklerin de aynı şekilde çeşitlenmesinin temelini oluşturmuştur. Aynı zamanda İstanbul'un coğrafi olarak belli kesimler tarafından bölünmesine, her kesimin yaşadığı belirli bir alan olmasına neden olmuştur. Galata ve Pera olarak bilinen bölgelerde

gayrimüslimler, farklı etnik kültürden tüccarlar ve kentin ileri gelen aileleri yer almıştır. Tarihi yarımada olarak bilinen bölgede genellikle saray ve çevresi yerleşirken, Üsküdar gibi Anadolu yakasında ise Müslümanlar yaşamıştır (Kuban, 1998: 21-24).

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte ani bir değişim yaşayan İstanbul'un, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Fransızlar, İtalyanlar, Almanlar ve İngilizler tarafından işgal edilmesi önemlidir. 1918 yılından 1923 yılına kadar süren filli ve resmi işgal sırasında özellikle bu ülkelerden insanların, askerlerin, ailelerin ve tüccarların kente akın edip yerleşmesine de olanak tanımıştır (Criss, 2016: 15-18). Bu durum aynı zamanda kültürel olarak ve dil açısından da var olan çeşitliliğin daha da artmasına neden olmuştur.

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte gayrimüslim olarak adlandırılan azınlıklar için karanlık on yılı sayılan 1950'ler de başlamıştır. Özellikle 6-7 Eylül olaylarının yaşanmasına neden olan Kıbrıs sorunu önemli olayların temelini atacaktır. Demokrat Parti'nin milliyetçi ve siyasi İslam odaklı politikalarıyla gündem giderek gerilmiştir. Kıbrıs sorunu sürerken Selanik'te yaşanan ve Atatürk'ün evinin bombalandığı haberleriyle zirve noktasına ulaşarak İstanbul'daki azınlıkları hedef olan saldırılarla birlikte kentteki kozmopolit yapının renkli dönemi de sona ermiştir (Öztan-Korucu, 2017: 357-371). Özellikle Rum ve Ermeni kökenli, Hristiyan inancından kişilerin ibadet, yaşam tarzı ve dil gibi konularda ciddi baskılara uğradığı 1950 döneminde birçok kilise de yıkılmış ya da restore edilerek farklı alanlarda kullanılmıştır (Kaynar, 2019: 355-377).

1950-1960 dönemi Türk Sineması'ndaki kültürel çeşitlilik ve azınlık yansımaları ise dönemin siyasi gerginliklerinin bir sonucu olarak kısıtlı bir çerçevede karşımıza çıkmaktadır. Neredeyse bütün filmlerde azınlıklara tiplere ve komedi düzeyinde yer verilirken Anadolu'nun kültürel zenginlikleri bir turistik öğe boyutunda kalmaktadır.

İstanbul Geceleri filminde kırsal kesimden gelen iki köylünün hikâyesine yer verilirken onların gittiği gece kulüplerinde Azeri şivesiyle ve Karadeniz ağzıyla, Doğu Yöresinden türküler söylenmektedir. Ancak bu türküler, kültürel çeşitliliğin simgesi olarak değil, sıradan bir eğlence dünyasının parçası olarak kullanılmıştır. Gurbet ve Şoför Nebahat filmlerinde de Anadolu'nun birçok ilinden göçle İstanbul'a gelen ve alt

kesimi oluşturan insan manzaralarına yer verilir. Evsiz, işsiz ve çaresiz insanların resmedildiği filmde, kültürel bir çeşitlilikten çok göç sorununa gönderme vardır.

Kanun Namına filmindeki hizmetçi Eleni ile kendisini Amerikan Haluk olarak tanıtan ve Leylaklar Altında filminde bazı cümleleri İngilizce konuşan Avrupa özentisi bir Türk dışında farklı bir kültürel kimliğe rastlanmaz. Kanlarıyla Ödediler, Ebediyete Kadar, Bir Şoförün Gizli Defteri filmlerinde üst sınıftan kişiler birbirlerine Mösyö, Monşer gibi kelimeler kullanmaktadır. Bir bakıma üst sınıfın Avrupa, özellikle İngiliz ve Fransız özentisi tavrı olumsuz bir çerçevede gösterilmektedir. Kırık Plak filmi gibi birçok filmde de Avrupa tarzı yaşam biçiminin zengin, şöhretli insanların yaşamındaki yansımaları görülmektedir. Annemi Arıyorum filmindeki Avrupa özentisi yaşam tarzı, Madonna benzeri sarışın kadın üzerinden verilmektedir.

Leylaklar Altında filminde eve gelen özel kuaför ve hizmetçi Rum'dur. Ayrıca Beklenen Şarkı'da Rum kökenli konağın bahçıvanı ile Hep O Şarkı'da ise Ermeni Verjin (Bedia Muvahhit) adında bir kadın ile Fransız bir kadın masör ve İtalyan bir müzik hocası vardır. Ebediyete Kadar filminde ise ev sahibesi kadın Madam Kolina'dır. Son Beste filmindeki Rum adam ve Berduş filmindeki sarhoş bir Rum dışında, azınlıklar genelde komedi unsuru olarak, fonda kullanılan tiplerdir.

Hep O Şarkı filminin ilk bölümünün taşrada geçmesinden kaynaklı, Anadolu'ya özgü zenginlikler ve kültürel özellikler bir belgesel edasıyla gösterilmektedir. Şehirden gelen şımarık ve zengin kızın, bütün bu renklerden haberi yoktur. Düğün alayı, davul zurna, silahlarla gelin karşılama gibi kültürel öğeler, şehirden gelenler için uzak ve hayret verici olaylar şeklinde gösterilmektedir. İstanbul Geceleri gibi Hep O Şarkı filminde de Anadolu, İstanbul'un uzaktan baktığı, uzak bir kültürdür. Halıcı Kız filmi Isparta'da başlayıp Eskişehir ve son olarak İstanbul'a uzanmaktadır. Özellikle halı dokuyan, giyim kuşamdan yaşam tarzına kadar Anadolu'nun kültürel yapısını yansıtan Gül, İstanbul'a geldiğinde artık kültürel donanımlarından uzaklaşmıştır.

Arap kültürü ve Oryantalist etkiler açısından bakıldığında zaman zaman bazı filmlerde dansöz ve Arap müziklerinin kullanıldığı görülmektedir. Olumsuz bir çerçevede, gece hayatının bir parçası olarak gösterilen bu kültürel yapı Mahallenin Namusu İffet filminde Arap ve Batı kültürünün ayrımı net bir şekilde görülmektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosundan kalan ve İstanbul'un, eski dönemlerinde yaşamın bir parçası olan Arap ve Afrikalı kölelerin uzantısı olarak kullanılan Arap Bacı tiplmesi ise bazı filmlerde, bir fon ve komedi unsuru olarak kullanılmaktadır. Beklenen Şarkı, Kanlarıyla Ödediler, Son Beste, Anası Gibi ve Altın Kafes filmlerinde karşılaşılan Arap Bacı figürü, önemli bir karakter değil, tipleme ve komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Kültürel çeşitlilik açısından bakıldığında neredeyse bütün filmlerde, gece-kondularda yaşayan ve zor koşullarda çalışan alt sınıfın Anadolu'ya özgü gelenekleri yaşatmaya çalıştığını, ancak bunun da genellikle övülen bir durum olmadığı görülmektedir. Üst sınıftan, varlıklı ve zengin ailelerde ise kültürel öğelere sahip çıkanlar genellikle ailenin yaşlılarıdır.

İstanbul'a ait olan önemli kültürel dinamiklerinden birisi de "dil" daha doğru bir anlatımla "İstanbul Türkçesi" olarak bilinen dil yapısıdır. Osmanlı dönemindeki Saray dilinin bir uzantısı olarak, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden sonra yerleşmiş bir dil yapısıdır. Günümüz yazı dili Türkçesi'nden farklıdır ve İstanbul Ağzı şeklinde tanımlanmaktadır. Özellikle Cumhuriyet dönemindeki "Türklük" imgesi, sade ve Farsça, Arapça gibi dillerden koparılmış, taze bir dil arayışını da birlikte getirmiştir (Gümüşkılıç, 2012: 58).

1950 dönemi İstanbul'unda, özellikle sinema, roman, şiir ve tiyatro gibi dile dayalı sanatlardaki Türkçe kullanımı, 20. yüzyılla birlikte başlayan bir İstanbul ağzının da yerleşmesine olanak tanımıştır. Ayrıca Fransa'nın dilden sanata, hukuktan günlük yaşama birçok alanını örnek alan Cumhuriyet sonrası siyasi, sanat ve bilim insanları da bu dilin oluşmasına neden olmuştur (Gümüşkılıç, 2012: 59-60). Sonuç olarak 1950 dönemine gelindiğinde, özellikle sinema filmlerindeki İstanbul Ağzının diğer kültürel, siyasi ve tarihsel gelişmelerden beslendiği görülmektedir.

İncelenen 20 film üzerinden değerlendirildiği zaman bütün filmlerde iki ana dil kullanımı dikkat çekmektedir. Varlıklı/zengin ve kentli sınıfın temiz bir Türkçe, İstanbul Ağzı kullanılırken alt sınıftan, fakir ve işçi sınıfından kişilerin ise genellikle mahal-le kültürünün bir parçası olarak argo kullandığı tespit edilmektedir. Bazı filmlerde yerel ağızlar, Anadolu'ya özgü şiveler dikkat çekerken bu dil kullanımı, komedi unsuru olarak yer almıştır.

3.1.5. Filmlerdeki Müzik ve Dans Kullanımı

1950'li yıllardaki İstanbul, sadece giyim-kuşam, gündelik alışkanlıklar, dil ve kültürel yaşam üzerinden değil aynı zamanda müziğin ve dansın kullanılması açısından da ülkenin vitrini görevini üstlenmiştir. Kentin birbirine yakın ama kültürel olarak uçurumlarının olduğu eğlence anlayışı, gece yaşantısı bazı bölgelerde batılı tarzda sürüp giderken bazı bölgelerde de tam bir Alaturka havasında geçmektedir. Filmlerde kullanılan Türk ve Batı müziği eserlerinin yanı sıra danslarda da modern, Avrupalı danslar kadar yoğun olmasa da yerel danslara da yer verilmektedir.

1950 döneminde, birbirinden farklı müzik tarzlarının, radyo, gramfon gibi teknolojik gelişmelerle kitlelere ulaşmasıyla birlikte Türkiye'de ve özellikle İstanbul'da birbirinden farklı müzik zevkine sahip grupların oluşmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra 1950 yıllarında başlayan geleneksel tüketim kalıplarına ek olarak kapitalizmin getirdiği kültürel şokla birlikte modern tüketim alışkanlıkları da İstanbul'da kendisini hissettirmiştir. Özellikle alaturka ve alafranga ikilemi, 1950 yıllarında bir ayrıma neden olarak, giderek halk arasında bölünmelere neden olmuş, bazı durumlarda da karma müzik ve dans kültürünü beraberinde getirmiştir (Erol, 2002: 84-85).

Müzik ve dansın, 1950-1960 dönemi Türk Sinemasındaki yansımalarının net bir şekilde görüleceği alanlar ise eğlence mekânlarıdır. Özellikle alaturka ve alafranga arasındaki ikilemi bir karma olarak sunan "gazino" kültürü, 1950'lerin en popüler eğlence mekânları olmuştur. Türk Sanat Müziğinden Halk Müziğine, kanto, tango, rock&roll gibi türlerden popüler olan şarkılara kadar geniş bir yelpazeye sahip gazinoların yarattığı bu kültür, kentin dans ve müzik alışkanlıklarını da belirlemiştir (Erol 2002: 85).

İstanbul'da 19. yüzyıldan itibaren başlayan piyasa müzikleri dalgasının sonucunda 1950'lere gelindiği zaman Geleneksel Sanat Müziğinin de giderek sanat düşüncesinden çok eğlence aracına dönüştüğü görülmektedir. Zamanla "kentsel eğlence müziği" olarak halkın büyük kesimine hitap eden bu müzik kültürü açık alanlardaki eğlencelerden kahvehane, meyhane gibi alanlara sıçramıştır (Oransay, 1976: 113-116). Saray eğlencelerinden kişisel alanlara kayan bu eğlence kültürü Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadın ve erkeğin aynı anda, aynı mekânda eğlenebildiği etkinliklere dönüşmüştür. Cumhuriyet Baloları ile başlayan batılı eğlenme şekli,

halkın tamamını değil, belli bir kesimin eğlence anlayışını ve büyük kentlerin müzik altyapısını oluşturmuştur. Aynı zamanda tango türünün Türkçeleştirilmesi ile birlikte Lüküs Hayat gibi operetlerin popülerleşmesi ile yeni bir müzik kültürü ortaya çıkmıştır (Tekelioğlu 2006: 110-111).

1900'lü yılların başlarından gelen alışkanlıklar sonucunda İstanbul artık belli semtlere göre eğlence ve müzik zevkini oturtmuştur. Pera olarak bilinen Beyoğlu bölgesinde Batılı eğlence mekânları olan gece kulüpleri, parti mekânları ve kafeler hâkimdir. Şehzadebaşı, Balat gibi semtlerde ise alaturka olarak bilinen sazlı sözlü eğlenceler yer almıştır. Bir yandan yerli sanatçıların popülerleştiği eğlence ortamları ile Avrupa ve Amerika kökenli sanatçıların ve müziklerin benimsendiği mekânlarla karma bir yapı ortaya çıkmıştır. Özellikle "Çalgılı Gazinolar" olarak bilinen mekânlar ise bu iki farklı eğlence kültürünün bir harmanı olarak hizmet vermeye başlamıştır. Alaturka ve Alafranganın harmanlandığı gazinolar artık 1950'li yılların İstanbul'daki ana eğlence mekânları olmuştur (Bengi, 2016: 67-68).

Müzik ve dans kültürünün filmler üzerinden çözümlenmesindeki bir diğer önemli unsur, İstanbul yaşamındaki insanların "serbest zaman", "çalışma zamanı" ve "eğlence zamanı" konusunda yaşadıkları değişimdir. Serbest zaman, günlük yaşamın ihtiyaçlarının karşılandığı, sosyal etkileşimin olduğu yaşamsal zaman dilimidir. Ancak kapitalizm ve küresel kültürün gelişmeye başladığı 1950'li yıllardan itibaren serbest zaman artık ortak hareket edilen, ortak eğlenilen bir zaman algısına dönüşmüştür. Böylece eğlenmek, sosyalleşmek, müzik dinlemek ve dans etmek gibi bireysel eğlenceler artık kitlelere uyum sağlamak, onlardan olmak algısını da beraberinde getirmiştir (Aydoğan 2000:163).

1950-1960 dönemi filmlerinde görülen ilk ve en önemli noktalardan birisi, bu kitleye dâhil olma duygusu, çabasıdır. Üst sınıftan ve varlıklı insanların aynı müzik zevklerine, dans kültürüne sahip olması beklenirken buna uymayan ve alaturka kalan bir kişi kitleden dışlanmaktadır ya da dalga konusu olmaktadır. Aynı zamanda filmlerde üst sınıfın sanki sürekli eğleniyormuş ve bununla zaman geçiriyormuş hissine karşılık alt sınıfın eğlenme anlayışı yok denecek kadar azdır. Filmlerde mahalle, meyhane gibi mekânlardaki eğlenme alışkanlığının bağlı olduğu kesim ile gazinolarda, kulüplerde eğlenen kesimin alışkanlıkları taban tabana zıttır.

Dönem filmlerindeki müzik kullanımında ilk önemli nokta açılış, jenerik müzikleri ve film içerisindeki fon müzikleridir. İstanbul Geceleri filmi Geleneksel Türk Sanat Müziği eserleriyle açılmaktadır. Kanun Namına filmi bir tango müziği ile açılırken kötü, olumsuz sahnelerde yeni moda Avrupa şarkıları kullanılmaktadır. Mahallenin Namusu İffet filmi Cezayir’de başlayan bir hikâyeye sahip olduğu için Arap müzikleri ve dans eden bir oryantal ile açılır. Halıcı Kız’da fon ve açılış müzikleri çok daha alaturka şarkılardan seçilmiştir. Kanlarıyla Ödediler, Leylaklar Altında filmi batı klasik müziği eşliğinde açılırken sahne geçişleri, üst sınıftan insanların yemek yedikleri sahneler de aynı türde şarkılarla desteklenmektedir. Gönül Kimi Severse bir ut taksimi ve alaturka müzikle açılır.

Son Beste ise Osmanlı döneminden bir musiki eseriyle açılırken filmin genelinde kullanılan güçlü bir müzik ve dans kullanımı dikkat çekmektedir. Zeki Müren yorumuyla açılan Kırık Plak, Gurbet ve Berduş’ta da geçiş müzikleri ve ara sahnelerde sıklıkla musiki eserlere yer verilmektedir. Bunun en temel nedeni ise filmin, dönemin en ünlü şarkıcısı olan Zeki Müren üzerinden biçimlendirilmesidir. Anası Gibi filminde açılış, fondaki müzikler ve jenerikler klasik batı müziğinden seçilirken, aynı müzikler filmdeki olumsuz sahnelerde de kullanılmaktadır.

Bir operetin hikâyesinden uyarlaması yapılan Lüküs Hayat genelinde kullanılan müzik türü ağırlıklı olarak tangodur. Maskeli balo sırasında, tümüyle batı enstrümanları eşliğinde çalınan müziklere ek olarak Flamenko ve Tango gibi danslar yapılırken bir noktada revü dansçıları bir gösteri yapmaktadır. Bu gösterişli dünyanın aksine İstanbul Geceleri’nde meyhanede eğlenen insanların dinlediği müzikler ut eşliğinde sanat müzikleri ve dansları ise göbek havasıdır. Kanun Namına içerisinde yerel dans ve müzikler kullanılmakta, Azeri müzikler, Kafkas halk oyunları ekipleri, Şeyh Şamil, İç Anadolu türküleri gece kulübündeki eğlencelerde, seyirlik olarak gösterilmektedir. Beklenen Şarkı’da gece kulübünde revü yapan kadınların yanı sıra Telgrafın Telleri gibi İstanbul türküleri ile danslar edilmektedir. Dramatik bir anlamı bulunmayan bu müzik ve dans kullanımı daha çok kültürel çeşitliliğe vurgu yapmak içindir. Kanlarıyla Ödediler filminde bir yanda tango ve vals danslarıyla eğlenen üst sınıfın yanı sıra öte yanda kanun, ut, klarnet ile eşlik edilen musiki eserleri ile daha geleneksel eğlenceleri benimseyen altsınıftan insanlar görünmektedir. Şoför Nebahat içerisinde de sıklıkla Türk müzikleri, oryantal danslar ve Arap müziği esintileri

kullanılsa da çello ve piyano eşliğinde dans eden üst sınıftan insanlara da yer verilmektedir.

Anadolu coğrafyasından müziklerin ve dansların kullanıldığı Hep O Şarkı filminde bozlak söylenirken, hikâyenin Anadolu'da köyde geçen bölümlerinde, hikâyeden bağımsız olarak gösterilen gelin alayı ve halk oyunları bulunmaktadır. Bir müzik okulunun da hikayeye dahil olduğu Beklenen Şarkı filminde çok sesli bir koro ile hem sanat müziği eserleri hem de klasik batı müziği eserleri bir sentez olarak çalınarak söylenmektedir. Son Beste filmi ise Türk Müziği eserlerinin piyano eşliğinde çalınarak söylendiği, ariyaların daha çok bir komedi unsuru olarak kullanıldığı, tango ezgilerine de yer verilen bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Halk oyunları ekiplerinin gösterileri ve halk müziğinden eserler de yine bu film içerisinde kullanılmaktadır.

Arabesk müziğinin kültürel bir dinamik olarak 1950 döneminde varlığını iyice hissettirmesi ise yine İstanbul imgesini çözümlemek açısından önemlidir. Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren, kaliteli formlarında olmasa da batılı müziğin İstanbul'da ve özellikle saray çevresinde kullanılmasıyla başlayan dönemde Cumhuriyet döneminin Avrupa modelini benimseyen tavrı da etkili olmuştur (Stokes, 2020: 141-143). Kültürel, sosyal ve ekonomik olarak Türkiye ve özelinde İstanbul kentinde başlayan büyük değişimin kaos etkisi, zamanla Türk Müziğinde de etkisini göstermiştir.

"İçine girilen bu kaos yaşamın her alanında olduğu gibi sanat alanında, özellikle de müzikte belirgin bir biçimde yaşanmaya başlanmış, kendi içinde tutarlı ve köklü bir geleneğe sahip geleneksel klasik Türk müziği bu yeni konumdaki insanın beğeni düzeyine, haz gereksinimine yanıt veremez olmuştur. Bu da ister istemez müzikte yeni arayışlara gidilmesini gerektirmiştir. Ancak bu arayışlar toplumsal, siyasal, kültürel vb. koşulların da etkisiyle giderek başlangıçtaki amacından saptırılmış ve arabeske gelip dayanmıştır." (Güngör, 1993: 51)

Yukarıdaki genel etkilerin yanı sıra Türk Müziğinin eğitimde ve radyo gibi yerlerde yasaklanması bu süreci hızlandırmıştır. Modern ve Avrupai Cumhuriyet tarzını benimseyemeyen Anadolu insanının büyük bir hızla büyük kentlere göç etmesi, oluşan gecekondu bölgelerinde yeni ve daha farklı müzik arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Ayrıca 1930 yılından itibaren gösterilmeye başlanan Mısır yapımı filmlerin geniş halk kitlelerince izlenmesi, Klasik Türk Müziği ile Türk Halk Müziği'ndeki yozlaşma ve yeni eserlerin üretilmemesi ile üst sınıf daha batılı müziklere yönelir-

ken halkın büyük çoğunluğu ve özellikle alt sınıftan insanlar Arabesk müziğe yönelmiştir (Güngör, 1993: 65-76).

Genel anlamda Osmanlı'dan başlayarak Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin 1950'li yıllarına kadar uzanan süreçte müzikteki bu Arabesk yöndeki kırılmanın görüldüğü üzere birden çok sebebi bulunmaktadır. Ancak Arabesk müzik türünün Türkiye'de ve özellikle İstanbul kentinde yayılmasının en önemli araçlarından ilki hiç şüphesiz sinemadır. Kanun Namına filmi örneğindeki gibi "sanatta aşırı realizm" ile egzotik ve müzikal kökenli yapılar zamanla halkın kulağına oturmuştur (Stokes, 2020: 141-143).

"Ama çoğu müzikolog için arabesk, sadece, Osmanlı Türk sanat müziğinin bozulmuş bir hali olan Arap popüler müziğinin Türk versiyonudur. Bu müziğin taşıyıcısı ve aynı zamanda bozulmasına sebep olan, onu geniş bir dinleyici kitlesine ulaştıran sinemaydı." (Stokes, 2020: 143)

Mahallenin Namusu İffet filminde İstanbul'un genel manzarasının gösterildiği sahnelerde Osmanlı döneminden fasıl müzikleri çalınırken, kırsaldan gelenlerin bağlama eşliğinde türkü söyledikleri görülmektedir. Berduş filminde de bağlama eşliğinde halk müziği eserleri icra edilmekte, ancak bu sefer çok daha doğru ve notayla icrası dikkat çekmektedir. Anası Gibi gibi hem eski hem de yeni hikâyenin iç içe geçtiği filmlerde ise eski hikâyelerde ve İstanbul manzaralarında sıklıkla Osmanlı dönemi musikisinden eserler kullanılmıştır. Bir Şoförün Gizli Defteri ise neredeyse tümüyle batı müziklerini kullanmaktadır. Gönül Kimi Severse filminde gecekondu mahallelerindeki meydan eğlencelerinde oynanan çiftetelliler ve cura çalan insanlar görünürken gazinolarda ve eğlence mekânlarında karma bir müzik ve dans kullanımı görülmektedir.

Piyano olan evlerdeki eğlencelerde valsler çalınıp caz ve Street caz gibi müziklerle eğlenen gençlerin olduğu filmler ise Leylaklar Altında, Ebediyete Kadar, Kanlarıyla Ödediler, Kırık Plak, Şoför Nebahat gibi filmlerdir. Bu tip eğlenceler genel olarak ya özel mekân, bir otel lobisi veya ev ortamında gerçekleştirilmektedir. Hangi tip müzik çalınırsa çalınsın bu kesimden eğlencelerin enstrümanları keman, kontrbas, bateri ve piyanodur.

Kadınlarla erkeklerin ikili danslarla eğlenmeleri ve Avrupa tarzı müzikler Hep O Şarkı, Kanun Namına filmlerinde kullanılmaktadır. Ayrıca gençlerin tango,

rock&roll, caz müzik dinlemesine karşılık yaşı ilerlemiş kişiler genellikle fasıl tadında musiki dinlemektedir. Kanun Namına, Anası Gibi, Annemi Arıyorum gibi filmler bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Sanat Müziğinin genç bir kişi ve başrol tarafından sevilmesi, icra edilmesi ise sadece Zeki Müren'in rol aldığı Hep O Şarkı, Beklenen Şarkı filmlerinde karşımıza çıkmaktadır.

3.1.6. Kişileştirme Örneği Olarak Zeki Müren

Türk Sanat Müziğinin ve bir dönem Türk Sinemasının en önemli isimlerinden birisi Zeki Müren'dir. Uzun ve Türkiye'ye mal olan sanat kariyeri sırasında ses sanatçısı, besteci, sinema ve tiyatro oyuncusu, gazinoların yıldız sanatçısı olarak çok yönlü bir kimliğe sahiptir. Geleneksel değerlere ve müziğe olan katkılarının yanı sıra popüler kültürün, yerel ile batılı olanın sentezinin sembolü haline gelen Zeki Müren, cinsiyet algılarını yıkan ama bu aktivizmi her kesimden kabul görmüş önemli bir sanatçıdır (Çak-Beşiroğlu, 2013: 228).

1950 yılları özellikle popüler müziğin yükselişte olduğu bir dönemdir. Bunun yanı sıra canlı müziğin yaygınlaşması, plak ve radyo ile geniş kitlelere uzanan yeni gelişmelerle birlikte artık ikon isimler ve ünlü şarkılar devri de başlamıştır. Ek olarak reklam müziklerinin ve bu müzikleri icra eden belli simaların, bir reklam stratejisi olarak kullanılması da dönemin popüler müzik algısına katkı sağlamıştır. Zeki Müren ise kendine has tarzı, modern ve aynı zamanda halktan birisi gibi görünmesi ile enjin müzik bilgisi sayesinde dönemin ikon isimlerinin başında gelmektedir. Ayrıca gazino dünyasına adım atması, İstanbul gece hayatında nezh, farklı ve çok renkli sahne performansı ile dikkat çekmesi ile Zeki Müren dönemin ve şüphesiz sonraki yılların en önemli ikonları arasında yer almıştır (Işıktaş, 2019: 503-505).

1950 dönemi Türkiye'sinde, Zeki Müren'in bütün ülkede tanındığı bu dönem aynı zamanda Demokrat Parti'nin iktidara gelerek geleneksel politik yapıyı değiştirdiği dönemlerdir. Özellikle halkın, seçimle iktidarı değiştirebilme gücünü fark etmesi kültürel birçok değişimin de temelini atmıştır. Öte yanda Avrupa ve Amerika ile kurulan ekonomik ilişkilerle ülkedeki değişim ve para akışı yine halkın kültürel anlamda değişiminin bir diğer önemli nedenidir. Ancak bütün bu süreçler, Batılılaşma ile başlayan modern ve geleneksel tartışmasını halk arasında iyice keskinleşmesine neden olmuştur (Tanar, 2012: 21-22).

“Demokrat Parti iktidarı ile başlayan dönem, kapitalistleşme ile Türkiye’de kültürel değişimin hızlı bir biçimde yaşandığı, popüler kültürün ve müzikten sinemaya, kitleye yönelik popüler kültür ürünlerinin egemenliğini ilan ettiği bir dönemdir. Bu dönemle özdeşleşen isim ise Zeki Müren’dir.” (Tanar, 2012: 22)

1950-1960 döneminde Türk Sineması’nda bir karakter modeli olarak Zeki Müren, aslında güçlü ve popüler bir sentez yaratmıştır. Sadece sinemada değil müzik ve sahne hayatında da dönemin birçok önemli isminin aksine, halka uzak gibi görünen ama halka yakın bir profil çizmiştir. Özellikle Zeki Müren kostümlerinin, kıyafetlerinin o dönem Türkiye’si için büyük bir yenilik olduğunu söylemek mümkündür (Çak-Beşiroğlu, 2013: 228).

“Zeki Müren’in sahnelerde yaptığı değişim kostümlerle sınırlı kalmamıştır. Zeki Müren, dinleyici ile arasındaki mesafeyi azaltıp, birebir iletişim kurabilmek için alışılmış düzenden farklı olarak, sahneyi “T” şeklinde dizayn ettirmiş ve bu sahnede daha rahat hareket edebilmek için uzun kablolu mikrofonlar kullanmaya başlamıştır. Bu değişim, DP iktidarı ile beraber görünürliğünün farkına varan halkın, kültürel olarak da, bir “yıldıza” temas edebilirliğinin göstergesidir.” (Tanar, 2012: 22)

Giderek Türkiye’nin toplumsal yaşamında önemli bir figür haline gelen Zeki Müren, 1950’lerden başlayarak öldüğü güne kadar ülkenin bir yansıması olmuştur. Değişime, modernizm ile geleneksel değerler arasında kalan halkın beklentilerine doğru şekilde yaklaşmış, hem coğrafyasını iyi yansıtmış hem de aynı coğrafya için dönüştürücü bir güç olmuştur. 1950’lerde tanınan ve giderek şöhreti artan Zeki Müren, neredeyse toplumun her kesimi tarafından saygı duyulan bir isim haline gelmiştir (Tanar, 2012: 24).

“Her yaştan ve cinsel yönelimden hayranı olan Zeki Müren, yeri geldiğinde başbakanından cumhurbaşkanına yüksek devlet kademesine, yeri geldiğinde seçkin kent çevresine, yeri geldiğinde de halk konserlerinde zengininden fakirine tüm halka hitap etmiş ve bunu yaparken de duruşundan çok da taviz vermeyerek, bulunduğu her ortamda seyirci/dinleyicisinin beklentisine yönelik davranmıştır. Demokrat Parti iktidarı ile birlikte gelen kültürel atmosferin bir taşıyıcısı olsa da herhangi bir siyasal

² Bütün ülkenin benimsediği ve sevdiği Zeki Müren’in cinsel kimliği ise her daim gündemde olan ama konuşulmayan bir konu olarak belleklerde yer etmiştir. Özel ve abartılı sahne kıyafetleri, yaptığı makyaj ve ojeleri ile dönemin alışıl gelmiş maço ya da muhafazakâr erkek imajının tam tersidir. Eş-cinsel olduğu bilinen ama yüksek sesle konuşulmayan Zeki Müren, çok ilginç bir şekilde her kesimden saygı ve sevgi görmüş bir isimdir.

söylemin tarafı olmaması da resmi kurumlarca da desteklenen bir sanatçı olmasında etkili olmuştur. Birçok sanatçının televizyona çıkması yasaklanırken, Cumhurbaşkanı'nın davetine, çekinmeden platform topuklu ayakkabıları ile katılan Zeki Müren'in, eşcinselliğin günümüzde bile kabul görmediğini dikkate alırsak, o dönemin şartlarında resmi olarak da yüceltilmesi oldukça dikkat çekicidir." (Tanar, 2012: 24)

Zeki Müren'in müzik kariyerinde geniş kitlelerin beğenisini ve hayranlığını kazanması sinema için de geçerli olmakla birlikte bazı noktalarda ayrılmaktadır. Modernleşmeyi benimseyen, Batılılaşmanın pozitif taşıyıcısı ve uygulayıcı olan, diksiyonu, görgü ve bilgi anlamında donanımlı bir karaktere sahip Zeki Müren, bu anlamda zaten ideal olan "modern erkek imajına" uymaktadır. Buna karşılık Osmanlı döneminden gelen ve ara-cinsiyet modellerinin yansıması olarak özel bir imaj çizmiştir (Çak-Beşiroğlu, 2013: 228). Bu başarılı sentez, Zeki Müren'in sinemada da başarılı olmasını sağlamış ancak müzik yaşamındaki "renkli" kişiliği ve cinsel kimliği 1950 dönemindeki filmlerde kullanılmamıştır. Zarif ve modern bir heteroseksüel erkek modeli ile çekilen sinema filmlerinin, toplum tarafından ilk kabulü olduğunun altını çizmek gerekmektedir.

Zeki Müren'in 1953 yılında adım attığı Türk Sineması'nda gerek sesi, gerek oyunculuğu, gerekse sergilediği imaj ile bir döneme damga vurmuştur. 1953 yılından sonra Zeki Müren'in bu dönem filmleri ise şu şekildedir:

- a. Beklenen Şarkı - 1953
- b. Son Beste - 1955
- c. Berduş - 1957
- d. Altın Kafes - 1958
- e. Kırık Plak - 1959
- f. Gurbet - 1959
- g. Hayat Bazen Tatlıdır - 1962
- h. Aşk Hırsızı - 1963
- i. Bahçevan - 1963

- j. İstanbul Kaldırımları - 1964
- k. Düğün Gecesi - 1966
- l. Hindistan Cevizi - 1967
- m. Kâtip (Üsküdar'a Giderken) - 1968
- n. İnleyen Nağmeler - 1969
- o. Kalbimin Sahibi – 1969
- p. Aşktan da Üstün - 1970
- q. Rüya Gibi - 1971
- r. Deli Deli Tepeli - 1975

1950-1960 dönemindeki filmlerde Zeki Müren'in bir karakter olarak değerlendirilmesinde ilk dikkat çeken nokta neredeyse bütün filmlerinde kurgu karakterlerin adının da Zeki olmasıdır. Bir tek Gurbet filminde Bedri olan karakterin lakabı Berduş'tur.

Beklenen Şarkı, Son Beste, Berduş, Altın Kafes, Kırık Plak, Gurbet filmlerinin tamamında Zeki Müren'in, müzisyen kimliği kullanmıştır. Her filmin bütün müzikal yapısı Müren'in seslendirdiği şarkılarla oluşturulmuş, filmler aynı zamanda plaklarının ve seslendirdiği şarkıların modern anlamda videolu tanıtımı olmuştur. Bu filmler büyük ölçüde İstanbul'da geçen ve İstanbul'u fon olarak kullanan, büyük gişe hasılatı yakalamış önemli yapımlardır. Türk Sanat Müziğinin ve özellikle Osmanlı'dan miras musiki kültürünün eğitilmiş bir sanatçısı olan Müren, bütün filmlerinde ağırlıklı olarak sanat müziği eserler seslendirmiştir. Ancak bunun yanında Halk Müziğinden bozlaklar, yöresel türküler ve popüler tango eserler hatta "Napolitenler" de seslendirmiştir.

Zeki Müren karakterinin kullanıldığı ve arka fondaki güçlü İstanbul kent imgesinin söz konusu olduğu filmlerde, temelde iki ana model üzerinden bir karakter imajı çizilmiştir. Bu iki imaj da aslında İstanbul'daki sınıf ayrımının, birbirine uzak ve tezat yaşayan halk kitlelerinin bir göstergesi gibidir.

İlk olarak alt sınıfın içinde, bir işçi ya da balıkçı gibi rollerle karşımıza çıkan Zeki Müren sokak argosunu zarif bir üslupla dile getirirken aynı zamanda gündelik yaşamın içinde sıırtmamıştır. Bununla birlikte bütün filmlerde karşımıza çıkan Zeki karakterinin onurlu, ahlaki değerlere bağılı, geleneksel değerler ile modern yaşam tarzını başarılı bir şekilde sentezlemiş “ideal” tavrı dikkat çekmektedir. Alkol, sigara ve uyuşturucu gibi hiçbir kötü alışkanlığı bulunmayan karakterlerin, dürüstlüğünden hiçbir koşulda ödün vermemesinin altı çizilmelidir. Aşk konusunda sevdiği kadına bağılı, hata yapsa da bu hatasını fark ederek çözmeye çalışan Zeki karakteri, aynı zamanda bu dönem filmlerinde bir aile içinde değil de genellikle dostluklarıyla kurduğu bir dünyada gösterilmektedir. Zeki Müren’in özel yaşamında, cinsel kimliğinden dolayı ailesi ile kopan bağlarının bu kimliğin temelini oluşturması olasıdır.

Altın Kafes filminde kasketi, özensiz ve kirli kıyafetleri ile argo konuşmasına rağmen son derece zarif bir erkek modeli çizmektedir. Berduş ve Gurbet filmlerindeki Zeki karakterinin başındaki kasket ve giyim tarzı, dönemin alt sınıfı ile uyumludur. Berduş’taki karakterinde tümüyle sokaklarda, karanlık ve suç dolu bir dünyanın içinde yetişmesine rağmen iyi ve dürüst tarafını korumuştur.

Genel olarak Zeki Müren’in, 1950 dönemindeki filmlerde, Türkiye için ideal erkek modeli çizdiğini söylemek mümkündür. Son Beste filminde, fakir ama hayata tutunmaya çalışan bir müzisyen olan Zeki, konuşması ve görgüsü ile bir salon erkeğı imajı çizmektedir. Papyon, smokin ve takım elbise giyinmediğı her an, boğazlı kazak, pantolon ve ceket ile sade bir görünüme sahiptir. Aynı zamanda kusursuzluk derecesinde iyi bir karakter örneğı sergileyen Zeki, inançlı, manevi değerleri güçlü bir kişidir. Aşkı uğruna zengin ve güzel bir kadına hayır diyebilecek kadar da erdemlidir.

Filmlerdeki karakterleri ve gerçek yaşamındaki popüler kimliğı ile 1950-1960 dönemine damga vuran Zeki Müren’in bir kişilik olarak incelenmesinin en önemli nedeni ise dönemin İstanbul kent imgesi ile bu ikonik kişiliğın güçlü bağıdır. Müzikal yapıdan giyim tarzına, konuşmasından ahlaki duruşuna kadar Zeki Müren hem gerçek yaşamında hem de filmlerde sergilediğı karakterle 1950 sonrası İstanbul imgesinin yansıması gibidir, denebilir.

Genel olarak değerlendirildiğinde Zeki Müren, onun tarzı, giyimi, müziğı ve bütün olarak sergilediğı imaj Dünya’daki postmodern algının bir yansımasıdır. Batı

lkelerindeki kapitalizmin ve küresel olarak yayılmaya başlayan popülerlik kavramının bir sonucu olarak postmodern algı, 1930'lerden sonra İstanbul zelinden Türkiye'de kendisini hissettirmiştir. İstanbul kent imajında ve 50 dönemi Türk Sineması'nda dikkat çeken ilk isimlerden birisi de Zeki Müren olmuştur (Çak-Beşiroğlu, 2017: 7-9).

“Zeki Müren, gelenekten beslenerek çağının yenilikçi duruş ve sanatını temsil etmesi bakımından, görsel farklılığı ve cinsiyet kurgusuyla Türk makam müziğinin kent yaşamında varlığını sürdürdüğü gazino meknlarının ve plak sektörünün postmodern bir yıldızı olmayı başarmıştır. Bu sebeple eklektisizm, yerellik, simülakr, çoğulculuk, pastış, ironi gibi bazı postmodern kavramlar Müren'in müzik yaşamıyla ilişkilendirilebilir.” (Çak-Beşiroğlu, 2017: 9)

Bir ikon ve dönemin popüler ismi olarak Zeki Müren'in giyim tarzı özelinde ele almak gerekirse, onun dönemin İstanbul modasına uygun giyindiğini söylemek mümkündür. Özellikle İstanbul gazino yaşamında, sahnedeki şov niteliğindeki giyim tarzı, 1950'lerde İstanbul kentinde oldukça popüler olan moda evleri ve tasarım tarzılık gibi algının bir yansımasıdır. Aynı zamanda Zeki Müren'in klasik erkek giyim tarzının dışında, gösterişli ve farklı tarzı, Dünya'da savaş sonrası başlayan moda ve nc giyim algısının sonucudur. Bu algının da Amerika ve Avrupa dünyasında başlayan gelişmelerin, Türkiye'de ilk olarak İstanbul kentinde hissedilmesinin bir sonucu olduğu görülmektedir (Işıktaş, 2019: 506).

Postmodern algının özellikle Zeki Müren'in kendisine has müziğine olan yansımalarını ise gazino dünyasındaki yeniliklerde görmek mümkündür. Dağınık, yozlaşmış ve salt eğlenceye dönük İstanbul gazino dünyasının içinde kendisine ayrıcalıklı bir yer edinerek kentin eğlence tarzını kökünden değiştiren Zeki Müren, postmodern müziğin de ülkedeki en önemli simgesi haline gelmiştir (Çak-Beşiroğlu, 2017: 88-89). Sahnelere yeni bir düzen getiren Zeki Müren imajının, bestelediği veya icra ettiği eserlerle popülerleşmesi ise 1950 dönemi Türk Sineması ile gerçekleşmiş, İstanbul kenti ise bu imajın vitrini olmuştur. Modern, modaya uygun, popüler ve küresel formlara uygun olmasının yanında yerel, samimi ve halka yakın imajı ise postmodern yapının çok boyutlu, parçalı ve yeni olan özellikleri ile özdeşlik kurmuştur (Güngör, 1993: 73-74).

Sonuç olarak Zeki Müren kimliği, dönemin Türk Sineması için hem bir karakter hem de müzikal anlamda nitelikli eserlerin taşıyıcısı olmuştur. Modern dünyayı ve geleneksel değeri harmanlayarak kendi postmodern imajını yaratan Zeki Müren, filmlerdeki İstanbul imgesi ile güçlü bir bağ kurmuş ve Türkiye'deki en önemli sanatçılardan birisi olmayı başarmıştır.



SONUÇ

Türkiye'nin kültürel ve siyasi dönüşüm açısından önemli dönemlerden birisi olan 1950-1960 yıllarında üretilen sinema filmlerindeki İstanbul; imgesi bağlamında ele alınmış ve belirli filmler üzerinden detaylı bir şekilde incelenmiştir. Özellikle bu süreçteki siyasi, ekonomik, kültürel ve sanatsal gelişmelerin odağındaki Türk Sineması da yaşanan gelişmelerden güçlü bir şekilde etkilenmiştir, denebilir.

Ülkedeki kültürel değişimler, sınıfsal farklılıklar, gündelik yaşam, müzik ve dil, azınlıklar gibi bütün unsurları ile dönemin filmleri, İstanbul'u yansıtmıştır. Ancak bunun yanı sıra neredeyse bütün filmlerde genel bir sınıfsal ayrımın yapıldığı, iyi ve kötü karakterlerin, durumların ve olayların bu ayrım üzerinden değerlendirildiği görülmüştür. Örneğin üst sınıftan insanların batılı yaşam tarzını benimsemeleri, eğlence şekilleri ve yaşam tarzları bir tiplendirme boyutunda aynı şekilde, olumsuz olarak gösterilmiştir. Batılılaşmanın ve yeni kültürel değerlerin kalıplaşmış, sınıfsal ve önyargılı olduğunu söylemek mümkündür.

Birçok filmde, gösterilen İstanbul kentinin insanları bir bakıma gerçek yaşamın biraz uzağında resmedilmiştir. Kentteki zengin ve fakir yaşam, dengeli bir geçişle ya da değişken yapılarla değil, keskin ve asla birbirine yansımayan iki kutup olarak gösterilmiştir. Bu kutuplaşma içindeki iyiler ile kötüler ise genel olarak geleneksel ve Batılı olan taraflarla, üst sınıf ve alt sınıfla ifade edilmiştir. Batılı olma, modernleşme veya ideal olan bütün koşullar, İstanbul'un üst sınıfına mal edilerek genellikle kötücül bir formda ele alınmıştır. Eski kafalı olma, geleneklere bağlı kalma veya kabalık gibi unsurlar ise alt sınıfa mal edilerek bir kurban profili çizilmiştir.

Avrupalı yaşam tarzının ve getirdiği yeni alışkanlıkların, geleneksel değerlere sahip İstanbul kentindeki insanları bir yıkıma götürmesi ise neredeyse bütün filmlerde kullanılmıştır. İnsanlar modern olan ile geleneksel olan arasında sıkışıp kalmış gibidir. Ayrıca İstanbul'un kimliğinde ya fakirlik içinde yaşayan alt sınıfa ya da gösteriş içinde yaşayan üst sınıfa vurgu yapılmıştır.

Batılılaşmanın olumsuz değişiminin en önemli taşıyıcıları ise kadınlar olmuştur. Filmlerdeki kadınlar "eve misafir gelen", "eve dadanmış, musallat olmuş", "bulanmış" kötücül bir imaj üzerinden verilmektedir. Bu kadınlar modern giyinen, kısmen eğitilmiş ancak kötü alışkanlıkları olan, ahlaksız ve şımarıktır. Yine batılılaşmanın

imgesi olarak gösterilen bazı kadınlar ise kötücül bir imge olarak ele alınmasa da kültürel olarak yerel değerlerden uzak bir kimlikle ele alınmıştır. Kötücül anlamda ise geleneksel değerlere önem vermeyen kadınlar, filmlerdeki neredeyse bütün kötülüklerin sebebi gibi gösterilmektedir. Aynı zamanda modern ve kötücül olan bu kadınlar ya üst sınıftandır ya da bulunduğu fakirlikten kurtulmanın yollarını arayan alt sınıftadır. Geleneksel değerlere bağlı ve ahlaklı olarak çizilen kadınlar ise kötülerin ağına kolayca düşebilen, saf duygularla her yanlışın kurbanı kadınlardır.

1950 dönemindeki filmlerde ayrıca, İstanbul imgesindeki “aile” ile “dışarıdaki hayat” arasında yaşanan ikilemler dikkat çekmektedir. Bir yanda modern yaşamın sadece eğlence, giyim, müzik gibi alanlarını benimsemiş İstanbul azınlığı varken öte yanda geleneksel değerler ile gündelik yaşamdan kopmuş İstanbul halkı dikkat çekmektedir. Bir sınıfın, diğer bir sınıfa dahil olmaya çalışması ya da istemeden dahil olması ise aile kavramının yıkımıyla sonuçlanmaktadır. Bir bakıma sınıflar arası bir uzlaşmanın mümkün olmayacağını altı çizilmektedir. Bu durum da dönemin İstanbul kentindeki hızlı değişimin bir yansıması olabilir.

Etnik ve dinsel kimlik açısından değerlendirildiği zaman İstanbul’da yaşayan ve nüfusun büyük bir bölümünü oluşturan gayrimüslim ya da azınlık olarak tanımlanan insanlar filmlerde kullanılmıyor. Kullanılsa dahi ya bir karikatürleştirme, komedi malzemesi olarak fonda kalıyor ya da hiç gösterilmiyor. Oysa İstanbul oldukça kozmopolit bir kent imajıyla din, dil ve ırk açısından geniş bir yelpazeye sahiptir. Filmlerde ister alt kesimden ister üst kesimden olsun, bu insanların neredeyse yok deneyecek kadar az olması hatta hiç kullanılmaması dikkat çekmektedir.

Adalet kavramı da yine dönemin kent imajı açısından incelenmesinde önemlidir. Aşk, evlilik, aile, kardeşlik gibi kavramlarda “modern ve büyük kent” imajına sahip İstanbul’un güçlüden, zenginden yana olan, adaletsiz düzeninin altı çiziliyor.

İstanbul aynı zamanda Osman Seden’in Gurbet filmindeki gibi, gecekondularda yaşayan, alt sınıftan insanlar için “yabancı ve tehlikeli bir yer” olduğu kadar “büyük hayaller için de bir kapı” imajı çiziyor. Alt sınıftan herkesin bir gurbetçi gibi yalnız, çaresiz, kurban edilme algısı neredeyse bütün filmlerde tekrar ediyor kendisini. Bir bakıma İstanbul, Anadolu’dan gelen veya alt sınıftan insanların yok edildiği bir çark gibidir, denebilir.

İstanbul'un boğazından görünen dokuda ise tarihi yapılar ve yalı, konak gibi yeşillik içinde yapılar dikkat çekmektedir. Kentin bu tarihi ve Osmanlı esintisi taşıyan ruhu boğazdan, uzak açıdan bakılırken ön planda, kentin içine girildiğinde, tepelerin ardına geçildiğinde ise kötü yollar ve çarpık bir kentleşme ise arka plandadır. Kamera, ara sokaklara, kalabalık meydanlara karakterle birlikte girmediğinde, kente uzaktan bakışta masal gibi bir kent imajı görülmektedir.

Dil kullanımı açısından bakıldığında ise "Temiz Türkçe" ve "İstanbul Ağzı" filmlerdeki üst sınıf tarafından benimsenmiştir. Kamu kuruluşlarında ve varlıklı, eğitilmiş ailelerde temiz bir Türkçe kullanılmaktadır. Ancak üst sınıftaki Avrupa özentisinin bir sonucu olarak dile eklektik duran yabancı kelimeler ile alt sınıfın neredeyse tümüyle argoya yakın dili dikkat çekmektedir. Dil kullanımında Zeki Müren filmlerindeki ana karakterin argo da konuşsa temiz ve zarif bir üslubunun olduğu dikkat çekmektedir. Bunun dışında alt tabaka neredeyse tümüyle argo kullanan ve görgüsüz kişilerdir.

Argo kullanılmasının Geleneksel Tiyatro motiflerindeki gibi bir kültürel çeşitliğe işaret ettiği de görülmektedir. Ancak argo dışında Rum Ağzı, Laz, Çerkez gibi ağızlar filmlere yansımamıştır. Sonuç olarak 1950 dönemine gelindiğinde, özellikle sinema filmlerindeki İstanbul Ağzının diğer kültürel, siyasi ve tarihsel gelişmelerden beslendiği görülmektedir.

İstanbul imgesinde dikkat çeken bir diğer kavram da "kimlik" kullanımıdır. Filmlerde kıyafet, saç, yemek, eğlence gibi temel sosyal etkileşimlerin neredeyse kalıplı kimlikler oluşturduğu görülmektedir. Örneğin sarı saçlı, modern giyinen bir kadının anne veya ideal eş olması söz konusu değildir. Aynı şekilde gece hayatına düşkün, alkol ve sigara kullanan erkeklerin de çevrelerindeki insanlarla birlikte toplu bir yıkıma neden olması muhtemeldir. Filmlerdeki bu değişmez kimlik ve davranış modellerinin yine dönemin İstanbul gerçekliğinden yola çıktığını söylemek mümkündür.

Belirli kimlik ve kalıplar üzerinden oluşturulan İstanbul gerçekliğinde müzik ve dans kullanımı da sınıflar arasında farklılıklar göstermektedir. Osmanlı döneminin izlerini taşıyan ve genellikle aşırı geleneksel yaşam sürdüren aileler dışında, zengin ve şımarık üst sınıfın müzik ve dans zevki kesinlikle Avrupai'dir. Sanat müziği ya da halk müziği gibi geleneksel müzik, dans kültürü ya bu kesim için komik bulunur ya

da gece hayatındaki eğlencenin parçası şeklinde algılanır. Gece kulüplerindeki ikili danslar, alkollü mekânlar ve batı müziğinde yapılan eğlencelerde birkaç film dışında genellikle olumsuz bir tablo ile gösterilmektedir. Alt sınıfın eğlence kültürü ise Anadolu kültürüne yakın, daha samimi, biraz görgüsüz ve kafasına buyruk resmedilmektedir. Bu ayırım İstanbul'un kent yapısında incelendiğinde ise gecekondu ve mahalle kültürünün yaşadığı semtler ile lüks muhitler birbirinden taban tabana zıt müzik ve dans zevkine sahiptir.

Sonuç olarak 1950 dönemindeki Türk Sineması'nda İstanbul imgesi, aslında mimariden gündelik yaşama, müzikal yapıdan popüler kültüre kadar dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Kültürel bir şokla değişen ve Türkiye'nin vitrini konumundaki İstanbul, bir yanda batılılaşmanın ve modern kent imajının getirdiği değişimi sindirmeye çalışmaktadır. Öte yanda geleneksel olarak yüzyıllardır süregelen kültürel mirasın ve göçle Anadolu'dan taşınan geleneklerin koruyucusu olarak görülmektedir. Dönemin İstanbul kent imgesi, Güven Gürkan Öztan'ın Tutku, Değişim ve Zarafet - 1950'li Yıllarda İstanbul kitabında da belirtildiği gibi Ayasofya önünde, Amerikan spor arabasıyla poz veren modern görünümlü bir adam ve arka fonda kalan alt sınıfın iç içe geçmiş halidir.

KAYNAKÇA

- AKGÜL, Hilal L. “Cumhuriyet’in 10. Yılında Bir Muhalif Operet: Lüküs Hayat”, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, e-Kitap: I. cilt, Bildiriler, ss: 16-24 https://scholar.google.com/scholar?cluster=3200737363603823265&hl=tr&as_sdt=0,5 adresinden 27.09.2020 tarihinde alınmıştır.
- AKSÜT, Sadun (2017). **İstanbul’da Eğlence Hayatı Cumhuriyet’ten Günümüze**, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- AND, Metin (2015). **16.Yüzyılda İstanbul Kent – Saray – Günlük Yaşam**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ASLAN, Esra A. (2001). **İçerik Analiz ve Uygulama Örnekleri**, İstanbul: Epsilon - TAVŞANCIL, Yayınları.
- Ezel
- AYDOĞAN, Filiz (2000). **Medya ve Serbest Zaman**, İstanbul: Om Yayınevi.
- BALİ, N. Rifat (2018). **Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAŞGÜNEY, Hakkı (2009). **Türk Sinematek Derneği – Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma**, İstanbul: Libra Yayınları.
- BENGİ, Derya (2016). **50’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BERGER, John (1995). **Görme Biçimleri**, Çeviren: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- BİLGİN, Nuri (1999). **Sosyal Psikolojide Yöntem ve Pratik Çalışmalar**, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- BİROL, Gaye (2007). “Bir Kentin Kimliği ve Kervansaray Oteli Üzerine Bir Değerlendirme”, *Arkitekt Dergisi*, Sayı: 514, ss: 46-54.

- CANDEMİR, Tülin (2006). "Türk Sinema Afişlerinde Geleneksel Kültür Göstergeleri", *İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Dergisi*, ss.16-18.
- CANTEK, Levent (2019). **Cumhuriyetin Büluğ Çağı – Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- CRİSS, Bilge (2016). **İşgal Altında İstanbul 1918-1923**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇAK, Şeyma Ersoy – BEŞİROĞLU, Şefika Şehvar (2017). **Bir Muhabbet Kuşu Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- ÇAK, Şeyma Ersoy – BEŞİROĞLU, Şehvar (2013). "Hünsa Sesli Postmodern Bir Aktör: Zeki Müren", *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2013 / Özel Sayı, Cilt. 8, ss.226-238.
- ÇAVDAR, Tevfik (2004). **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1950'den Günümüze**, İmge Kitabevi, Ankara.
- ÇELİK, Ayşegül (2013). **Ölmeyi Bilen Adam Muhsin Ertuğrul**, İstanbul: Can Yayınları.
- ÇELİK, H. Zengin – TEZCAN, Senem (2017). "Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi", *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 2/Aralık, ss.619-636.
- ÇELİK, Zeynep (1996). **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- ÇIRAKLI, Mustafa Zeki – YEMEZ, Öznur (2017). “Yeşilçam Melodramlarında Veremli Kadın İmgesi ve Son Beste (1955) Filmi”, *Elektronik Türk Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 12/34, Sayfa: 131-142.
- ÇİĞDEM, Hakan (2010). “Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi”, *Sanat Dergisi*, Sayı: 1.
- DOĞAN, Rozerin (2010). *Söyleşi Editörü (2010). Toplarönü – İstanbullu Doğan Kuban ve Boğaziçi*, İstanbul: Heyemoya Yayınları.
- DOĞANER, Yasemin (2019). “Vatan Cephesi”, **Türkiye’nin 1950’li Yılları**, Hazırlayan: Mete Kaan Kaynar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ERDOĞAN, İrfan (2004). “Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine”, *Bilim ve Aklın Eğitim Dergisi*, Sayı: 57, Yıl: 5.
- EROĞLU, Hamza (2010). **Türk İnkılap Tarihi**, Savaş Yayınevi, Ankara.
- EROL, Ayhan (2002) “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren”, *Biyografya Dergisi*, Sayı: 3, ss.43-99.
- ERTUĞRUL, Muhsin (2007). **Benden Sonra Tufan Olmasın**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- EYİCE, Semavi (2006a), **Eski İstanbul’dan Notlar**, İstanbul: Küre Yayınları.
- EYİCE, Semavi (2006b), **Tarih Boyunca İstanbul**, İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- EYİCE, Semavi (2017). **Yabancıların Gözüyle Bizans İstanbul’u**, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- FEROZ, Ahmad (2012), **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- GENİM, Sinan (2010). “İstanbul ve Mimari”, **Şehir ve Kültür: İstanbul**, Editör: Ahmet Emre Bilgili, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- GÖKMEN, Mustafa (1989). **Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- GÜMÜŞKILIÇ, Mehmet (2012). "Tarihten Günümüze İstanbul Türkçesi", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2012, Sayı: 28, ss.49-62.
- GÜNGÖR, Nazife (1993). **Arabesk – Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik**, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- GÜREL, Ali – BALTA, Yasemin (2011). "İstanbul'un Göç Olayı ve Etnik Hayat Üzerine", *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 1, Aralık.
- GÜRMEN, Pınar Tınaz (2007). **Bir Halk Sinemacısı - Osman Fahir Seden**, İstanbul: Dergah Yayınları.
- HİDİROĞLU, İrfan – KOTAN, Semra (2015). "Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu", *Atatürk İletişim Dergisi*, Sayı: 9, ss.55-76.
- İŞIKTAŞ, Bilen (2019). "Türk Müziğinin Ses Evreninde Bir Yıldız: Zeki Müren", *Türk Musikisi Atlası*, Editör: Feyzan Göher Vural, Timur Vural, Yıl: 2019, ss.501-512, Ankara: Y.T. Yayıncılık
https://www.academia.edu/40450694/T%C3%BCrk_M%C3%BCzi%C4%9Finin_Ses_Evreninde_Bir_Y%C4%B1ld%C4%B1z_Zeki_M%C3%BCren?email_work_card=title adresinden 27.09.2020 tarihinde alınmıştır.
- İNALCIK, Halil (1995). "İstanbul: Bir İslâm Şehri", *İslâm Tetkikleri Dergisi*, İstanbul Üni- versitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Cilt: 9.
İstanbul Dergisi (2005). İstanbul Tarih Vakfı Yayınları, Sayı: 53.
- KAÇMAZOĞLU, H. Bayram (2012). **Demokrat Parti Dönemi Toplumsal Tartışmaları**, İstanbul: Doğu Kitabevi.

- KALE, Özlem (2014). "Sinemacıları Edebiyata Yönelten Muhtemel Sebepler Üzerine Bazı Dikkatler", *Asia Minor Studies – International Journal of Social Sciences*, Cilt: 2, Sayı: 4 Temmuz, ss.89-99.
- KANA, Deniz (2006). "İstanbul'da Kentleşme ve Değişim – İstanbul", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema –Tv Anasanat Dalı, İstanbul.
- KARPAT, Kemal H. (2016). **Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm – Kırsal Göç, Gecekondulaşma ve Kentleşme**, İstanbul: Timaş Yayınları.
- KARTALLIOĞLU, Yavuz (2016). "İstanbul Şehir Adının Telaffuzunun Tarihi Süreç İçinde Gelişmesi", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı: 7/Bahar, ss.119-136.
- KAYALI, Kurtuluş (2004). **Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek**, Ankara: Dost Yayınevi.
- KAYNAR, Mete Kaan (2019). **Türkiye’nin 1950’li Yılları**, Hazırlayan: Mete Kaan Kaynar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KELEŞ, Ruşen (2005). "Kent ve Kültür Üzerine", *Mülkiye Dergisi*, Cilt: 29, Sayı: 246, ss. 01-18.
- KOLCU Ali İhsan (2008). **Edebiyat Kuramları Tanım – Tenkit – Tahlil**, Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- KUBAN, Doğan (1970). "İstanbul’un Tarihi Yapısı", *Mimarlık Dergisi*, Sayı: 5, ss.25-48.
- KUBAN, Doğan (1998). **Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları**, İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları
- MANSEL, Philip (2007). **Konstantiniyye – Dünya’nın Arzuladığı Şehir 1453-1924**, Çeviri: Şerif Erol, İstanbul: Everest Yayınları.
- MAYRING, Philipp (2001). **Nitel Sosyal Araştırmaya Giriş**, Çeviren: Adnan Gümüş - M. Sezai Durgun. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- MERİÇ, Murat (2009). "Türkiye’de Sinema-Müzik İlişkilerine Bir Bakış", *Kebikeç Dergisi*, Sayı: 28, Sayfa: 205-214.

- MERT, Nuray (2019). "‘Aşırı’ Batılılaşanlar: Kültürel Batılılaşmanın arka planı", *Şehvar Beşiroğlu’na Armağan*, Pan Yayıncılık, Sayfa: 385-409.
- MONACO, James (2014). **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, Çeviren: Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- MUMFORD, Lewis (2007). **Tarih Boyunca Kent – Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği**, Çeviri: Gürol Koca, Tamer Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MUTMAN, Mahmut (2017). "Kanun Namına: Yöneten Kim?", *Sinecine Dergisi*, Cilt: 8 Sayı: 2, ss.7-27.
- NAR, Mehmet Şükrü (2014). "Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık", *Antropoloji Dergisi*, Sayı: 27, ss. 29-46.
- OKTAY, Ahmet (1995). **Türkiye’de Popüler Kültür**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ONARAN, Âlim Şerif (1994). **Türk Sineması I. Cilt**, Ankara: Kitle Yayınları.
- ONARAN, Oğuz- ABİSEL, Nilgün - KÖKER, Levent - KÖKER, Eser (1994) **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişimi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ORANSAY, Gültekin (1976). **Musiki Tarihi**, Ankara: Yay-Kur Açıköğretim Dairesi Yayınları.
- ÖZDEMİR, Hikmet (1997). **Türkiye Tarihi 4 – Çağdaş Türkiye 1908 – 1980**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ÖZGÜÇ, Agâh (1993). **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÖZGÜL, Yalçın (1974). **Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-2010 – Birinci Cilt**, Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı – Sinema Genel Müdürlüğü Yayınları.

- ÖZÖN, Nijat (1970). **Fuat Uzkınay**, İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- ÖZÖN, Nijat (2010). **Türk Sineması Tarihi 1896 - 1960**, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ÖZTAN, Güven (2017). **Tutku, Değişim ve Zarafet -1950'li Yıllarda İstanbul-**,
Gürkan – İstanbul: Doğan Kitap.
- KORUCU,
Serdar
- PUSTU, Yusuf (2006). "Küreselleşme Sürecinde Kent – Antik Site'den Dünya Kentine", *Sayıştay Dergisi*, Sayı: 60, ss. 129-151.
- SEZİK, Murat – (2016). "Türkiye'nin Kamu Yönetimini Değiştiren Faktörler:
AĞIR, Osman Batılılaşma ve Küreselleşme", *International Journal of Social Science*, Number: 49, ss.225-240.
- STOKES, (2020). **Türkiye'de Arabesk Olayı**, Çeviren: Hale Eryılmaz, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Martin
- ŞAHİN, (2006). "Osmanlı Yöneticilerinde Zihniyet Değişimi ve
Muhammet Batılılaşmanın Başlangıcı", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 26, Sayı: 3, s.223-237.
- TANAR, (2012). "Bir Değişim Döneminin Sembolü Zeki Müren", *Evrensel
Mehtap Kültür Dergisi*, Sayı: 251, ss.21-24.
- TATLIDİL, (2009). "Kent ve Kent Kimliği, İzmir Örneği", *Ege Akademik Bakış
Ercan Dergisi*, Sayı: 9 (1), ss.319-336.
- TEKELİOĞLU, (2006). **Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki**, İstanbul: Telos Yayınları.
- Orhan
- TOPAL, Kadir (2004). "Kavramsal Olarak Kent Nedir ve Türkiye'de Kent Neresidir?", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 1, ss. 276-294.
- TORUN, Ayla (2017). "Sinema – Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması'nda İstanbul'un Görünümü", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 2017/1, ss. 147-166.

- TUNA, Korkut (2010). "İstanbul'un Sosyolojik Dönüşümü", **Şehir ve Kültür: İstanbul**, Editör: Ahmet Emre Bilgili, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. **Türk Dili Dergisi** (1981), **Yazın Akımları Özel Sayısı**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, Ocak 1981, Sayı: 349.
- UÇAR, Fikret T. (2004). **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- YAKAR, Halide (2013). "Sinema Filmlerinin Eğitim Amaçlı Kullanımı: Tarihsel Bir Değerlendirme", *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 19 (2013/1), ss.21-36.
- YILDIRMAZ, Sinan (2019). "Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-ekonomik ve Kültürel Coğrafyası", **Türkiye'nin 1950'li Yılları**, Hazırlayan: Mete Kaan Kaynar, İstanbul: İletişim Yayınları.

EKLER

1950 – 1960 ARASI FİLM AFİŞLERİ



İSTANBUL GECELERİ

VAHİ ÖZ
ZİYA KESKİNER
NİMET TAKRİVVER
SADRI ALIŞIK
AYÇE SELİKA

MÜZEYYEN SENARİSİL
HAMİYET YÜCESES
SUZAN GÜVEN
MUSTAFA CAĞLAR
ABDULLAH YÜCE
AHMET ÜSTÜN
BAYRAM ARACI
AZİZ SENSES
SESKA AKSES
ŞERİF İCLİ
ŞUKRÜ TUNAR
JAK BİÇACI,
BALESİ

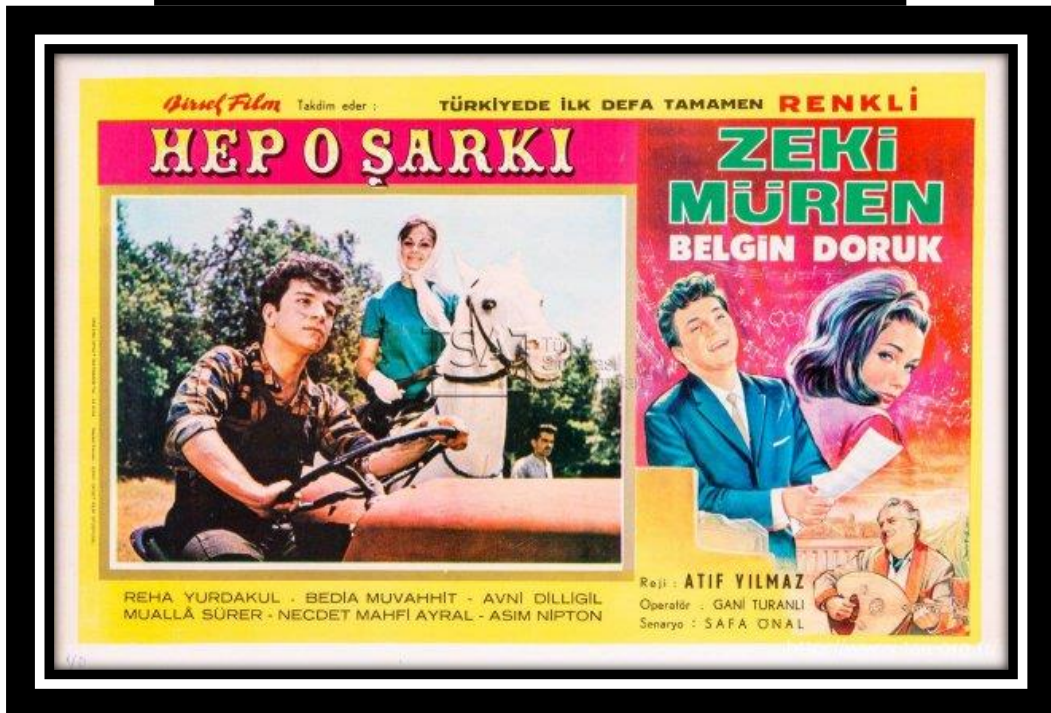
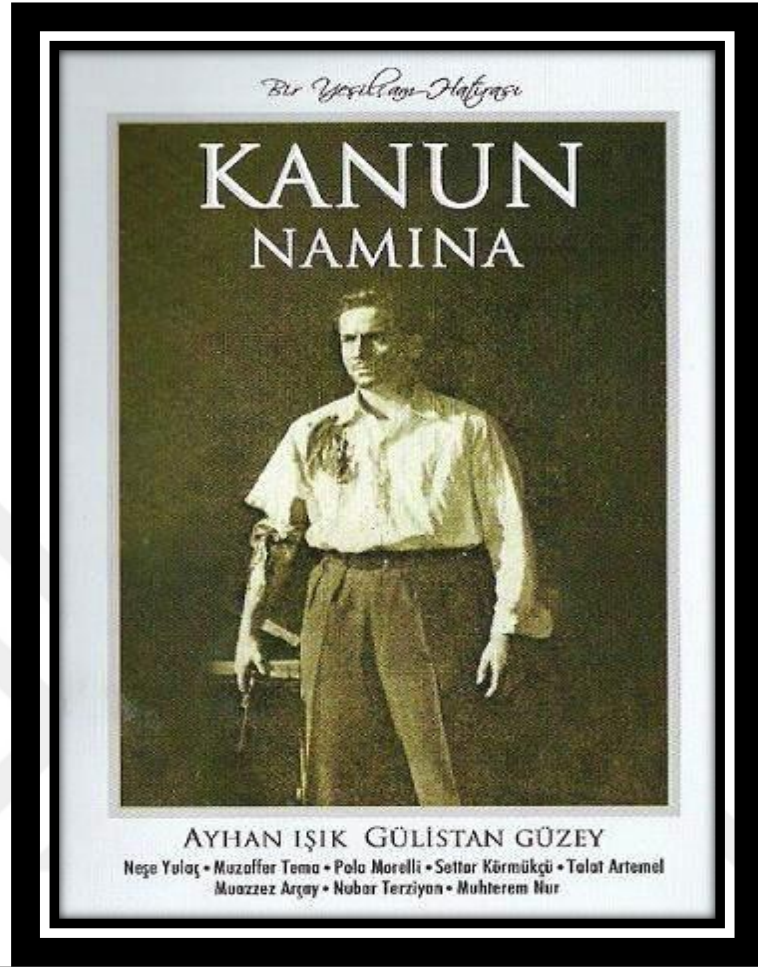
Ve
ZİT KARDEŞLER
COŞKUN KARDEŞLER
HAKKI DERMAN
SELAHADDİN PINAR
İSMAIL SENCALAR
ALEKO BACAMOS

Musik idaresi:
KADRI SENCALAR

Film Direktörü:
MEHMET MUHTAR



<http://www.tsa.org.tr/>



BEKLENEN SARKI

SINEMATEK

ZEKİ
MÜREN

ENDER
FİLM



Öğrenciler
CAHİDE SONKU
BEDİA MUVAHHİT
TALÂT ARTEMEL
SAMİ AYANOĞLU
HADİ HÜN

Sonku

JEYAN M. AYRAL * MELAHATİÇLİ * ABDURRAHMAN PALAY * NECMİ OY
İBRAHİMDEĞİDENİZ * MUHİP ARCIMAN * REFİK KEMAL
Eser SADIK ŞENDİL * *Müzik* SADI İŞILAY * *Operator* KRİTON İLİADİS

CEYLAN FİLM

Yönl. : Emin
AVNİ DİLLİGİL
Prodüksiyon
GÜVEN FİLM

MAHALLENİN NAMUSU

MEVİN AYPAR
ALİYE ROMA
AVNİ DİLLİGİL
CAHİT İRGAT
MUAZZEZ ARÇAY
SETTAR H. KÖRMÜNCÜ
BELKİS FIRAT
HÜLKI GÜNEY ve
ANNY BAZZ
Müzik
KADRI ŞENÇALAR

Öykü ve Senaryo
HAMİYET YÜCESİ
ŞADAN ADANALI
ŞEMSİ YASTIMAN





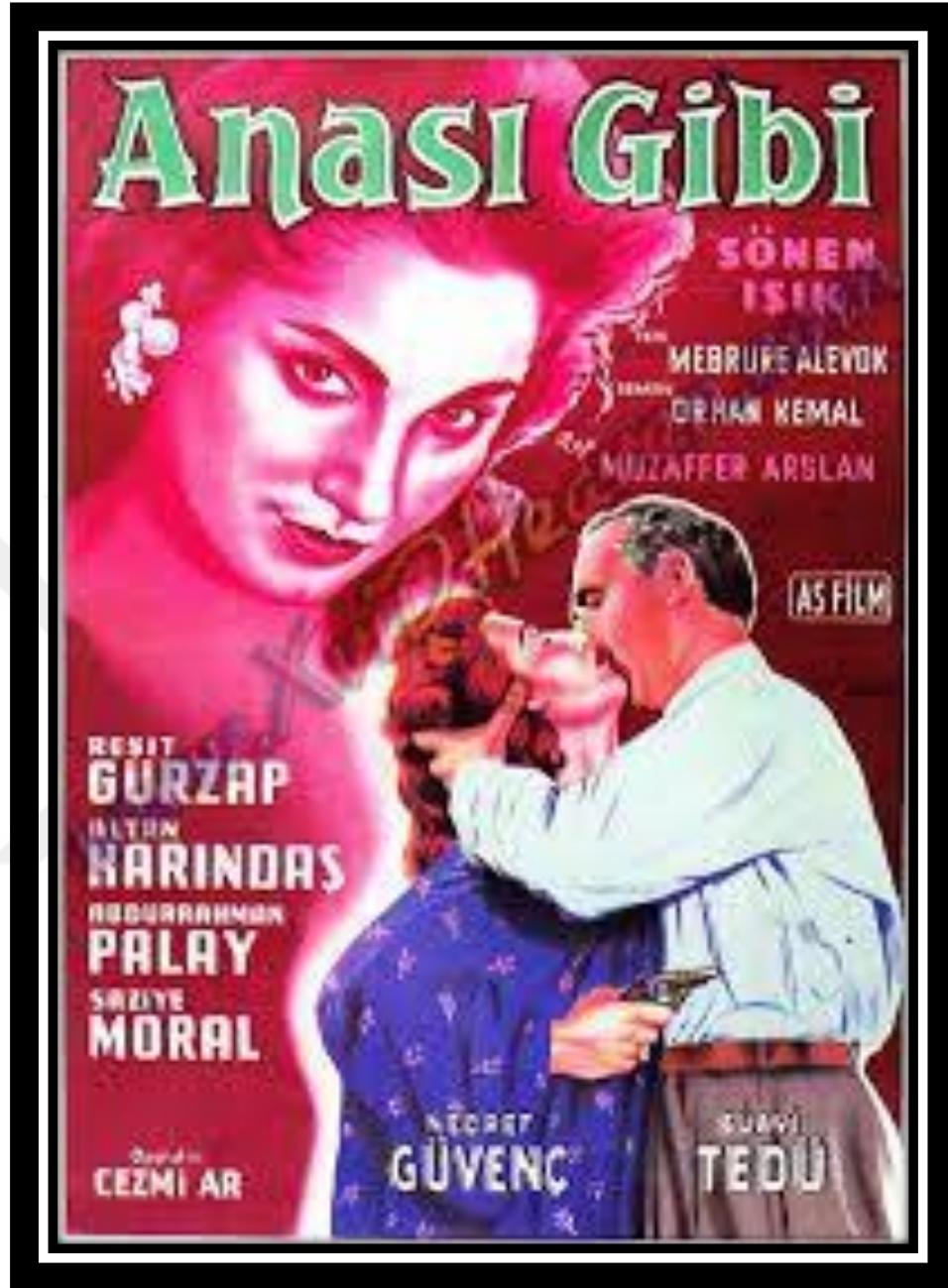


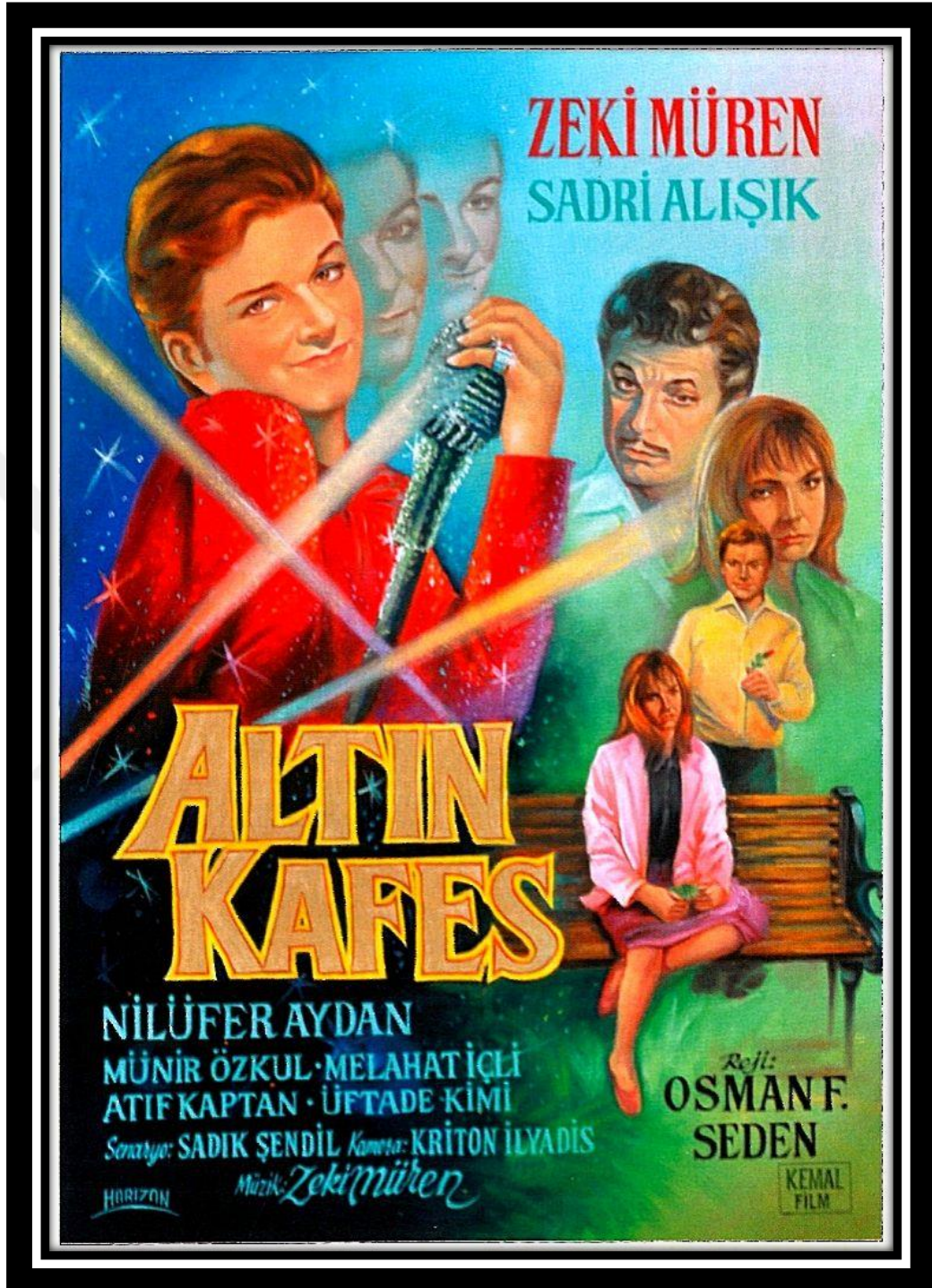










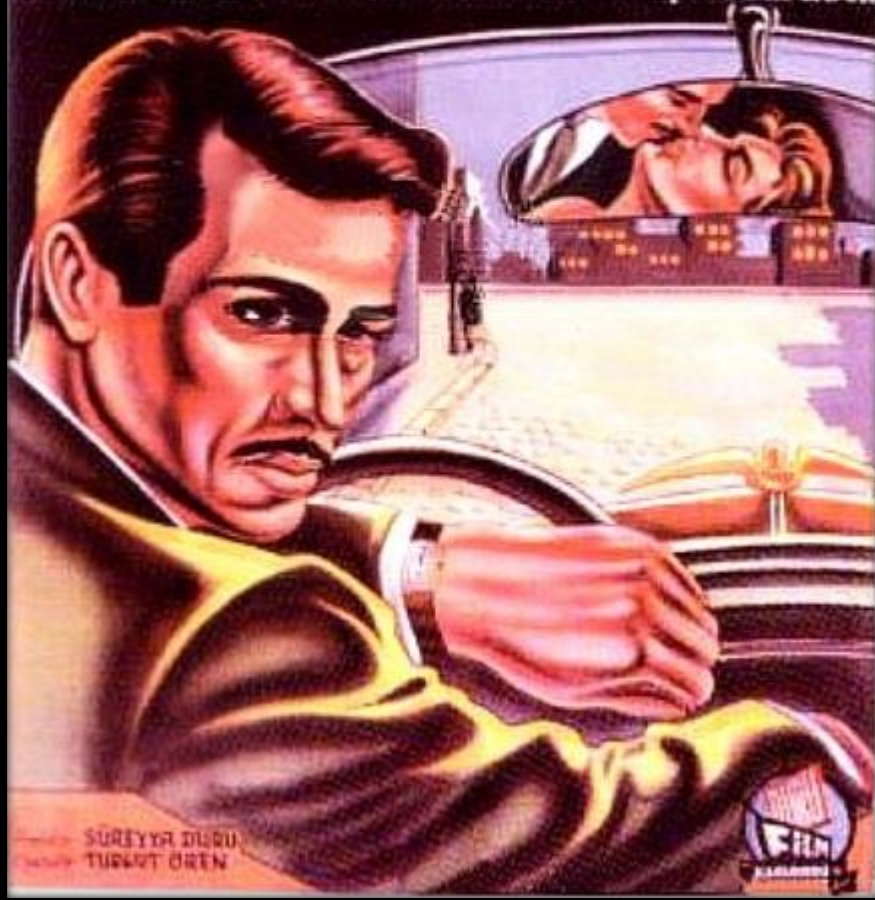


Eser **AKA GUNDUZ**

Reyl. **ATIF YILMAZ**

BİR ŞÖFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ

EŞREF KOLÇAK ÇOLPAN ILHAN NURHAN NUR
S. BEKBAY - K. ERGÜVENÇ - EŞREF VURAL - AHMET T. TEKÇE - KADIR SAYUN





ZEKİ MÜREN

**KIRIK
PLAK**

BELGİN DORUK

**AYFER FERAY
HAYRİ ESEN
ZİYA METİN**

**NUBAR TERZİYAN
AHMET TARIK TEKÇE**

Reji:
**OSMAN
F. SEDEN**

Foto Direktörü:
**KRİTON
İLİADİS**

**KEMAL
FİLM**



GÖNÜL KİMİ SEVERSE

MUZAFFER TEMA

TURGUT ÖZATAY SERPİL GÜL

AVNİ DİLLİGİL MELAHAT İÇLİ



ve FERİDUN KARAKAYA

Reji ve Senaryo:
ASAF TENGİZ

GÜVEN
FİLM

